Оглавление

ВВЕДЕНИЕ 5

ЧАСТЬ I. НИКОЛАЙ СУВОРОВ. НОВИЗНА В КУЛЬТУРЕ 8

1.1. Здравствуй, новизна! Первое приближение 8
1.2. Новое в «театре бытия» 20
1.3. Из тайны в событие. Названная новизна 34
1.4. Новизна разрушения. Деструкции в культуре 45
1.5. Приключения новизны 57
1.6. Рождение и старость ценностей 67
1.7. Тело удивляет. Восторги гурмана 76
1.8. Обновление смыслов. Новизна в просторах мысли 85
1.9. Истинная правда или правдивая истина 104
1.10. Воображаемое обновление. Иллюзии новизны 110
1.11. Эстетика новизны или аура искусства 122
1.12. За поворотом культуры 142
1.13. Новизна в спектре культурных изменений XX–XXI веков: модерн, постмодерн, метамодерн 151
1.14. Уровни и границы новизны 171

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 176

ЧАСТЬ II. ИВАН ЛЕОНОВ, ОЛЬГА ПРОКУДЕНКОВА. НОВИЗНА В КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИКАХ 182

2.1. Старая и новая культура: еще или уже? 182
2.2. Природа старого и нового в культуре: психоментальные аспекты восприятия 189
2.3. Смыслы новизны: «от любви до ненависти...» 195
2.4. «Традиционные корни» новизны 209
2.5. Некоторые пути социокультурной инженерии традиций 216
2.6. Инженерия новизны в туристической отрасли 221
2.7. Новизна как форма сохранения материального культурного наследия 228
2.8. Практики новизны в сфере нематериального культурного наследия 241

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 249

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 253

Введение

Привычное представление о новизне не требует пояснений. По сути, результат каждого человеческого усилия или движение времени несут что-то новое, изменяя ощущения, иногда мысли, находятся в зоне непосредственного проживания. Ежедневные новости разнообразят привычный ритм жизни, но вскоре гаснут в воспоминаниях, исчезают в струях времени. Изменения погоды, самочувствие, отношения с другими радикально не меняют экзистенцию, но могут содержать черты принципиальной новизны: хорошая книга, разрыв отношений, неожиданное знакомство, заболевание и выздоровление. Каждая вещь, которой мы пользуемся или просто видим, когда-то явилась как неожиданная и полезная материальная новизна, придуманная кем-то для необходимой деятельности, но, спустя время превратилась в привычный предмет, не вызывающий удивления.

Новизна накрывает сразу в разворотах культурного пространства или подкрадывается постепенно, преломляясь и находя свой облик в отдельных изменениях поля экзистенции. Шаг в движении повседневности оказывается либо стремлением к изменениям, либо топтанием на месте, либо падением и, спустя время, — подготовкой нового пробега.

В культурном пространстве в аспекте новизны актуальным становится уточнение вопроса об истине: не что есть истина, а что есть новизна, каковы ее последствия и что истинного в новизне? Возможно, некоторая новизна уничтожает старые истины? Прояснение смыслов новизны и ее культурное утверждение находятся в зависимости от признания — отношения к истине/ лжи. Относительность истины, изменчивость в ее определении является поводом для бесконечного дискурса об обновленных основаниях понимания истины. Что есть истина и каково ее отношение к новизне?

Новизна и истина находятся в процессе взаимной дополнительности, а их встреча осуществляется в «моменте истины» — «истина проникает с небес, правда возникает с земли». Истина обновляется в культурном пространстве, а в новизне культурных изменений открываются зерна истины.

Уместно поставить вопрос об источниках новизны, поскольку как небо, так и земля нас равно удивляют. И сам субъект вопрошания находит в себе постоянно радостные или грустные новости: «Петрушка, вечно ты с обновкой, с оборванным локтем!» (Грибоедов). Различия в трактовке истины и новизны заключены в объемах понятий. Если истина всегда наполнена смыслами и потому ненадолго зависает в пространстве культуры, но настойчиво давит своей мнимой полнотой и законченностью, то содержание новизны всегда подвешено, оно колышется в изменчивости мнений и нуждается в дополнительных свидетельствах. Если истина имеет интенцию к устойчивости, то новизна имеет интенцию к изменчивости.

В обыденном сознании сложились две формулировки, дополняющие взаимную безапелляционность: «Все уже было, ничего нет нового под Луной, новое — хорошо забытое старое» или «Возможно множество интерпретаций меняющихся

смыслов. Новизна — это еще одна интерпретация уже известного». Оба высказывания одинаково верны для характеристики повседневных измерений появления нового, но не раскрывают сути подвижного феномена.

Новизна обнаруживается в темпах изменения времени и открывается в координатах пространства, но для этого нужно выглянуть из повседневности — требуется иной масштаб видения, а иногда достаточно простого любопытства, чтобы увидеть новизну. Прислушаемся к Апулею, который в начале своих «Метаморфоз» справедливо предостерегал: «Право, только самые предвзятые мнения заставляют нас считать ложным то, что ново слуху, или зрению непривычно или кажется превышающим понимание; если же посмотреть внимательно, то увидишь, что это все не только очевидно соображению, но и для исполнения по истине легко»[1].

В настоящем исследовании ставится проблема новизны, которая выступает венцом продуктивной деятельности, ее запечатление в пространстве культуры и в ряде культурных практик. Обновленные навыки приобретаются как в опыте, так и в умопостижении. Новизна раздвигает и расширяет культурное пространство, наполняет измененным содержанием существование, открывает невиданные ландшафты. Возникает подозрение, что новизна уже существовала где-то до ее обнаружения, была спрятана в складках времени, неровностях пространства и вдруг выступила из потаенности, подобно платоновским идеям — ожидала своего явления и осознания — и вдруг «свалилась» на землю. Или же новизна в культуре — это только характеристика субъективного открытия — обновление экзистенции. Новизна выглядит как потаенное бытие, выходящее из потаенности и открывающее небывалые смыслы бытия и присутствия. Это вновь возникшее бытие нужно только сформулировать — остановить мгновенье с помощью понятий, и тогда новизна вдруг засияет, как очередная иллюзия, порожденная присутствием.

Новизна открывается в процессе обучения, в получении учебного знания. Прилежный адепт узнает впервые в школьной программе то, что хорошо известно образованным, субъективное усвоение знаний выступает миниатюрой историко-культурного освоения новизны. Но ее формулировка возникает лишь при определении сущности, которая содержит новое, а сущностная новизна нуждается в обновленном поименовании. Наречение словом-именем вытягивает явление из небытия, создает условия для символического изучения. Нареченное открывается, закрепляется в интеллектуальном опыте и находит свое место в нарративном пространстве. Следовательно, меткое поименование стремится утвердить этимологическую новизну, претендует на открытие, но моментально банализирует явление, располагает в поименованной среде устоявшегося знания. В то время как старое, названное по-новому, уже содержит в себе возникающую новизну.

[1] Апулей. Золотой осел или метаморфозы. Л.: Академия. С. 5.

Известное явление, увиденное с иной точки зрения, нуждается в обновленном поименовании, а названное по-иному — видится в новом свете. Новое имя изменяет судьбу и обновляет природу явления. В культурных практиках новое имя человека соответствовало новому периоду жизни и качеству экзистенции. Измененное имя, как память о древних инициациях, переводит адепта в новое состояние жизни.

Как же сопрягаются известное и неизвестное, старое и новое? Возможно ли определить онтологию новизны, или новое будет определяться только как результат оценочного суждения? Содержит ли новизна устойчивый вектор в непосредственном бытии или любое новшество является произволом вербальной оценки? Как новизна связана с созиданием и разрушением? Или новизна вспыхивает искрами в «инерции случайности» и оседает пеплом на поверхности событий? Эти и многие другие вопросы затронуты в книге, ждут своего дальнейшего обсуждения и исследования.

Николай Суворов

Часть I

Николай Суворов

НОВИЗНА В КУЛЬТУРЕ

1.1. Здравствуй, новизна! Первое приближение

Исследование новизны как феномена культуры предполагает постановку и решение проблемы в предельном толковании, как непредвзятое описание проявлений на очерченной территории, сведение к заранее установленным принципам, поясняющим новизну как определенность и устойчивость. Это не означает понимания феноменальной предельности как тупика исследования — новизна уходит в бесконечность и мерцает в просторе бытия, является любознательному разуму в форме оригинальных открытий и находок. Новизна обнаруживается как открывающаяся потенция бытия, окрыляет появившимися возможностями — разворотом событий, которые являются ее непосредственным осуществлением. Но необъяснимой новинкой оказываются также банальные фокусы Мелькиадеса с магнитом или увеличительным стеклом, поражавшие воображение жителей Макондо, затерянного в джунглях Колумбии и воспринимаемых как необъяснимое чудо[2].

Постановка проблемы новизны сразу сталкивается с изначальным противоречием и трудностью разрешения. Новизна по своей природе подвижна и с трудом поддается мысленной остановке для теоретического препарирования. Она всегда опережает бытийную основательность. Схватывание новизны останавливает ее полет и приземляет. Кроме того, требуется чуткий субъект, способный к видению новизны, выделению ее из серой банальности. Следовательно, нужно установить основания и рамки для исследования новизны в культурном пространстве, определить специфику подходов для ее определения.

В культурной практике наблюдается частое и свойственное любому социуму пренебрежение открывающимися новыми возможностями — стремление к консервации событий, превращение в монотонное повторение происходящего. Общее движение выступает как множественность несостоявшихся изменений — новизна зависает на излете и остается нереализованной потенцией присутствия. Ступенчатое движение новизны, со многими остановками — следствие неспособности массового сознания и, следовательно, всего социума, ее освоить, оказаться в содвижении с потенциальной новизной. Социальное движение новизны

[2] Маркес Г. Г. Сто лет одиночества/Море исчезающих времен. Романы и рассказы. СПб.: Азбука-классика, 2004.

определяется стремлением остановить ее на полуслове, возможно, чтобы осмыслить, а скорее для того, чтобы затормозить ее продуктивный взлет, пугающий профана. Обновление смыслов и ценностей сдерживается **инерцией культуры**, принимающей облики традиций и обычаев, а по сути, являющейся результатом негибкости культурного сознания. Тогда новизна находит свое разрешение лишь в мечтах и фантазиях, наполняя реальность воображаемого. «Воображение распоряжается всем, оно творит красоту, справедливость, счастье — все, что ценится в этом мире»[3]. Воображаемая новизна компенсирует недоступность материального аналога — заполняет пустоты бытия и присутствия воображенными творениями. Воображаемая новизна несет желанные иллюзии, вдохновляющие энтузиаста, а под покровом заманчивых мечтаний незаметно, но настойчиво прорастает реальная новизна бытия, заполняющая пустоты присутствия и направляющая культурное движение. Говорят, что природа не любит пустоты — но, наоборот — это экзистенция не любит и боится пустоты, моментально заполняет обнаруженные лакуны собственным воображаемым или реальным присутствием. В то время как природа, а в данном случае — бытие, постоянно показывает открывшиеся пустоты, как новые потенциальные возможности для собственного движения и утверждения присутствия.

Ментальное моделирование нового опредмечивается и расширяет бытие, поскольку присутствие становится одной из его потенций. Порождение нового присутствия превращается в опыт бытия по созданию своего свободного модуса — некоторого аналога свободы воли, вариативности возможного движения. Присутствие, как сотворенная бытием реальность «по образу и подобию», остается временным соответствием, забывающим о своих естественных ограничениях, свободно движется в просторах пространства и времени. Метафора библейского творения человека, его последующей гордыни и своеволия соответствует принципам возникновения присутствия и дарованной независимости от творящего бытия.

В аспекте новизны воображаемое предстает как опережающее развитие присутствия, его отрыв от бытия и самодеятельная бифуркация, стремление к новому материальному воплощению — продуцированию **«прибавленного бытия»**.

Значение новизны определяется последствиями, которые выводят фокус исследования за пределы допустимого ограничения. Логика появления новизны неясна, поскольку само явление выступает на границе двух качественных сред, становясь шагом во времени — из прошлого в будущее. Образным выражением новизны мог бы стать Двуликий Янус — «древнеримское божество границ и хранитель дорог»[4], символизирующий как начало, так и завершение всякого дела, перекрестие дорог, входы и выходы, соединение прошлого и будущего. На уровне экзистенции фокус новизны можно представить в области пересечения

[3] Паскаль Б. Мысли. СПб.: Азбука, 1999. С. 46.

[4] Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. 10. СПб: Азбука-классика, 2010. С. 851.

архетипа и кенотипа (kainos — новый) — в точке соединения уходящих в прошлое способностей и открывающихся в будущем потенциальных возможностей[5].

Предельность означенного понятия фиксирует вектор поиска в герменевтике явления. Научное исследование должно исходить из собственной непротиворечивости при условии, если само противоречие не является частью системы образующих смыслов. Как писали имажинисты в одной из своих деклараций: «Не назад к Пушкину, а вперед от Пушкина»[6]. Акцент делался на принципиальных различиях и разрывах с классической традицией. Главное — никаких заимствований! Новаторство должно быть очищено от традиций. Между тем принципиальная установка на новизну основывалась на принципах предшествующей культурной традиции.

Из последующего рассуждения будет понятно, что феномен новизны понимается как наделенный исконным противоречием — двойной направленностью, как в прошлое, так и в будущее, что создает необходимость рассматривать его как разнокачественную определенность или однокачественную неопределенность. Априорное противоречие, таким образом, выступит одним из факторов смыслообразования новизны, которое должно исследоваться, по словам Леонардо — с упрямой строгостью.

Новизну следует вывезти из сферы подвижных оценочных суждений, превращающих ее в «еще одну истину» и показать возможную онтологию. Трудность определения заключается в изначальной неустойчивости феномена, состояния «подвижной определенности», вызванного как обычным субъективистским подходом к определению нового, так и изменчивой природой самого феномена.

Плюрализм новизны, ее постоянное мерцание исключает проблему из контекста научного исследования, привычного к лабораторной статике. Несмотря на то, что новизна изменчива и неповторима, открывается в сюрпризе события, предполагается нечто общее в ее появлении. **Новое в культуре возникает — в сдвиге присутствия**, в котором появляются случайные и закономерные возмущения — присутствие выходит из состояний недолгого равновесия, проявляет новые характеристики, которые обнаруживают себя в смещении пространства и измененной темпоральности.

Сдвинутое присутствие ищет новые основания и находит их в освоенном бытии. Так, процессы «сдвигания» становятся основой любого культурного изменения. Можно даже сказать, что присутствие находится в состоянии постоянного перемещения своего основания — обновления, порой принимающего характер взрыва (Ю. Лотман). Взрыв в культуре приводит к хаосу, который, кроме обломков прежней культурной среды, насыщен «строительным материалом» для создания возникающих новых систем. «Скандальная» новизна, выходящая из хаоса, перестает быть хаотичной, приобретает формы новой систематизации.

[5] Эпштейн М. Постмодернизм в России. СПб.: Азбука, 2019. С. 408.
[6] Почти декларация / Поэты-имажинисты. СПб.: Петербургский писатель, 1997. С. 14.

Так, например, из романтизма первой половины XIX века вышел целый ряд различных неоднородных направлений и стилей[7].

Подвижная природа присутствия направляет к открытию новизны как осуществлению собственной потенции. Присутствие — нахождение-при-сути — торопиться за бытием, схватывает изменения, формулирует и сопоставляет стабильность с собственной подвижностью, со стремлением также обрести условную законченность, которая фиксируется в смыслах. *«Лишь присутствие может, поэтому быть осмыслено или бессмысленно*. Это значит: свое ему бытие и разомкнутое с ним сущее может быть освоено в понятности или остаться недоступным непонятливости»[8]. Иными словами, культурное присутствие превращается во второе осмысленное бытие — **присутствующее бытие** со своими оригинальными закономерностями. Присутствующее бытие — человеческая культура, обладает собственной онтологией при условии вторичности по отношению к исконному бытию.

Если бытие творит присутствие «по своему образу и подобию», превращая его в собственный свободный модус, то, в отличие от бытия, присутствие творит «прибавленное бытие» как созданную и опредмеченную новизну, формулируя и добавляя к изначальным, казалось бы, устойчивым и созданным образам и сущностям новую воображаемую реальность — **новую онтологию**. Воображаемое в свободном полете поиска новизны постоянно возвращается к своему началу с целью нового отрыва от исходного. Воображающее присутствие творит воображенное бытие.

Появление новизны знаменуется экстремальностью времени в возникшем, до этого не существовавшем пространстве: ее наступление озаряет окрестности, меняет видимый ландшафт, но еще мгновенье — и она перестает удивлять, явление оказывается уже не новым, и сама новизна превращается в воспоминание. Новизна является на острие события, как экстремальность, а естественное угасание события уносит с собой неповторимый аромат произошедшего. Парадоксом культурного времени выступает новизна прошлого, открывающего присутствию его истоки, которые принимают облик исторических событий или памятных происшествий. Историческая память полна лакун, сознательных забываний и ложных интерпретаций и, следовательно, содержит потенциальную новизну — воспоминания и новые смыслы.

Отвлеченные рассуждения о природе новизны и ее открытие не бывают убедительными, поэтому в работе будут анализироваться примеры из области творчества и новаторства в различных областях культурной деятельности, истории культуры и сферы искусства.

Новизна формируется в пространстве и формирует пространство, занимая зыбкое поле, наполненное центростремительными и центробежными силами[9].

[7] Лихачев Д. С. Рождение нового через хаос // Полярность в культуре. Канун. Выпуск 2. СПб., 1996. С. 13.

[8] Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Наука, 2002. С. 151.

[9] По этому поводу позволим себе сослаться на собственную книгу: Суворов Н. Н. Воображаемое в культуре. СПб., М., Краснодар: Планета музыки, Лань, 2020. С. 86.

Основаниями исследования новизны становятся поля ценностного притяжения и отталкивания. В этих полях, заполняющих пространство экзистенции, осуществляется нарастание качественной определенности, не имеющей устойчивого места. Поиск уместности новизны превращается в стремление ее практического использования и закрепления в культурной практике. Но найденная уместность способна сопровождаться смысловой неясностью и направленными векторами, как в прошлое, так и в будущее. Неясная новизна колеблется, и даже практическая проверка на истинность может оказаться без очевидного результата. Новизна вплывает в пространство присутствия в тумане неопределенности, который постепенно рассеивается, обозначая контуры и границы — осуществляется ее перевод в определенность, в новую существенность.

Пространство открывается своей новизной, близостью и далью, сужаясь в интимном наблюдении или расширяясь в бесконечном ландшафте. Микро- и макро- новизна различаются как количественно, так и качественно. Созерцание крыльев бабочки создает не меньшие просторы для размышлений орнитолога, чем исследование жерла потухшего вулкана для вулканолога. Координаты новых изменений возникают на поверхности, детально помечая возникающими складками обозреваемый ландшафт. Новизна стремится засиять вещественным блеском, оказаться осязаемой и законченной в своей последней формулировке.

Нет в мире ничего, что старилось бы так быстро, как новизна! Она открывается в акценте изменения: у младенца вырос еще один молочный зуб, но новизна сопровождает обратный процесс — увядание, как появление на лице новых морщинок. Старение новизны выступает как необратимый процесс, как метка культурного измерения, постоянно возвращается, как повторяющееся впечатление от встречи с шедевром. По-видимому, новизна фиксируется памятью в своем первоначальном явлении с прибавлением некоторого избытка. Так, восторг перед известным произведением искусства заставляет пережить впечатление первой с ним встречи и ощутить новые эмоции и добавленные смыслы в процессах последующих встреч. Произведение искусства превращается в бесконечный процесс обновляемых интерпретаций и новизны впечатлений.

Волнообразная природа новизны заставляет обратить внимание на природу поверхности культуры, наполненную складками и изменчивыми смыслами. Новизна открывается в неизвестной складке поверхности, в которой прячется событие. Поверхностное натяжение выявляет неровный характер события, которое вспыхивает на нейтральном фоне повседневности. Событие меняет культурный ландшафт, наполняя его своеобразными рытвинами, холмами и горными вершинами, изменяющими содержание субъективного опыта. Событиями становятся как частные впечатления, изменившие фон переживаний, так и экстремальные повороты, резко разворачивающие линию существования. Случайность события расцвечивает новизну мелкими искрами, встраиваясь в общий спектр присутствия. Событийная новизна возникает внезапно и также внезапно пропадает, оставляя скомканные складки в шлейфе воспоминаний,

но также способна привести к новому событию. Благодарная память о событии способна превратиться в реальную попытку его повторения.

Новизну можно ограничить пунктиром — периодическим прорывом цельности границ, изменением объема, свидетельством ее способности к растворению в культурном пространстве. Новизна проницаема для изменчивой событийности, сопоставления прежних и возникающих смыслов, как близких, так и противоположных, она способна быть устойчивым свидетельством, но также стать сдвигом в неопределенность. Устойчивость системы уменьшается в поле новизны. Но, если новое принято, оценено и осознанно, то быстро изменяет ментальное пространство, озаряет экзистенцию новыми смыслами и ценностями, а старое отходит в прошлое, оседает в культурной памяти.

Новизна способна вернуться из прошлого, выступить как «ретропрочтение» — явить себя в воспоминаниях культурной памяти, как взгляд издалека, мысленное «просматривание», как возникновение и перспектива рождающихся смыслов, расширение ландшафта культурного пространства в векторе прошлого.

История научных открытий и творческих поисков в искусстве фиксируется как история появления творческой новизны. Созданные артефакты и произведения скрывают в себе судьбы создателей. Историческая трактовка новизны создает основу для утверждения абсолютных ценностей, как возникших во времени и незыблемых в настоящем — памятников культуры. Охрана памятников культуры — хранение застывшей новизны, когда-то открытой и принявшей форму культурной традиции. Застывшая новизна памятников нуждается в воображаемом оживлении, реконструкции, интерпретации и сохранении культурной памяти — в этих целях заключена сущность экологии культуры. Время и пространство открывают себя в контексте культурной памяти и в сопоставлении с новизной, открытой в прошлом и осевшей в опыте как неприкосновенное накопление.

Культурная память становится мерой новизны, но и тормозом для ее осуществления. Культурные эталоны в большинстве своем не соответствуют креативному авангарду, подгоняя новизну под штампы принятых смыслов и привычных ценностей. В культурной памяти новые развороты культуры способны вызывать опасения, поскольку не согласуются с традицией: «где новизна — там и кривизна» — привычка сравнивать создает общий интеллектуальный фон для любой деятельности. Культурная память меняет частоты восприятия, заставляет сопоставлять происходящее с уже случившимся и, таким образом, «старит» новизну, придает ей оттенок уже прошедшего — новизна видится в оптике традиции, покрывающей патиной времени ее первозданное сверкание.

Открытое новое также способно попасть в состояние «забвения», которое возникает в результате культурного взрыва, не раз происходившего в историческом времени, темпорального зазора — «безвременья» или «обрыва» памяти — войны, природной катастрофы, внезапной гибели изобретателя или художника и их творений.

В этом случае эстафета обновления оказывается навсегда утраченной — от нее порой остаются фрагменты, обрывки, неясные воспоминания и мифы. Герменевтика утрат превращается в бесконечный поиск искалеченных артефактов, оборванных цитат прошлого величия.

«Отложенная новизна» становится итогом различных причин: в результате потери интереса к новизне, ее актуальности, преждевременности открытия — отложить на потом до лучших времен и в итоге забыть — новизна по умолчанию — подобно пожелтевшим запискам в книгах, оставленных забывчивыми читателями. Например, опыты и научные открытия, связанные с природой электричества, проведенные Н. Тесла (1856–1943), а также его гипотеза о существовании шестого состояния материи — «эфира», выступают как преждевременная, «приоткрытая» и неясная новизна, отложенная до времени.

В историческом движении происходит искусственное приспособление нового, адаптация к традиции. Новое, еще не высказанное, переводится на известный язык — высказывается, находит свое место среди привычных формулировок. При переводе в вербальное состояние новизна, как невысказанный остаток, способна утратиться, и превратиться в еще одно банальное утверждение. Язык усредняет смысл, теряя ауру процесса открытия новизны. Поэтому в творческом процессе ценится, так называемый, «не замыленный» взгляд «со стороны», способный рассмотреть неразрешимую проблему в иной системе координат и оценок с описанием на ином языке — на время забыть «культурную память», «оторваться от учебника», а также способность поименовать новое по-новому. Иной раз — дилетант способен предложить верный совет исследователю, оказавшемуся в тупике процесса разрешения «замученной» проблемы, взглянуть со стороны и увидеть проблемный пейзаж с иной точки зрения, непосредственно. Свободный дилетантизм в науке, способный к гибким ассоциациям, порой полезнее унылого специалиста, потерявшегося в дремучем лесу банальных формулировок. Пользу для уяснения нового приносит также прием «бритвы Оккама», отсекающий все лишнее, помогая в достижении лаконичного выражения, очищая новое от болтливой шелухи. Новизна требует своей «огранки».

Когда процесс создания произведения искусства оказывается бесконечным повторением уже найденных приемов, парадоксальный выход в иную образную систему становится продуктивным и обнаруживает неожиданную актуальность. В эстетическом культурном сдвиге, произошедшем в начале XX века, можно видеть не только изменение приемов искусства, но радикальную смену картины мира: сдвинулась шкала ценностей и смыслов. Пикассо открыл кубизм как новое направление в искусстве, синтезируя собственные впечатления, опираясь на разнородный опыт современных художников, особенно, на примитив народных традиций и африканское искусство. Архаичный и емкий наив примитива вдруг создал перспективный горизонт для различных направлений искусства XX века — от дадаизма и экспрессионизма до петербургской группы: «Новые художники».

Но, с другой стороны, только на фоне культурной памяти новизна способна открыться оттенками оригинальности. Культурная память становится выгодным смысловым фоном для творческого взрыва, демонстрирующего оригинальность нового. Так, только эрудит и знаток способны точно оценить новые приемы в творчестве и дать квалифицированную оценку (возможно, подвижную и приблизительную) созданному шедевру. Исследуя задачи, поставленные перед экспертом произведений искусства, М. Фридлендер справедливо отмечал, что, кроме высокой профессиональной подготовленности, знаточество и «эстетство» заключается в продуктивном сочетании энтузиазма и скепсиса, в способности принять поставленную проблему, но также во внутренней готовности отказаться от сделанных выводов. «Любая, даже самая дерзкая идея, может служить основанием плодотворной гипотезы, нужно только быть готовым отказаться от нее, как только она перестанет работать»[10]. Знаток как никто другой способен понять и оценить новизну научной идеи, инженерной конструкции или художественного произведения. Но также истинный знаток готов к пересмотру своей оценки в результате тщательного исследования. Признание относительности истины предполагает априорное согласие с приблизительностью сделанного, допущение потенциального простора для совершенства и бесконечной доделки.

В контексте культурной памяти осуществляется понимание подлинности новизны и возможность ее искусной подмены. Знатоку и эксперту, чтобы отличить подлинник от подделки, следует точно видеть параметры новизны, созданной и запечатленной в произведении, которая поможет определить возможную искусную имитацию — знаток апеллирует к признанным шедеврам мастера, учитывая несовершенство и подготовительность «проходных» произведений.

Конкретные примеры, зафиксированные в истории культуры, аргументируют мысленные перспективы феномена, выступают иллюстрациями теоретических положений. Новизна, возникшая в движении культуры, превращается в объект исследования, но и становится примером ее изменчивого бытия, принимает вид не только постепенного накопления изменений, но выступает резким культурным сдвигом, который сопровождается эстетическим и художественным сдвигами. Особенно большое количество новаторства в различных видах деятельности возникает в «переломные» эпохи, как это произошло, например, в России в первой четверти XX века. Появление новизны в художественном творчестве принимало непредсказуемые и случайные формы, часто отмечаемые непосредственными участниками и внешними наблюдателями.

Заметить новизну в явлениях культуры и дать возможность дальнейшему ее утверждению является не менее важной интеллектуальной заслугой, как и ее создание. Так, В. Шкловский свидетельствует, как повлиял авангардист Д. Бурлюк на поэтическое становление В. Маяковского, помог своим участием поверить начинающему поэту в новаторский характер собственного творчества. Однажды во время ночной прогулки по Москве — это произошло осенью

[10] Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве. СПб., 2001. С. 127.

1912 года, Маяковский прочитал стихи и сообщил об их авторстве: «— Это один мой знакомый. Давид остановился и с удивлением посмотрел на собеседника: — Да это же вы сами написали. Да вы же гениальный поэт!».

На следующий день, представляя молодого поэта кому-то из своих знакомых, Бурлюк объявил: «Не знаете? Мой гениальный друг, знаменитый поэт Маяковский», а позднее напутствовал смущенного друга: «Теперь пишите Володечка, а не то вы поставите меня в глупейшее положение. Не бойтесь ничего. Я буду вам давать пятьдесят копеек в день. С сегодняшнего дня вы обеспеченный человек»[11]. Бурлюк оценил новизну поэтического языка начинающего поэта и помогал Маяковскому сохранить поэтическую оригинальность в изощренной и капризной литературной среде Серебряного века.

Прорыв к новому миропониманию и творчеству давался восемнадцатилетнему Маяковскому не просто. Обычное подражание провинциала столичным поэтам тормозило раскрытие собственной оригинальности. Д. Бурлюк, будучи теоретиком и экспериментатором в искусстве, потом вспоминал: «что он выбивал из Маяковского Блока дубиной. Не выбил, конечно». И поэт вскоре, по словам В. Шкловского, «пошел ледоколом вперед, проламывая себе трассу в новое»[12]. Используя синтетические приемы в поэзии, «он вдвинул образ в образ. Он работал в стихах методом тогдашней живописи»[13] — по-видимому, Шкловский имел в виду модный тогда кубизм. Молодой поэт оказался в бурной поэтической среде Серебряного века, в которой царствовали признанные авторитеты и раскидывали свои поэтические сети символисты, имажинисты, акмеисты. Начинающему поэту найти неповторимое художественное лицо и сохранить его в многообразной художественной атмосфере было невероятно трудно. Но помогала в этом личная агрессивная напористость, стремление утвердить свою личность, но также стороннее отношение чутких соучастников, основанное на понимании и чувстве новизны — все это становилось необходимой поддержкой и «огранкой» художественного новаторства.

Сам Бурлюк, настроенный на поиск оригинальности в искусстве, отзывался с восторгом о Маяковском: «Необычайное в нем поражало сразу: необыкновенная жизнерадостность и рядом — великое презрение к мещанству; палящее остроумие; находясь с ним — понимал, что вот вступил на палубу корабля и плывешь к берегам неведомого»[14]. Бурлюк чувствовал новизну еще и потому, что сам был новатором в живописи и в образе поведения. Его экстравагантные выходки становились объектом газетных сенсаций. Это, впрочем, не мешало ему проводить целые дни в «архаическом отделении Эрмитажа за изучением египетского и эллинского искусства и, подобно своим братьям, вполне владевший карандашом для точнейших фотографических рисунков в академическом стиле, на который

[11] Шкловский В. Б. Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. М.: Сов. писатель, 1966. С. 284.
[12] Шкловский В. Б. Указ. соч. С. 324.
[13] Там же. С. 284.
[14] Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименко. СПб.: Полиграф, 2009. С 512.

он так яростно нападал»[15]. Имея прекрасную художническую подготовку, Д. Бурлюк был нацелен на поиск принципиальной новизны в искусстве. Поэтические образы творений Д. Бурлюка, как художника, показал В. Хлебников:

Тяжко и мрачно багровые и рядом зеленые висели холсты
Другие ходили буграми, как черные овцы волнуясь,
Своей поверхностью шероховатой, неровной,
В них блестели кусочки зеркал и железа.
Краску запекшейся крови
Кисть отлагала холмами, оспой цветною.
То была выставка приемов и способов письма...[16]

Поэтическое новаторство проявилось не только в предметах, но и форме поэтического языка самого В. Хлебникова, который выступил как «новый творческий интуитивный разум, сменивший неосознанную интуицию»[17]. Н. Пунин утверждал, что стихотворения Хлебникова «воспринимаются как кубизм и сделаны они по методам и приемам кубизма»[18]. Кажущийся заумным для непосвященного читателя язык поэзии, явился прорывом к новым способам постижения мира и поэтическому его запечатлению. Как верно заметил А. Грякалов: «Предназначенность предела — зауми — состоит в создании интенсивности проживании, высвобождении праязыка и культивировании чувственности»[19] Новый поэтический язык стал выражением обновленного сознания, искавшего себя в новом предметном мире. К. Малевич в 1913 году в письме к Матюшину утверждал, что на смену прежнему разуму пришел другой, который выглядит заумным, но на самом деле является разумом нового порядка. «Мы зашли настолько далеко, что отрицаем разум, но мы отвергли разум потому, что в нас появился другой разум,... в этой зауми есть также строгий закон, который дает картинам право на существование»[20].

Как стрелочники
У встречных путей Прошлого и Будущего,
Мы так же хладнокровно относимся
К замене ваших государств
Научно построенным человечеством,
Как к замене липового лаптя
Зеркальным заревом поезда[21].

Идеи В. Хлебникова не исчерпывались только поэтическим новаторством. Весной 1914 года он задумал создать небывалое общество, в которое бы входили лучшие люди — «будетляне», и создать «правительство Земного шара». Суть общества будетлян заключалась в том, что оно являлось бы «государством

[15] Пяст В. Встречи. М.: Новое лит. Обозрение, 1997. С. 166.
[16] Хлебников Велимир. Бурлюк. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза. М.: Сов. Писатель, 1986. С. 124.
[17] 17 Цит. по Ковтун Е. Ф. Портретная графика Н. И. Кульбина / Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, Искусство, Археология. Л.: Наука, 1984. С. 362.
[18] Пунин М. М. Квартира № 5 // Панорама искусств 12. Рассказы о художниках и писателях. М.: Советский художник, 1989. С. 187.
[19] Грякалов А. А. Топос и субъективность. Свидетельства утверждения. СПб.: Наука, 2017. С. 217.
[20] Цит. по Дуглас Ш. Лебеди иных миров и другие статьи об авангарде. М.: Три квадрата, 2015.С.85.
[21] Хлебников Велимир. Воззвание Председателей Земного Шара // Хлебников Велимир. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза. М.: Советская Россия, 1986. С. 196.

времени», а не «государством пространства» и диктовало последнему свою волю. Время становилось господином пространства, поскольку постоянные изменения и новизна определяли продукты устойчивости всего социума. «Общество Председателей Земного шара» должно было стать обществом «изобретателей», в отличие от прежнего общества, состоящего в основном из «приобретателей»[22]. Это — одно из несбывшихся пророчеств художника, угаданных, но не осуществленных. Авангардизм и его появление превращался в демонстрацию новизны во всех сферах жизни, в том числе, в творении социального уклада жизни. Новое ожидается и проповедуется, само существование авангардиста превращается в неистовый поиск новизны любой ценой. Для этого привлекается работа с небывалыми формами различных видов искусства, их пересечение и совмещение в совместных проектах. Но задачи нового государства Советов оказались несовместимыми с идеями авангарда. Революционный радикализм и социальный утопизм становились опасными для советской бюрократии. Экстремальность авангардных проектов пугала советских чиновников, привыкающих к сытому государственному спокойствию. Радикальные призывы авангардистов стали неактуальны для тоталитарного режима. Революционное мышление, заложенное в авангардизме, стало выглядеть опасным. Необходимые изменения уже произошли, власть была захвачена, и дальнейшее социальное творчество оказалось излишним. В результате многие авангардные художники вынуждены были покинуть страну, либо сгинули в лагерях, либо ушли в незаметную личную жизнь. Так, крупнейший авангардист В. Татлин в последние годы жизни был незаметным школьным учителем рисования.

Исследование феномена новизны в пространстве культуры возможно **по нескольким аналитическим направлениям**. В результате встречи присутствия и бытия обнаруживается обновление сегментов присутствия, как естественное расширение культурного пространства. Обновление проявляется в открытии новых направлений развития и усложнении культурной среды, в сдвиге поля субъективности. Этот сдвиг способен происходить моментально, радикально меняя и преображая экзистенцию или последовательно, осуществляться в процессе постепенных изменений. Данная интенция обновления исходит от бытия и выступает как внешнее воздействие на присутствие, изменяющее его. Возможно, сама новизна может рассматриваться в процессах ценностной обратимости, то есть, как «стареющая новизна», быстро увядающая без заметных последствий внешнего влияния. Вдруг заявив о себе, о своей необычности и нужности, новаторство вдруг хиреет и утрачивает первоначальный пафос. Так, косметическое оживление упрямых убеждений недавнего советского прошлого лишь на время придает бодрости дряхлеющим ценностям и устаревшей морали, но это не спасет их от скорого забвения. Нравственные ценности неудержимо эволюционируют, обретают все большую свободу экзистенциального выбора и быстро преодолевают сдерживающие барьеры недавнего модерна. В то же время навязывание

[22] Марков В. Ф. История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2017. С. 259.

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru