

УДК 13.01+7.01+82.0

А. В. Марков

<https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Платонизм барокко и аристотелизм рококо в независимой русской культуре

Для цитирования: Марков А. В. Платонизм барокко и аристотелизм рококо в независимой русской культуре // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 3 (22). С. 232–239.
DOI 10.20323/2499-9679-2020-3-22-231-238

В русской культуре платонизм и аристотелизм могли противопоставляться не только как философские, но и как культурные программы. В статье доказывается, что такое противопоставление никогда не было простым приложением отдельных философских положений к развитию культуры, но осмыслением различных медиа и различных стилей. Платонизму соответствовал стиль барокко как символический и возвышенный и требующий рутинной работы старых медиа, а аристотелизму – стиль рококо как эфемерный и требующий вмешательства новых медиа. В поэзии русского самиздата необходимость иметь дело только с машинописью, которая понималась как хрупкая и не способная достичь масштабных тиражей, такое переживание барокко и рококо усиливалось, и общепринятая искусствоведческая концепция становилась основой размышлений о памяти, собственных свойствах медиума, истинности и бессмертии. Барокко в таком случае осознавалось как исполнение идеи «жизнь есть сон», как большой стиль, как погружение в иллюзию, в результате центральными для осмысления барокко становились образы корабля и плавания. Старые медиа воспринимались как ложные – они никогда не могут быть восприняты в таком «сне», они оказываются носителями устаревших сведений, не соответствующих экзистенциальному опыту современного человека. Тогда как рококо понималось как патетическое внимание к эфемерному, как использование художественных условностей, поддерживаемых новым типом медиа, и тем самым как способ вернуть истину в искусство, истину непосредственного переживания, не опосредованного готовыми символами. Это отличается от привычного противопоставления символизма и акмеизма тем, что и «барокко» и «рококо» встречаются в пределах одного произведения, во многих стихах ведущих поэтов Самиздата спор двух программ происходит в пределах одного стихотворения. Тем самым, вопрос о соотношении платонизма и аристотелизма решается структурно, а не в рамках борьбы эстетических партий или групп. Переход от машинописного к компьютерному набору потребовал иначе мыслить и барокко, усилив фактор времени, и рококо, рассмотрев возможность перевода с языка одного искусства на язык другого. Таким образом, поэтические тексты, посвящённые культуре, могут быть использованы для уточнения культурологических характеристик стиля эпохи и изучения связи динамики культуры, культурной экзистенциальной рефлексии и ее медийного обеспечения.

Ключевые слова: платонизм, аристотелизм, барокко, рококо, новые медиа, закономерности культуры, культурная программа, самиздат.

A. V. Markov

Baroque platonism and Rococo aristotelism in independent russian culture

In modern Russian culture, Platonism and Aristotelianism were normally opposed not only as philosophical, but also cultural programs. The paper proves that this resulted from an understanding of different media and art styles as frames of cultural practices. Baroque style alluded to Platonism, as symbolic and sublime, and requiring the routine work of old media, and Rococo style to Aristotelianism, as ephemeral and requiring any intervention of new media. In the poetry of Russian samizdat, the need to deal only with typewriting, which was understood as weak and not able to achieve large-scale circulations, this conception of Baroque and Rococo was very intensive. Baroque in this case was conceptualized as the idea «life is a dream», as a grand empire style, as an immersion in illusion, as a result, images of the ship and sailing became central to the understanding of the Baroque. Moreover, the old media were understood here as false, if they could never be perceived in such a «dream», they turned out to be carriers of outdated information that does not correspond to the existential experience. Whereas Rococo was understood as pathetic adherence to everything ephemeral, as the use of artistic conventions supported by a new type of media, and thus as a way to return truth to art, as the truth of direct experience, not mediated by ready-made symbols. Such a confrontation differs from the usual Russian controversy of symbolism and acmeism, while both «baroque» and «rococo» are found within the same work, and in many verses of the leading poets of Samizdat the dispute between the two programs occurs within the same

poem. Thus, the question of the relationship between Platonism and Aristotelianism is solved as structure-making, not within the framework of the struggle of aesthetic parties or groups.

Keywords: platonism, Aristotelism, Baroque, Rococo, new media, patterns of culture, cultural program, samizdat.

Утверждение термина «барокко» как строго искусствоведческого обязано Г. Вёльфлину, с его отчасти продолжившим науку о ренессансе Якоба Буркхардта противопоставлением «линейности» Ренессанса и «живописности» маньеризма и барокко [Вёльфлин, 2018, с. 37–43], хотя в музыковедении этот термин употреблялся гораздо раньше. Но как обозначение не отдельных стилистических достижений, поражающих воображение, но не обязанных быть универсальными, барокко утверждается благодаря книге Тапье [Tapié, 1957], в которой со всей остротой оспаривался культурный миф о «классическом веке» французского абсолютизма — Версаль стал после этого труда восприниматься не как триумф «классики», образцового творчества с заранее известным замыслом и воплощением, но как величественное барочное зрелище, что было скандалом для французов, чтивших прежний образ классики. В этом смысле в российской традиции барокко утвердилось легче: после революции позиция Вёльфлина была принята большинством искусствоведов как само собой разумеющаяся модель стилистического анализа, и поэтому разговор о «нарышкинском барокко» конца XVII века или Царском Селе и Зимнем Дворце как прежде всего барочных зданиях не вызывал отторжения ни у кого в советское время.

Но в русской культуре при этом произошло интересное смещение. Если в западной критике рококо понималось и продолжало пониматься как локальный стиль, как решения конкретных памятников с конкретными заказчиками и исполнителями, более того, использующий заведомо локализирующие стратегии, вроде *шинуазри*, создающего «Китай», не имеющий ничего общего с настоящим Китаем, то в отечественном искусствознании рококо отсчитывалось от этого дворцового барокко примерно так, как Вёльфлин отсчитывал само барокко от классицизма. Рококо надлежало проявиться как особому стилю, отвергшему всё опорное в предшествующем (барокко): не монументальность и символическая нагруженность, а легкость и интуитивная бытовая понятность решений, не мистика больших идей, а галантное изящество и легкомыслие. Рококо конструировалось как универсальный стиль, который можно описывать столь же непротиворечиво, как

барокко, показывая его завершенность и воспроизводимость.

Наша гипотеза состоит в том, что в неофициальной русской культуре 1970-х — 1990-х годов такое противопоставление барокко и рококо накладывается на противопоставление не только символизма и акмеизма или кларизма М. Кузмина, но и платонизма и аристотелизма, и этот философский контекст может быть в отдельных ситуациях не менее важен, чем другие, подсказанные русской интеллектуальной культурой. Дело в том, что для неофициальной культуры кроме важности образцов, которыми вполне могли быть символисты и акмеисты, была важность также медиума исполнения: печатаются ли стихи на пишущей машинке или уже на матричном принтере. Более того, если образцы можно было выбирать, то власть медиума была неотвязной, с ней нужно было считаться. Впрочем, уже спор акмеистов с символистами был спором и в том числе разных моделей книгоиздания и рецензионного сопровождения: мы не спутаем в большинстве случаев декоративность символистских изданий и технологическую прогрессивность акмеистических, но другое дело, что тогда исключений было тоже немало. Тогда как самиздат подразумевал особое представление о медиуме печати, а значит, и о том, как именно что-то остается в памяти и в вечности, что это не эффекты тиража, а эффекты иллюзии найденного читателя (а читателей явно было мало, поэтому публика была иллюзией), разрешающиеся в признании хрупкости даже самых важных смыслов, пропечатанных на тонкой бумаге.

С. С. Аверинцев в статье о христианском аристотелизме [Аверинцев, 1992, с. 19], отметившей переход к постсоветскому состоянию интеллектуальных дискуссий, истолковал фреску Рафаэля: Платон указывает вверх, чертит вертикаль, тогда как Аристотель проводит рукой горизонталь. В таком живописном решении ведущий ученый увидел противопоставление мистической устремленности Платона и земных научных задач Аристотеля, и сделал из этого общий вывод, что крайности русской культуры, склонность к спонтанным решениям и резким колебаниям в социальной жизни — результат большего внимания к Платону, чем к Аристотелю, отсутствия усвоения аристотелевской «золотой середины», которая,

как замечает ученый, в онтологическом смысле средняя, а в аксиологическом — крайняя, требующая предпочтения ее всему [1, с. 21]. Не решая вопрос, как именно сформировалась «русская» любовь к крайностям, в частности, какой вклад в это внесло негативное описание русской идентичности в екатерининское время [Вишленкова, 2011] и перехват повестки польского мученического мессианства в XIX веке, заметим, что в живописном смысле никакой горизонтальной и вертикали в «Афинской школе» нет, но есть жест, требующий экстатического внимания к вещам небесным и есть жест рукой наискосок, который мы стилистически сопоставим скорее с авангардом, а не с классикой. Жест Платона нами будет воспринят как принадлежащий большому стилю, или «Культуре Два» [Паперный, 2016], тогда как жест Аристотеля — как авангардная диагональ, известная по множеству примеров от башни Татлина и дизайна Лисицкого до реплик такого дизайна в перестроечное время, когда печатать заглавия тоже стали наискосок, что было очень важно для авторов Самиздата, например, для Седаковой, увидевшей в этом некоторый надрыв бессилия перестроечного времени, несколько наигранный оптимизм этого нового авангарда [Бибихин, Седакова, 2018, с. 135].

По сути, Аверинцев требует переключить такую медийную ситуацию, в которой сокращение тиражей привело к упадку большого стиля и возвращению к малотиражности авангарда, в аксиологический ряд, потребовав культурных усилий, направленных на самое лучшее, вполне по заветам Аристотеля, для которого лучше иметь одного друга, но лучшего. Но об этом же думала и поэзия самиздата, в которой аристотелевское начало стало пониматься как начало рококо, именно как неустойчивости и авангардного эксперимента с семантикой. Это мы встречаем в стихах Александра Миронова (здесь и далее стихи цитируются по [Вавилон, web]):

Слишком легко, как мне пишется, слишком легко

Выжить в безумии шума языкового:

Слово свое размыывать и штудировать слово

Задней губой — аристотелев бред рококо

(Четыре эпиграммы, 1979)

Любая тяжеловесная речь воспринимается как языковой шум, как исступленное безумие, тогда как новое рококо — это легкость, умение мыслить задним умом, но так быстро, что мысль даже не

доходит до ума, мыслишь «задней губой», неким авангардным жестом. Аристотелев бред — это тогда умение говорить размыто и одновременно усердно штудирова слово, иначе говоря, та самая символическая неопределенность и при этом хорошо отработанная галантная артикуляция, которая больше всего связывается с эстетикой рококо. Эпитет аристотелев означает тогда принадлежащий той самой золотой середине, которая понимается в «Корабле дураков» (1975) Миронова как тонкая связь исцеления в противоположность тяжеловесному плаванью:

Полно мне тужиться, тяжбу с собой заводить...
Славно плывем мы, и много ли нужно ума
в царстве Протея? и надо ли связывать нить
тонкого смысла с летейской волною письма?

В тиражном, книжном существовании, платоновской символизации появляется забвение, тираж сам воспроизводит себя, тогда как рукописное письмо может вынуть смысл из вод Леты. Само слово тонкость ассоциируется с рококо, с жемчужными нитями, тонкой лепниной, а не громоздкими иллюзиями дворцового барокко.

По сути все стихотворение «Корабле дураков» посвящено тому, что любые известия, как-либо зафиксированные, уже являются ложными, любой медиум, даже самый чистый, как весть о мире Ноева голубя, приносит только ложь. Ответом на эту ложь оказывается музыка «шопенианы беспечной», пытающаяся заморозить окружающий мир, что тоже не случайно — в сравнении с Бетховеном Шопен воспринимался тогда как легкий, изящный и галантный композитор, примерно так же, как Вивальди в сравнении с Бахом (знаменитое стихотворение «Под музыку Вивальди» А. Л. Величанского начала 1970-х), такие пары выстраивались вопреки академической истории музыки, но с целью доказать якобы универсальное противопоставление барокко и рококо.

Так, еще в 1960-е годы Глеб Семенов написал «Гобеленовый Вивальди / ожидает нас внутри», под гобеленами имея в виду как бы мысленные изображения «Времен года», будто бы впечатления от музыки можно развесить по четырем стенам, и сама склонность визуализировать тончайшие впечатления уже не принадлежит большому стилю. Такое понимание гобеленов как выбивающихся из дворцового ренессансного или барочного стиля предметов, как утонченных предметов, рококо внутри барокко, есть и у В. Кривулина, у которого как и у Миронова музыка противостоит

большому стилю и отстаивает ту область, в которой и возможен галантный сюжет гобелена, точнее, прочитанный как галантный:

Иное слово, и цветные стёкла,
чужие розы витражей...
На гобеленах времени поблёлка
гирлянда бледная длинноволосых фей.
(Гобелены, 1972)

Понятно, что какой бы сюжет условного гобелена ни имелся в виду, само по себе видение изображенных женских персонажей как гирлянды напоминает гротеск и одновременно эстетику рококо, и если блеклость еще можно объяснить тем, что гобелен выцвел, но бледность считается как что-то противопоставленное ярким оптическим эффектам барокко, которые оказываются во всем чуждыми героиням и самому повествователю, в соответствии с ролью эллиптической поэтики, общей для всего поколения независимо от личной эстетики [Токарев, 2017], для организации повествования. В «Гобеленах» Кривулина и в «Корабле дураков» Миронова главенствуют одни и те же мотивы бытия как плаванья во сне, как растворения в большом океане, пропажи среди больших смыслов и эмоций, и при этом тонкой и хрупкой от времени нити как единственной достоверной памяти:

К тому клонится дух, чьи выцветшие нити
связуют паутиной голубой
и трепет бабочки, и механизм событий,
войну и лютию, ветер и гобой.

Наконец, в полный голос звучит и главный среди них мотив сомнабулического плаванья через большие смыслы, призрачного существования, которому может быть противопоставлена только музыка, хотя у Кривулина музыка уже отзвучала, ушла в инобытие, как ушел в преобразенное инобытие и голос:

Музейных инструментов мусикии
волноподобные тела
звучали бы для нас, как мёртвые куски
когда-то цельного поющего стекла...

Как хорошо, что мир уходит в память,
но возвращается во сне
преображённым — с побелевшими губами
и голосом, подобным тишине.

Тот же образ бабочки как начала ассоциативного ряда, нити памяти, которая спасает при плаваньи по этому неведомому большому океану смыслов, океану большого стиля и перегруженных значениями символов, есть у Седаковой в стихотворении «Лицинию» (1982), развивающему горацийев образ государства как корабля:

Старый образ бабочки и свечи принесу я из
трюма:

нужно мне поглядеть сильной смерти крылья и
корни.

Образ бабочки и свечи, взятый из «Священного томления» (Selige Sehnsucht, 1814) Гёте оказывается гадательным прибором, в противоположность большому стилю океана, который действует как величественный певец, поющий перед народом:

Там и пойдет океан причитать, как слепец,
сочиняющий думу

перед жадным народом, который его не накор-
мит.

Платонизм Седаковой всегда является частью такого переживания авторского участия в природе, которое никогда не может быть присвоено до конца лирическим субъектом [Фетисова, 2017, с. 64]. Здесь происходит барочная замена: обычно певец-эпик поет перед властителем и он же усмиряет океан, тогда как здесь сам океан оказывается единственным субъектом действия, опять же противопоставляется величие самостоятельного корабля, самостоятельного океана, и личное созерцание отдельных эфемерид и их образов, таких как бабочка, личный вкус к тонкому и хрупкому. Далее в стихотворении описывается по сути гадание по свече и мотыльку как способ отнестись к большому стилю с еще большей отстраненностью, а к хрупкому — с еще большей эмпатией. Важно, что это противопоставление барокко и рококо появилось у Седаковой еще в лирике первой половины 1970-х; так, в стихотворении «Опыт истории» [Седакова, 1986], не учтенном в последующих собраниях, противопоставлен типичный барочный антураж военно-морского па-
рада:

там жирно золотится рябь,
там государственный корабль
в прогорклom масле вязнет.

(обобщенно изображенное золото и различные оптические иллюзии барокко, притязания барокко на овладение временем) — и судьбы двух царевичей, убитого Дмитрия в Угличе и несчастного Алексея Романова во время гипнотического сеанса Григория Распутина и потом во время подразумеваемого расстрела. Заговаривание крови и пролитие крови сливаются в единый образ вины, и здесь появляется то же самое прохождение через океан эмоций и смыслов, сон, забвение и смерть как через единый морок лжи, где только особая память о будущем оказывается нитью, связывающей все в истину:

и спит царевич, исцелен,
и видит бесов легион
и жизни продолженье.

Если Распутин пытался скрепить «распаянные звенья», иначе говоря, неудачно выступить как представитель популистского большого стиля, то только сами царевич Дмитрий и Алексей своей невинностью останавливают морок и окружающую их ложь. Выражение «жизни продолженье» здесь очень важно, оно существует только как прозрение, а не как данность. Для всех авторов самиздата циркуляция смыслов, тиражная, выглядит как ложь, тогда как истиной оказывается личное усилие исцеления или новой жизни, столь же хрупкой, как и прежняя, как каждый микротираж машинописного самиздата столь же уязвим и может не найти своего читателя, как и предыдущий.

Востребованность большого стиля во всю эпоху тиражной русской литературы (литературы, имевшей распространение по всему огромному государству) стала важной темой второй литературы, начиная с композиции «Суворов» (1973) С. Стратановского, где поэт, исходя из вида памятника М. И. Козловского на Марсовом Поле описывает барокко как эпоху, когда и Суворов мог осуществить свою мобилизацию, и Державин мог его воспеть, в соответствии с правилами имперского мифа [Зверева, 2018]. При этом дается общий образ России екатерининского времени как корабля, с перечислением всех необходимо избыточных атрибутов, в духе барочной аллегории:

Россия древняя, Россия молодая —
Корабль серебряный, бабуса золотая.
Есть академия, есть тихий сад для муз,
Мечей, наук, искусств — здесь просиял союз.

Хотя Стратановский указывает на реальные достижения империи, пусть и имитируя, иногда пародийно, а иногда лирично, риторику русской поэзии XVIII века, корабль его метафорический просто потому, что генералиссимус А. В. Суворов был военачальником, а не флотоводцем. Получается, что здесь эффект отстранения создает не позиция автора, а сама ситуация медийного сообщения о событиях русской истории, в которой корабль слишком эффектный, метафорический, барочный. Интересно, что само слово академия, которым обозначается конечно академия Дашковой, должно отсылать и к платонизму. Во всем этом большом стихотворении поддерживается только вертикаль, только платонизм в расхожем смысле, эксперимент, тогда как в других стихах Стратановского, как «Уманская резня» дается слово убитым, существовавшее только в устной памяти, «зауми», невнятном музыкальном повторении одного и того же, что и создает память о пережитом. Музыка рококо, во всяком случае то, что мы можем этим выражением назвать — это не торжественная, а повторяющаяся музыка, многократной жалости, многократного сожаления, несколько даже бормотание, как фоника «Под музыку Вивальди» Величанского или «Умань, послушай зауми, слез и железа зауми» у Стратановского.

В царство мертвых как в озеро забвения спускается из мира лжи и герой стихотворения Кривулина «В парке ливрейном» из цикла «Галерея» (в составе цикла названо: Художник Герасимов (Москва) «Рабочая семья Козыревых на экскурсии в Детскосельском парке» Х., м., 90х63 см. Музей-усадьба «Тригорское», сезонная экспозиция «Пушкинские места в советском искусстве») (1983). Образ барокко как эпохи золота и шума доведен до абсурда при изображении работы советских медиа, такой как съемка телефильма из пушкинской эпохи:

в парке ливрейном чего ж не гулять гегемону?
роскоши, роскоши всюду! и блеску! и звону!
то пролетит киносъемка на тройках лихих
то зашипит в репродукторе пушкинский стих
(пунш языка не похожий на лай телеграмм —
голубоватый ласкающий сладкий)
то килограммами золото валится прямо к ногам
победителя в классовой схватке

В этом эпизоде замечательно, что барокко Царского Села изображается глазами обычного экскурсанта, который восхищается прежде неизвестными ему красотами тяжеловесной роскоши,

ощущая при этом себя выше всего этого, по праву просвещенного пролетария, смотрящего на все эти диковинки свысока, как на пережитки. Но при этом герой восхищается всем благодаря действию медиа: вряд ли он так хорошо помнил Пушкина или мог догадаться о чем снимается фильм, но действие медиа создает ту область смыслов, которая и дарует персонажу наслаждение. Таким образом, господствует как и в «Суворове» Стратановского кольцевая структура: как Стратановский описывает героизм великого русского полководца как избыточный, но при этом только признание со стороны врагов, поэтов, ученых может позволить увидеть в этом именно героизм, а не просто удачу или высокий профессионализм полководца, произвести эффект возвышенного переживания, — так же и здесь только постоянное использование Царского Села как места культурных воспоминаний о Пушкине, об аристократии, об успехах России императорского времени, позволяет и простому герою оценить то, что он чтит исключительно как блеск, быть не просто замороженным, но как-то артикулировать эту замороженность.

Везде действует одна и та же схема, замороженного, не то сновидческого состояния, не то яви, что соотносится и с распространенным пониманием литературного, а не живописного или архитектурного, барокко как соединения сна и яви, в соответствии с некоторой поэтикой удвоения в поэзии этого поколения [Ромашенко, 2008]. Тогда «пунш языка» в отличие от «лая» телеграмм, прямого сообщения извне, оказывается чем-то вроде рококо, чем-то узнаваемым телесно, по цвету, ароматному (или тактильному) и вкусовому ощущению, той самой аристотелической чувственностью, которая аксиологически важнее всего, но при этом требует умеренности.

Пунш, напиток огненный и пузырящийся, напоминает образность раннего Кривулина, как раз памяти как прихождения в себя, которая противопоставляется тяжелому монументальному стилю, «бетонное ничто» — которому противопоставлены «прилавок с пузырьками» в стихотворении «Музыкальные инструменты в песке и снеге». Это противопоставление двух стилей постоянно проводится в стихах сборника «Композиции» (1972–1977), например, в стихотворении «Aurea catena Homeri» (лат.: «Златая цепь Гомера», иначе говоря, представление о связанности мира богов и мира людей) большой стиль, в том числе любые подражания Гомеру, предстает как «оптический обман безрадостных высот», иначе говоря, как иллюзия архитектурного барокко, тогда как

настоящая цепь спускается в мастерскую «сло-манных стрекоз», эфемерид, которые изображает рококо, — причем оказавшихся по-настоящему эфемерными, не поддерживаемыми никакими медиа, а только горькой личной памятью об утратах. Или, например, стихотворение «Святая Цецилия» противопоставляет «фарфоровый орган», ручной музыкальный инструмент покровительницы музыки, лжи и насилию «под небной занавеской / консерваторских зал», попыткам подчинить искусство готовой идеологии, причем опять же кроме внешней метафоры, свод как небо, важна эта связь комнаты и камеры (тюремной), голоса, горла, воронки и потопа; иначе говоря, барочное остроумие, способное связать небо и небо, погружение в музыку и уход в море большого корабля, которое и оказывается превращением любого медийного явления, вроде музыкального зала, специального исполнения музыки, в свидетельство, что это исполнение может быть ложным, не служить высшей правде, тогда как высшая правда искусства — в его хрупкости и уязвимости.

Тем самым любая идеализация высот и красот, любой расхожий и превозносящий небо платонизм оказывается только одним из вариантов барокко, с необходимой образностью иллюзии как погружения в нее и медиа, которые не могут пробудить от этого погружения и поэтому всегда лживы. В то время как рококо оказывается усилено идеей эфемерности. В стихах книги «Композиции», повторим, эта идея проводится в любом тексте об искусстве, например, в стихотворении «Неопалимая купина» образность реки времени, текущей в Шеол (потусторонний мир забвения) и противопоставляется хрупкости искусства: «кусочек штукатурки — остаток от росписей храма», а в стихотворении «Натюрморт с головкой чеснока» художник «картонными кушачами и овощами», иначе говоря, имитацией в духе рококо, с использованием папье-маше, имитацией имитацией на холсте, воюет «с распадом», который опять же символизируют море и корабль, пытающиеся подчинить себе Орфея, но он не став актером масштабной барочной драмы, возвращается в белых одеждах, чешуйках чеснока, как будто чем-то ничтожным и шелестящем.

К этой поэтике узорчатости кенотического слова [Лабунец, 2019] Кривулин возвращался и позднее, например, уже в постсоветской сатире «На руинах межрайонного Дома Дружбы», где большой стиль условного советского ампира противопоставляется нынешнему состоянию упадка здания, причем ведущие ремонт рабочие называ-

ются «послеполуденными фавнами», тем самым изломанность Нижинского оказывается единственным способом воспринять и дом как произведение искусства. Но здесь с изменением медийной организации, от пишущей машинки к компьютеру (эти стихи уже писались на компьютере), изменился и пафос — важна оказалась не эфемерность искусства как таковая, а возможность подойти к одной эфемерности с помощью другой, объяснить архитектурные образы — балетными, что, конечно, связано с опытом экранного пользования как перекодировки и новой репрезентации, которая актуализуется как визуализация при включении компьютера.

Переход к компьютеру усилил гротескно-сатирический элемент и у Стратановского, в стихотворении «Вот летальные тени...» (1995) прямо осмыслившим компьютерные игры как вариант переселения душ в мир иной. У многих авторов Самиздата, включая Кривулина и Седакову, появляется выравнивание стихов по центру, которое возможно только при компьютерном наборе и которое как раз знаменует желание видеть как бы отражения и симметрию, одного искусства в другом, и это становится темой наиболее значительных произведений этих авторов в компьютерную эру («Музыка» Седаковой, большое стихотворение, написанное уже в новом веке) и делается основой поэтики авторов нового поколения, таких как Дмитрий Голынкин-Вольфсон, у которого компьютерный набор и означает осмысление больших культурных реальностей, таких как Флоренция и Венеция, как экранных, кинематографических, музыкальных, литературных. Иначе говоря, идет постоянная конвертация на экране или в компьютере событий и впечатлений в действительное переживание хрупкости уже не только как части мироощущения, но и как части любой культурной семиотизации окружающей действительности, что отмечается и для Елены Шварц [Петрова, 2019, с. 40] и других авторов бывшего Самиздата. Поэтому и Кривулин, и Шварц, увлекшись компьютерами, создают в 1990-е стихи во многом на современные темы, гротескные изображения текущей современности, с повышенным метафизическим и патетическим их освещением. Тем самым медиум определяет и работу с барокко и рококо.

Проведенное исследование позволяет так обобщить полученные результаты. В русской интеллектуальной культуре существуют не только мифы о платонизме, аристотелизме или эпохах развития искусства, но и их конструктивное,

структурное восприятие, необходимое для освоения поэзией различных старых и новых медиа. Такое восприятие позволяет уточнить концепции культуры, не сводя их к господствующим идеям к каждой эпохе, но показать, каковы ограничения действия этих идей, в каких случаях они могут осуществиться как истинные, а в каких — как ложные. Можно рассматривать переход от машинописной работы к работе на компьютере как часть эксперимента, уточняющего смыслопорождающие механизмы культуры и критическую функцию культуры, но можно видеть в нем и пересборку культурных символов. Если конфликт между громоздким символизмом и изящным акмеизмом в начале XX века был разыгран как групповой, то в конце XX века он происходит в пределах отдельных поэтических произведений, устанавливая в художественной форме критерии истинности культурного опыта как опыта памяти и совестливой рефлексии и превращая эти произведения в инструмент изучения закономерностей культуры. Кроме того, и влияние философии платонизма и аристотелизма на культуру уже не может мыслиться только как восприятие отдельных идей или методов, но только как восприятие методов самого культурного творчества, внутри которого только и могут возникнуть новые основательные идеи, продуктивные для развития отечественной культуры.

Библиографический список

1. Аверинцев С. С. Христианский аристотелизм как внутренняя форма западной традиции и проблемы современной России // Христианство и культура в Европе: Память о прошлом, сознание настоящего, упование на будущее. Ч. 1. Москва : Выбор, 1992. С. 16–25.
2. Бибихин В. В., Седакова О. А. И слово слову отвечает : переписка. Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2018. 286 с.
3. Вавилон: тексты и авторы. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/index.html>
4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств : Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Москва : Юрайт, 2018. 296 с.
5. Вишленкова Е. В. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». Москва : Новое литературное обозрение, 2011. 384 с.
6. Зверева Т. В. Имперский миф: от классицизма к модернизму // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2018. Т. 28. № 3 С. 313–322.
7. Лабунец Н. В. Вещь в пространстве лингвокультурных ценностей: «скатерть узорчатословная» // Аксиологические аспекты современных филологических исследований. Екатеринбург : Издательский дом «Ажур», 2019. С. 269–270.

8. Паперный Вл. Культура Два. Москва : Новое литературное обозрение, 2016. 412 с.

9. Петрова А. Поэма Елены Шварц «Хомо Мусает»: проблемы поэтики. Тарту: Tartu Ülikool, 2019. 68 с.

10. Ромашенко С. А. Семантический потенциал удвоения («Соловей спасающий» Елены Шварц) // Интерпретация и авангард. Новосибирск : Наука, 2008. С. 296–301.

11. Седакова О. А. Опыт истории // Вестник русского христианского движения. 1986. Т. 142. С. 129–130.

12. Токарев А. А. Эллиптическая поэтика А. М. Парщикова // Litera. 2017. № 4. С. 38–45.

13. Фетисова Е. Э. Идеализм Платона в поэтической книге «Сад Мироздания» О. Седаковой // Философия и культура. 2017. № 9. С. 57–66.

14. Tapié Victor Louis. Baroque et Classicisme. Paris : Plon, 1957. 385 p.

Reference List

1. Averincev S. S. Hristianskij aristotelizm kak vnutrennjaja forma zapadnoj tradicii i problemy sovremennoj Rossii = Christian aristotelism as an inner form of a Western tradition and the problems of modern Russia // Hristianstvo i kul'tura v Evrope: Pamjat' o proshlom, soznanie nastojashhego, upovanie na budushhee. Ch. 1. Moskva : Vybor, 1992. С. 16–25.

2. Bibihin V. V., Sedakova O. A. I slovo slovu otvechaet : perepiska = And the word comes after the word: correspondence. Sankt-Peterburg : Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2018. 286 s.

3. Vavilon: teksty i avtory = Babilon: texts and authors: <http://www.vavilon.ru/texts/index.html>

4. Vel'flin G. Osnovnye ponjatija istorii iskusstv : Problema jevoljucii stilja v novom iskusstve = The main notions of art history: The problem of evolution of style in new art. Moskva : Jurajt, 2018. 296 s.

5. Vishlenkova E. V. Vizual'noe narodovedenie imperii, ili «Uvidet' russkogo dano ne kazhdomu» = Visual ethnology of the Empire or a «To see a Russian is not for everyone». Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 384 s.

6. Zvereva T. V. Imperskij mif: ot klassicizma k modernizmu = Imperial myth: from classicism to modernism // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serija «Istorija i filologija». 2018. T. 28. № 3 S. 313–322.

7. Labunec N. V. Veshh' v prostranstve lingvokul'turnyh cennostej: «skatert' uzorchatoslovnaja» = A thing in the space of lingvocultural values // Aksiologicheskie aspekty sovremennyh filologicheskikh issledovanij. Ekaterinburg, 2019. S. 269–270.

8. Papernyj Vl. Kul'tura Dva = Culture Two. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 412 s.

9. Petrova A. Pojema Eleny Shvarc «Homo Musaget»: problemy pojetiki = The poem of Elena Shvarts «Homo Musaget»: the problems of poetics. Tartu: Tartu Ülikool, 2019. 68 s.

10. Romashhenko S. A. Semanticheskij potencial udvoenija («Solovej spasajushhij» Eleny Shvarc) = Semantic potential of doubling («Nightingale saving» be Elane Shvarts // Interpretacija i avangard. Novosibirsk, 2008. S. 296–301.

11. Sedakova O. A. Opyt istorii = Experience history // Vestnik russkogo hristianskogo dvizhenija. 1986. T. 142. S. 129–130.

12. Tokarev A. A. Jellipticheskaja pojetika A. M. Parshhikova = Elliptical poetics of A. M. Pershikov // Litera. 2017. № 4. S. 38–45.

13. Fetisova E. Je. Idealizm Platona v pojeticheskoi knige «Sad Mirozdan'ja» O. Sedakovoje = The idealism of Platon in a poetical book «The garden of universe» by O. Sedakova // Filosofija i kul'tura. 2017. № 9. S. 57–66.

14. Tapié Victor Louis. Baroque et Classicisme. Paris : Plon, 1957. 385 p.