

рийный) статус «Героя своего времени». В другом варианте автор и его герой бегут в отдаленное прошлое или будущее (архаизм, неологизм), в субкультуру и субязык, в провинцию, алкоголизм, безумие. Третьим элементом должно быть восстановление нарушенных норм, символическое возвращение автора и героя в новом статусе в литературу и социум, утверждение новых художественных и даже социокультурных норм как общепризнанных. Для описания этого процесса годится модное словечко «легитимизация». Однако самые многозначные литературные герои (и авторы) как бы навечно застывают в фазе разрыва и удаления (Онегин, Печорин, Безухов, братья Карамазовы). В русской литературе резкость и радикальность конфликта периферийного с центральным (власть, элита, литературная мода, разночинская интеллигенция, советские писатели), изгнанничество оказывались одними из самых перспективных стратегий успеха, обновления позиций и диспозиций литературного поля. Те, кто не нашел в себе достаточно сил и таланта навязать свои правила центру и вернуться в него, хотя бы символически, во внепространственном смысле, стали аутсайдерами и, по «гамбургскому счету», вышли из игры. При видимом сохранении социального благополучия их уделом становятся обвинения в графомании или литературном истощении, читательское забвение, пренебрежение критиков, равнодушие издателей. Филолог-маргинал с удовольствием вычеркнет их из истории литературы или поместит в самые нижние ее полки — «ad majorem marginem». «Живет в Коломне в какой-то странной компании, у края рамени, на заболоченном берегу. Тут не столица и не провинция, здесь все тишина и отставка; ни то, ни се, ни житель света, ни призрак мертвый... Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов, где была или не была чья-то убогая, слабая жизнь».

МАРИНА  
ГЕОРГИЕВНА  
ЧИСТЯКОВА

### КУЛЬТУРА XX ВЕКА: ИГРЫ (В) МАРГИНАЛОВ

*В статье рассматриваются особенности взаимодействия модернизма и постмодернизма с различными феноменами маргинальной культуры.*

Культуру XX века характеризует пристальный интерес к феномену маргинальности. Но модернизм и постмодернизм выстраивают взаимоотношения с маргинальной культурой по-разному: в том и другом случае эти отношения коррелируются доминантными установками данных культурных парадигм.

Представителям модернизма истоки всех несчастий западно-европейской культуры виделись в ее логоцентризме. Ключевая идея художественного модернизма — борьба со всей предшествующей картезианской культурой — в конечном итоге трансформировалась в настоящую войну с разумом, что вполне закономерно повлекло за собой возрастание интереса к понятиям, противоположным по смыслу «логосу», «разуму», то есть всему тому, что лежит в основании рационалистической культуры Запада. Взоры модернистов обратились к феноменам, находящимся на периферии культуры, на самом ее краю — к маргиналиям, в первую очередь эстетическим.

Сам факт использования в творчестве элементов маргинальной культуры уже был скандален и провокативен, отдавал духом бунтарства и эпатажа — что, собственно, и требовалось. В системе модернизма маргинальность перемещается на почетное — центральное место. Следует отметить, что это обстоятельство вовсе не

возводит маргиналию в ранг нормы. Норма — это не край, но и не центр — она всегда находится «между».

Такие разновидности эстетической маргиналии, как творчество детей, сумасшедших, представителей наивного искусства, традиционных культур Африки и Океании, надолго оказываются в сфере внимания художников-модернистов именно по причине своей дистанцированности по отношению ко всем нормам господствующей культуры. Творчество маргинальное и модернистское объединяет общий принцип: «рисую, как знаю», вместо нормативного «рисую, как вижу» [Мигунов 1999:13].

*Весной–осенью 2002 г. художественная жизнь Тюмени ознаменовалась двумя примечательными выставками, вероятно, отражающими определенную тенденцию времени. Дело в том, что авторами майской экспозиции «Чувственный опыт» и сентябрьской выставки «Стеклянный, оловянный...» (обе проходили в зале Союза художников) являлись исключительно женщины-художники. Нельзя сказать, что участники задумали манифестировать и пропагандировать «женское искусство». Нельзя также утверждать, что экспоненты стремились продемонстрировать равные с мужскими способности и возможности (хотя исподволь все же некоторый оттенок феминистской настроенности промелькнул). Просто подобралась группа людей, решивших выставиться вместе. Все они причастны к Колледжу искусств: кто-то уже работает после его окончания, кто-то еще учится, а кто-то и преподает. Сами участники настаивали на том, что автор в искусстве не имеет пола. И все же, думается, некоторые нюансы едва уловимо указывают на принадлежность художника к той или иной половине человечества. Во всяком случае в общем контексте художественных событий майская выставка выгодно отличалась эмоциональной насыщенностью, глубиной переживаний.*

В том и другом случае мы имеем дело с творчеством вне каких бы то ни было эстетических и художественных норм. Как справедливо отмечает О. А. Подмогильная: «Нормой выхода за пределы нормы в искусстве считается творчество детей и душевнобольных. Еще не искусство и уже не искусство воспринимаются как истинное творчество, свободное от штампа... Дети еще не знакомы с общепринятыми условностями, а безумцы их уже перешагнули» [Подмогильная 1999:69]. К сказанному можно добавить, что представители примитивизма, наивные художники в той же степени незнакомы с эстетическими нормами западно-европейской культуры или же попросту не обращают на эти нормы никакого внимания. Не случайно еще и сегодня можно услышать в адрес искусства модернизма обвинения в том, что то или иное произведение создавал либо душевнобольной, либо ребенок, либо дикарь. Действительно, М. Шагал, П. Клее, Х. Миро, несомненно, обращались к детскому рисунку в качестве одного из источников своего творчества; П. Пикассо и Ж. Брак большое внимание уделили африканской скульптуре; дадаисты и сюрреалисты с увлечением изучали творчество душевнобольных. Примеры можно множить до бесконечности.

Но есть и еще одно объяснение возросшего на рубеже XIX–XX вв. интереса именно к этим формам маргиналий. Дело в том, что сознание ребенка, сумасшедшего или дикаря «не загрязнено» условностями рационалистической культуры и в этом смысле оно более адекватно отражает мир, нежели сознание взрослого человека, уже включенного в пространство культуры, в сложную систему им самим же придуманных связей, на пресечении которых возникает та или иная картина мира. Картина же коварна по определению: она всегда вторична по отношению к миру; между объектом и самым натуралистическим его изображением всегда существует зазор, несовпадение, искажение. Тем не менее, именно это искаженное представление о реальности культура принимает за истинное. Использование маргиналий позволяло выйти за пределы рационалисти-

ческой картины мира, приблизиться к истинному его пониманию.

Целые направления искусства модернизма методично вытесняли из творчества рациональное начало, заполняя образовавшиеся лакуны теми или иными формами маргинальной культуры. Так, в творчестве фовистов «дионисийское», стихийное, природное начало противопоставляется разумному, упорядочивающему, гармонизирующему Аполлону (то есть рацио) далеко не случайно: в рамках логоцентристской культуры Дионис и сам становится маргиналом.

Отказ от разума приводит дадаистов к программному идиотизму как одному из основных принципов творчества. Абсурд, бессмыслица пронизывают и «заумную» поэзию русских футуристов, и творчество обэриутов, обнаруживших, что все попытки наделить мир каким бы то ни было смыслом заведомо обречены на провал, ибо смысла в принципе не существует.

Одним из излюбленных творческих приемов модернизма становится «игра в маргинала». Идентификация с маргиналом позволяла ощутить себя «иным» в творчестве, искушала примерить на себя различные формы девиантного поведения. Но модернистские игры в маргиналов преследовали вполне серьезные и онтологические, и гносеологические цели. Игра в маргинала позволяла исследовать альтернативные пути обнаружения истины (метод автоматизма письма, случайных ассоциаций; «сюрреализм — это метод познания непознаваемого», — писал А. Бретон), открыть тайны бытия внепонятийным способом (отыскать их не в разуме, а «за умом», за рациональностью, в сфере интуиции), трансформировать картезианскую культуру в новую, более совершенную. Эта игра не влекла за собой деградации сознания, маска кретина не срасталась с личностью, оставаясь только маской, возможно, потому, что за спиной модернистов стояла культура, когда-то имеющая в качестве смыслообразующего принципа Абсолют, а следовательно, знающая четкие критерии оценок. Поэтому в этих играх просвечивают и страх за судьбы мира, и экзистенциальный ужас, и страдание в ситуации отсутствия Абсолюта сегодня, и стремление к нему. Эти игры были бескорыстны и, за редким исключением (например С. Дали), не отягощены стремлением к материальному благополучию любой ценой.

При всей своей кажущейся идиотичности, игры модернизма серьезны и драматичны, подобны шекспировскому театру. В отличие от них, игры постмодернизма — это балаган, актеры которого развлекают прежде всего самих себя, но хотят при этом, чтоб за представление им хорошо заплатили.

Специфика использования маргиналий в современной культуре инспирируется прежде всего особенностями постмодернизма. Постмодернистские релятивизм и политкорректность, убежденность в том, что все точки зрения имеют право на существование и ни одна априорная система мысли не должна тяготеть над человеком, из-

*Совершенно очевидно, что экспоненты (среди которых Т. Вершинина, Т. Изосимова, О. Кормина, М. Медведева, Н. Таберт, О. Трофимова) — не просто созерцатели или экспериментаторы. Все воспринимаемое становится их личными переживаниями, частью жизненного опыта, пропускается через чувства и превращается в сокровенный, значимый образ, что и нашло отражение в названии выставки — «Чувственный опыт».*

*На фоне всей современной живописи творчество женщин менее рационально, менее умозрительно, но более эмоционально: иногда напряженно-экспрессивно и даже драматично, как у Т. Вершининой, иногда чувственно и изысканно, как у Т. Изосимовой, иногда одухотворенно и поэтично, как у О. Трофимовой. Может быть, отсутствие рассудочности и склонность поддаться спонтанному порыву чувств обусловлены анимой, или духом женственности. Ведь если верить К. Г. Юнгу, женщина по природе своей существо более иррациональное и опирающееся на интуицию, в то время как мужчины больше рассчитывают на разум.*

меняют и отношения художника с маргинальной культурой, и правила игры с маргиналиями. Обращение к ним больше не носит характера культурного бунта. «Современная эпоха легализовала все формы протеста, благосклонно относясь к любым крайностям, боготворя бунт и тем самым выхолащивая его» [Сычев 1999:50-51].

Толерантность разума влечет за собой отказ от важнейшей для культуры оппозиции «центр–периферия». В сочетании с отказом от культурной иерархии, от Абсолюта, с неумением отделить высокое от низкого, с незнанием объективных критериев того, «что такое хорошо и что такое плохо», оппозиция «центра и периферии» (в нашей ситуации — «центра и края») теряет свою актуальность.

Признание постмодернизмом равноценности как разнообразных точек зрения, так и различных культур приводит к пониманию культуры как некой гомогенной среды: местоположение маргиналий смещается — оно более не с края, но и не в центре (за неимением оного). Место это теперь — между, там, где подобает находиться норме. «В эпоху постмодернизма маргинальность становится нормой или, по крайней мере, равноправной среди традиционных форм художественного творчества» [Сычев 1999:49], происходит «легализация маргинального в искусстве».

Если модернизм не имел явных предпочтений в сфере маргинальной культуры, использовал различные ее формы, то постмодернизм заострил внимание на идиотии, которая становится настоящей стратегией современного искусства [Художественный 1999:3]. Впрочем, идиотии предшествовала «тупость». Излюбленным персонажем искусства 1980-х был «тупой», 1990-х — «идиот». Чем отличается тупой от идиота?

*Ради справедливости, однако, надо сказать, что самые молодые авторы стараются выглядеть иначе. Они отнюдь не подвержены сиюминутным эмоциям. Им свойственны, скорее, напор и целеустремленность, чем созерцательность и тихое раздумье. Они могут работать энергично и жестко (Ю. Новик), стремительно и изобретательно (С. Пашкина). Но весь этот всплеск воображения, фейерверк форм и энергия цвета — лишь имитация страсти. Их переживания придуманы, заимствованы, смонтированы на основе чужого опыта. Поэтому, даже если техника уникальна, идея неповторима, работы как будто тяготеют к неким унифицирующим принципам современного искусства. Это качество особенно характерно для компьютерной графики С. Пашкиной. Творчество не безлико, но безличностно. Форма властвует в произведении до такой степени, что подавляет даже автора.*

«В слове «тупой» акцентирован интеллектуальный момент... в слове «идиот» — момент поведенческий» [Деготь 1999:23].

Вроде бы игра эта давно знакома, но... «идиот идиоту рознь». При ближайшем рассмотрении выясняется, что эта маргиналия интересует постмодернистов уже не в эстетическом, а, скорее, в клиническом аспекте.

Различны мотивации этих идиотий. Сколь бы странно это ни прозвучало, но идиота модернистского еще можно назвать дальним родственником князя Мышкина: роднит их тяга к трансцендентному, метафизическому, поиски (пусть и весьма своеобразные) Абсолюта. Возможно, свою роль здесь сыграла культурная инерция. Примеряя на себя личину кретина, играющий понимает, что на самом деле идиот он не настоящий, а «метафорический». В постмодернизме же игра нередко подменяет собой реальность и незаметно становится ею. Главная задача современного игрока в идиота далека от бескорыстия модернистского «метафорического идиота»: сделаться ярким явлением не только в искусстве, но и в жизни посредством культурной провокации любой ценой. Эта задача требует от исполнителя максимального сживания с маской. Стремление вызвать у реципиента сильные эмоции в сочетании с полным аморализмом и неприкрытым желанием материальных дивидендов — таков облик современного идиота от искусства (А. Бренер, О. Кулик, А. Осмоловский и т. д.).

Интересно, что к пропаганде этого образа активно подключился кинематограф (от некрореалиста Е. Юфита, «Идиотов» Л. фон Триера и навеянного «Идиотом» Достоевского «Даун Хауса» Р. Качанова, рассчитанных на более-менее подготовленную аудиторию, до предназначенных для широкого зрителя действительно идиотских комедий типа «Тупого и еще тупее»). Этот факт весьма показателен — идиотия действительно становится делом всенародным.

К каким же последствиям это обстоятельство может привести? Вопреки политкорректности, рискну предположить, что постмодернистские игры в маргиналов могут сыграть с человечеством дурную шутку и спровоцировать ситуацию, уже описанную В. Ерофеевым в рассказе «Жизнь с идиотом». Для тех, кто забыл сюжет: интеллигентная супружеская чета, приграв в своем доме идиота Вову, вскоре сама начинает жить по его правилам; в конце рассказа жена теряет жизнь, а муж — рассудок. Вова куда-то уходит. Идиот «метафорический», заигравшись, может трансформироваться в идиота самого что ни на есть настоящего. Игры в маргиналов на наших глазах превращаются в игры маргиналов.

#### ЛИТЕРАТУРА

Деготь Е. Логика абсурда: от тупости к идиотии // Художественный журнал. 1999. № 26–27.

Мигунов А. С. Предисловие // Маргинальное искусство. М., 1999.

Подмогильная О. А. Границы без объекта // Маргинальное искусство. М., 1999.

Сычев С. Маргинальное кино // Маргинальное искусство. М., 1999. Художественный журнал. М., 1999. № 26/27.

*Большая индивидуальность отличает произведения Ю. Новик, благодаря тому что выполнены они в технике масляной живописи. Насыщенные по колориту, интересные композиционно, они между тем представляются излишне театральными. Экспрессия и трагичный надлом некоторых вещей — это лишь эффектный актерский жест. Разумеется, молодых авторов заботит проблема выразительных средств, приемов. Вероятно, смысл, по их представлениям, должен проявиться сам собой. Это искусство хорошо сделанное, когда автор знает, где и как следует нанести последний штрих. Но это искусство в силу своей безэмоциональности может найти отклик только у людей близко знакомых, общающихся в том же кругу, понимающих ситуацию. Живопись для наших авторов — игра, в которой роли заведомо распределены, правила расписаны.*

ЕЛЕНА  
ВАДИМОВНА  
ТУМАКОВА

### «МАРГИНАЛЬНЫЕ» НЕОЛОГИЗМЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ

*В результате влияния современной жизни, культуры, сознания человека на язык происходит возникновение «маргинальных» слов (стилистических неологизмов). Этот процесс носит не аномальный, а вполне закономерный характер, так как он обусловлен самой жизненной ситуацией.*

Последние десятилетия нашего времени характеризуются сменой языковых стандартов: меняется не только сам язык, но и пересматриваются требования к речевым нормам. Само слово «норма» устаревает, отмирает, пото-