

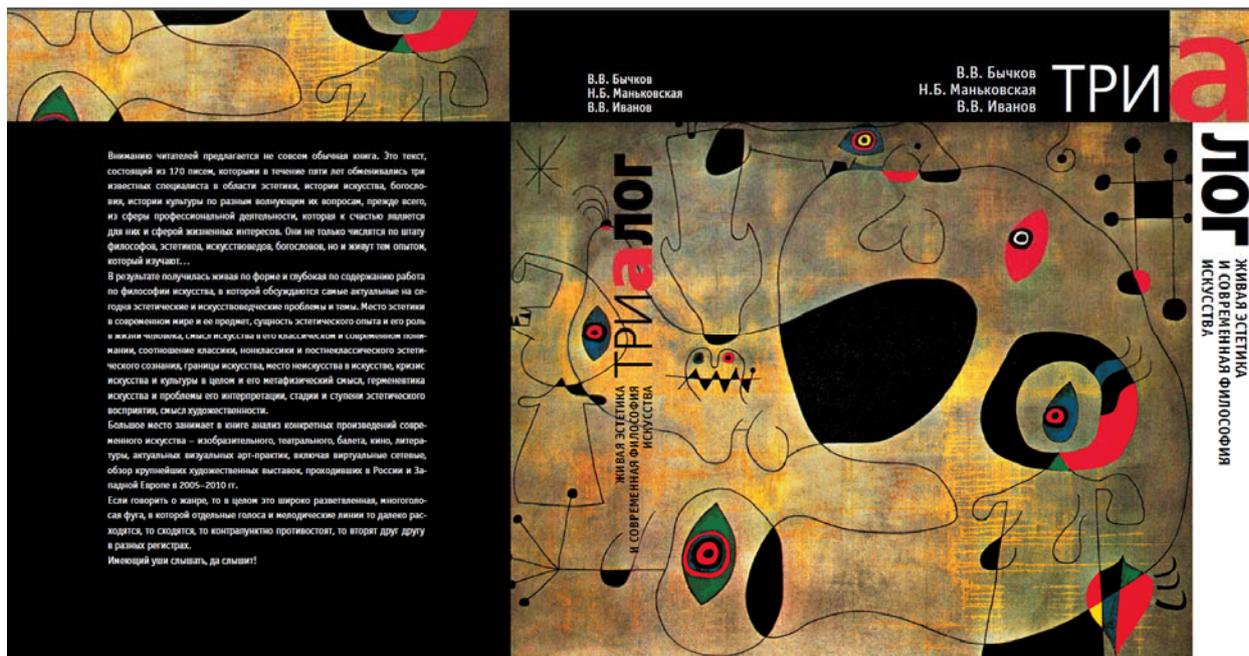
# ИСКУССТВО МЕЖДУ СЦИЛЛОЙ И ХАРИБДОЙ

Материалы семинара-обсуждения книги:

В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов

Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства

(М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с., илл.)



Семинар состоялся 27 февраля 2012 г. в рамках дискуссионного клуба «Парадоксы современной художественной культуры» Всероссийского государственного университета кинематографии им. С. Герасимова (ВГИК). Заседание было организовано и проведено исследовательской группой "Постнеклассическая эстетика" Института философии РАН совместно с клубом.

*А.В. Новиков, председатель дискуссионного клуба, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИК*

**«Триалог» как эстетической триллер**

Обсуждаемое сегодня издание представляет собой увлекательный многосерийный интеллектуальный проект. Говорить о нем на кинематографическом языке вполне уместно, так как многие страницы книги не только посвящены визуальным искусствам, но и сами написаны столь пластично, что порой представляют собой своеобразные мини-сценарии. Это особенно относится к полемике между В.В. Бычковым и Н.Б. Маньковской о *пост*-культуре, актуальным тенденциях в развитии искусства, не говоря уже об ироничных философских «пьесках», принадлежащих перу В.В. Иванова. И все это при том, что книга посвящена крайне серьезным, фундаментальным проблемам современной художественной культуры, искусства и эстетики, еще не нашедшим достаточного освещения в научной литературе. Главная тема, обсуждаемая авторами, связана с сущностью современной философии искусства, начиная с вопроса о возможности такой философии сегодня. Основное внимание уделено проблемам взаимодействия классики, неклассики и постнеклассического эстетического сознания. В этом ракурсе обсуждаются принципиальные для современной культурной ситуации вопросы о границах искусства, соотношении искусства и неискусства, художественной избыточности и минимализме, основных тенденциях перехода от неклассики к постнеклассике и первых признаках последней, синтезирующей художественные достижения классического и неклассического искусства.

Другой проблемный узел связан с метафизикой искусства, соотношением эстетического и религиозно-мистического опыта; «расширением сознания» в художественном опыте; герметизмом, эзотерикой и герменевтикой искусства.

Значительный пласт исследования посвящен теоретическим (но основанным на личном опыте каждого из участников) проблемам эстетического восприятия, в том числе и новейших арт-практик. Выделены и

проанализированы фазы эстетической рецепции, вплоть до полного «погружения» в искусство, описаны стадии эстетического удовольствия и наслаждения.

Еще один важный вопрос связан с дискурсом художника. Речь идет о таких немаловажных вопросах, как роль эстетической самооценки художника, его дневниковых записей, писем и т.п., специфике традиционной художественной критики и актуальной арт-критики и ряде других.

Особенно интересным показался мне спор о кино и посткино, свидетельствующий об эрудиции авторов, их вкусах и пристрастиях. Он начинается в связи с «Чемоданами Тульса Люпера» Питера Гринуэя и продолжается по поводу монументальных мультимедийных кинопроектов Мэтью Барни «Кремастер» и «Преодолевая границы».

Исследование в целом иллюстрируется примерами анализа новейших произведений живописи, театра, кино, литературы.

Книга, написанная на самом современном уровне в формате академической научной дискуссии, ведущейся в форме переписки между тремя ведущими специалистами в сфере эстетики, прекрасно издана, привлекает множеством (более 400) со вкусом подобранных иллюстраций. В настоящее время в отечественной гуманитаристике аналогов у нее нет. «Триалог» будит мысль, стимулирует научные исследования в области художественной культуры. Он будет интересен как профессионалам-эстетикам и искусствоведам, так и студентам, аспирантам творческих вузов, а также более широкому кругу читателей, стремящихся глубже понять процессы, происходящие в современном искусстве. Монография по своей сути способствует формированию единого культурно-интеллектуального пространства, что соответствует общенациональным задачам в области культурной политики.

А теперь передаю слово присутствующим здесь авторам, профессорам В.В. Бычкову и Н.Б. Маньковской. Так кто же из вас Сцилла, а кто Харибда?

*В.В. Бычков, доктор философских наук, профессор, руководитель исследовательской группы "Постнеклассическая эстетика" Института философии РАН, лауреат Государственной премии РФ в области науки и техники*

### **Между Сциллой и Харибдой**

Образное именование темы сегодняшнего разговора: Искусство между *Скиллой и Харибдой*, - имеет прямое отношение к главной смысловой линии книги, которую мы сегодня обсуждаем. Понятно, что эта метафора выражает мысль о катастрофическом положении современного искусства, формально претендующего еще на статус "высокого", но давно утратившего его, а не имеет в виду какие-то конкретные чудовища, которые уничтожили высокое Искусство. Однако если кто-то любит конкретизацию и желает знать имена этих чудищ, то это тоже не секрет. Их все видят ежедневно и неплохо уживаются с ними. Многие их даже любят. Я имею в виду два явления, с особой очевидностью претендующие на имена мифологических монстров: взрывоподобный скачок научно-технического прогресса (НТП) в XX веке, т.е. современную техногенную цивилизацию во многих ее проявлениях, и коммерциализированный масскульт, массовую коммерциализированную культуру. На мой взгляд, они и уничтожили высокое Искусство и Культуру в целом. Однако обратимся к самой книге, где эта тема всесторонне обсуждается.

Прежде всего, я хотел бы от имени авторов "Триалога" сердечно поблагодарить присутствующих здесь издателей книги: директора издательства "Прогресс-Традиция" Бориса Васильевича Орешина, заместителя директора Елизавету Давидовну Горжевскую и дизайнера книги

тонкого и мудрого художника Ирину Викторовну Орлову. Низкий поклон вам за неформальный, глубоко заинтересованный и чуткий подход к изданию этой книги. И за смелость и определенный риск, который вы взяли на себя – книга-то по-своему уникальна. Мне кажется, пока ничего подобного не было ни в отечественном, ни в мировом книгоиздании.

Открою присутствующим один секрет, о котором пока не знают даже мои соавторы, хотя, возможно, и догадываются, но выдерживают роли, ибо игра эта им явно понравилась. Книга возникла как результат проверки одной научной гипотезы, которая сформировалась у меня очень давно в процессе внимательного и небеспристрастного изучения искусства XX века, в основном изобразительно-визуального, в контексте мировой художественной Культуры. При всей ее видимой простоте и очевидности для меня, она, тем не менее, не поддавалась формально-логическому или прямолинейно однозначному историческому подтверждению, не желала выдвигаться в разряд непререкаемых истин, констатирующих один из законов исторического движения в сфере искусства и культуры в целом. Поэтому для ее проверки у меня на протяжении последних двух-трех десятилетий сложился особый, лично мой метод анализа, точнее даже не анализа, а глубинного медитативно-созерцательного проникновения в художественные феномены, которое завершалось неким текстом. Совокупность этих текстов я впоследствии обозначил как *постадеквации* - своего рода специфический вербальный экфрасис произведения искусства, группы произведений, творчества художника или даже целого направления. Характерной особенностью постадекваций является их внерациональный характер. Они писались почти автоматически (нечто близкое к "психическому автоматизму" сюрреалистов), без контроля разума, как бы являлись своеобразной стенограммой (или кардиограммой) глубинной сущности процесса эстетического восприятия того или иного объекта.

Помимо того, что сам этот метод общения с искусством давал мне богатую духовно-интеллектуальную пищу, стимулировал мой творческий потенциал, он доставлял мне большое эстетическое наслаждение, т.е. был полноценным эстетическим опытом, притом - активным опытом, творческим, близким по механизму к созиданию произведения искусства.

Практикуя его, я ставил перед собой и более глобальную задачу. Мне представлялось, что с его помощью можно выявить некий *метафизический смысл* всего искусства XX века, столь непохожего в высших своих проявлениях ни на что в истории искусства с древнейших времен до конца XIX века. Чем больше я углублялся в изучение этого искусства во всех его основных и очень разных направлениях и крупнейших личностях, тем сильнее ощущал, что этот смысл есть. Более чем столетний период существования новейшего искусства уже давал возможность почувствовать основные тенденции и направление его движения. Я не только чувствовал этот смысл, но даже формулировал его, но не мог достаточно убедительно обосновать на формально-логическом уровне.

Метод постижения искусства с помощью его же способов проникновения в доступную ему реальность, т.е. путем включения иррациональной деятельности своего эстетического сознания, оказался достаточно продуктивным. Постепенно складывалось какое-то особое многоуровневое и полисемантическое текстовое пространство, в котором неплохо уживались тексты самого разного типа – полупоэтические, полуэссеистские, просто поэтические, иногда чисто абсурдные, "заумные", будто-профетические и им подобные, т.е. тексты, возникавшие, - повторяю, ибо это существенно, - без контроля разума в процессе эстетического созерцания тех или иных произведений искусства новейшего времени – от импрессионистов до наших дней. Сюда логично вписались и небольшие отрывки дневниковых записей, строки из записных книжек и блокнотов. Так

в течение полутора десятилетий на рубеже тысячелетий сложился "Художественный Апокалипсис Культуры". Вот эта книга. Завершена она была в первые годы нашего столетия, а увидела свет только в 2008 году.

Получилась совершенно уникальная вещь. Я и сам был немало удивлен, когда увидел ее в опубликованном виде. Ничего подобного я еще не видел. Она изначально и не писалась как книга, но просто возникала как-то между основными моими делами. На досуге. В моменты блаженных творческих пауз, духовных медитаций над произведениями современного искусства, в музеях и выставочных пространствах всего мира, в актах эстетических медитаций на природе.

В жанровом отношении – это *строматы*, лоскутное одеяло, собранное из самого разного вида и жанра текстов. Объединяет их одно: они все так или иначе касаются искусства XX века и судьбы высокого Искусства и высокой Культуры в целом. В основном на материале визуальных искусств (или изобразительного искусства), которые я знаю лучше всего, люблю их и всю жизнь живу в постоянном общении с ними – от искусства Древнего мира до самого современного – актуальных и продвинутых арт-практик и арт-проектов сегодняшнего дня. И так счастливо совпало, что глобальные процессы, которые потрясают искусство и культуру уже более столетия, с наибольшей рельефностью, остротой и пронзительностью выразились именно в изобразительно-визуальных искусствах, хотя и во всех остальных видах в какой-то мере тоже, но там они пока вроде бы менее заметны.

Уже из названия книги понятно, что гипотеза моя с помощью этого метода лично для меня полностью подтвердилась, хотя отнюдь не прямолинейно, однозначно и одномерно. Наряду с главным метафизическим смыслом искусства XX столетия там выявилось такое множество разных смыслов, подсмыслов, обертонов, каких-то совершенно непонятных смысловых и иррациональных ходов, что обосновать вербально и достаточно

однозначно мою гипотезу даже для хотя бы относительно узкого круга профессионалов опять вроде бы не удалось. Все-таки сформулирую ее, чтобы не испытывать далее ваше терпение.

Почему собственно Апокалипсис? При множество смысловых уровней, ходов и извилов этой эзотерической по существу книги все они в конечном счете объединены (так мне во всяком случае представляется) одним глобальным смыслом, который в упрощенном виде может быть сформулирован так.

Искусство XX века - имеется в виду, конечно, высокое Искусство, *высоко художественное* искусство и его трансформации на протяжении столетия – это громкий вопль, крик, иногда – гармонические рыдания о глобальном сломе, даже невиданной катастрофе в культуре, а, вполне вероятно, и в жизни человеческой. Это – мощный и страшный реквием по высокой Культуре, Культуре с прописной буквы, существовавшей с древнейших времен и завершившейся примерно к середине XX века. Сейчас мы живем уже давно в состоянии переходного (неизвестно к чему) периода *пост-культуры*.

Культура (а внутри нее и Искусство) с прописной буквы, т.е. высокая Культура – это культура, возникшая и всегда существовавшая в человеческом обществе, жившем *в пространстве веры* в объективное бытие Великого Другого, более разумной и высокой, чем человек, духовной силы (богов, духов, Бога, Абсолюта и т.п.), состоящей с ним в постоянном духовном контакте. Вся известная нам Культура, включая высокое Искусство всех времен и народов, возникла, формировалась и активно функционировала в духовно-энергетическом *поле веры* в Великое Другое. Имеется в виду, конечно, *духовная культура*, ориентированная исключительно на духовно-нравственное обогащение и возрастание человека, его совершенствование, его возвышение и возведение – анагогическая (от греческого *anagoge* –

возведение) культура, каковой всегда и являлась собственно Культура, а внутри нее высокое Искусство. К сущности Культуры относится ориентация на метафизическую реальность и формирование, актуализация, сохранение и распространение в обществе жизненно необходимых человеку ценностей: Истины, Добра, Красоты, Святости, Любви. Главной характеристикой и сущностной основой Искусства всегда была его *художественность*, высокое эстетическое качество, с помощью которого Искусство во все времена своего исторического бытия выражало и несло анаagogический потенциал Культуры, его главную гуманитарную миссию. Естественно, что далеко не во все времена истории эта сущность искусства ясно понималась, но она всегда составляла его основу и, вероятно, хорошо ощущалась многими его творцами, которые часто жизнь свою клали на алтарь Искусства, и многими его заказчиками. Очевидно это стало только в XX веке, когда достигли своего апогея специальные науки по изучению искусства, а само высокое Искусство завершило свое существование.

Начавшийся примерно в XVI веке в европейско-средиземноморском ареале процесс секуляризации культуры и взрывоподобный скачок НТП в последние столетия привели к тому, что к середине XX века креативно-активная, творческая часть человечества, его главный двигатель, отказалась от ВЕРЫ в Великое Другое. В конце XIX века великий Ницше констатировал: *Бог умер для человечества. Бог умер в человеке.* А вместе с ним скончались и основные ценности человеческого бытия: *Истина, Добро, Красота, Святость, Любовь.*

Сам Ницше, манифестировавший себя, как известно, атеистом, но являвшийся плотью от плоти человеком Культуры, не смог перенести этой трагедии: сошел с ума и умер. А в культуре начался удивительный и невиданный еще в ее истории процесс, длящийся и по сей день.

Исчез один из полюсов креативного энергетического поля Культуры, а с ним, естественно и само поле. Возникла ситуация *пост*-культуры – культурно-цивилизационного процесса, который формируется в совершенно новых, никогда не существовавших в истории человечества условиях - с ориентацией только и исключительно на один полюс - на человека и *веру* в его безграничные творческие возможности. Возникает своеобразный симулякр культуры, некая культура без Культуры, без своего духовного центра, чего еще никогда не было в истории человечества.

И это уже какая-то совершенно иная, кардинально иная ситуация, чем та, в которой возникла и функционировала многие тысячелетия Культура, одухотворявшая все культурно-цивилизационное пространство, т.е. материальную культуру всех времен и народов. Образно и условно говоря, если Культура возникла и всегда держалась на двух столпах – Искусстве и Религии, то теперь один из этих столпов практически исчез, Культура рухнула, похоронив под своими руинами и столп Искусства.

Высокое Искусство крайне болезненно отреагировало на эту ситуацию. Авангард первых десятилетий XX века стал лебединой песней Культуры и Искусства. Он дал такую россыпь *высокохудожественных* произведений и великих имен подлинной высокой Культуры, которые встречались в ней, пожалуй, и как это не парадоксально только еще один раз – в период итальянского Возрождения, т.е. в самом начале секуляризационного процесса. Но там - за несколько столетий, а здесь в течение двух-трех десятилетий. Время и Культура спрессовались. Сегодня все эти имена на слуху: Кандинский, Малевич, Пикассо, Матисс, Шагал, Дали, Миро, Клее, Мур – только в изобразительных искусства, не мало их было в литературе, музыке, театре (вспомним Хлебникова, Джойса, Шёнберга, Берга, Мейерхольда), однако изобразительные искусства как бы сконцентрировали в этот период в себе весь духовно-эстетический потенциал

Культуры в момент ее последнего небывалого взлета. Стали символом этого взлета.

Особого взлета, предсмертного. Достигнув предела художественно-выразительных возможностей в своих видах искусства, великие авангардисты завершили его. После них, особенно со второй половины столетия, искусство уже практически не создает культурных и соответственно художественных ценностей, какие были присущи Культуре. Начиная с поп-арта и концептуализм, неутилитарное арт-производство, занявшее место высокого Искусства, демонстративно отказалось от художественности, т.е. от своей сущности – эстетического качества. В многочисленных направлениях и проявлениях contemporary art есть все, что угодно, кроме художественности. В этом и заключается трагедия искусства *пост-культуры*, в которой оно выполняет одну главную миссию - оно *истошно кричит* (иногда достаточно выразительно, т.е. отчасти художественно) о том, что вершится какая-то умонепостигаемая, но страшная для человечества своими последствиями катастрофа. Это я и назвал Апокалипсисом, используя термин в обыденном его современном значении, но имея в виду все-таки и более древний смысл, который предполагал не только катастрофу, но и какой-то глобальный переход в новое качество: Апокалипсис – как *откровение*. Откровение качественного скачка куда-то: то ли во тьму небытия, то ли на новый, более высокий уровень духовности человека.

Книга получилась настолько значительной, полисемантической, малопонятной и даже пророческой, что я без ложной скромности назвал ее Последней Книгой Культуры, имея в виду, что Первой Книгой Культуры в нашем ареале, как минимум, была Библия. Надеюсь, понятно, что под "Первой" и "Последней" имеется в виду не историческая хронология, но метафизическая символика. Высокая Культура возникла задолго до Библии.

Библия в данном случае – это некий собирательный вербализованный символ всей Культуры, до нее существовавшей. Так же и мой "Апокалипсис" – некий иррациональный символ конца Культуры, не означающий, естественно, что отдельные проявления Культуры уже невозможны. Они появляются и ныне, и будут появляться еще, но уже как остаточные, маргинальные явления, а не как составляющие полноценного духовного ядра культурно-цивилизационного процесса, который полстолетия, как минимум, вершится вокруг пустого Центра.

При собирании этой Книги в единое целое, я убедился, что многие ее тексты и их смыслы не очень понятны даже мне самому, что уж говорить о читателях. Особенно о тех, которые профессионально не знакомы с историей духовной культуры и искусства в целом и искусства XX столетия в особенности, у кого не сильно развит эстетический опыт. Пришла мысль о необходимости толкования этой книги, неких герменевтических процедур, которые помогли бы высветить ее смыслы. Отчасти я начал решать эту задачу уже во втором томе "Апокалипсиса", снабдив его с помощью Надежды Борисовны Маньковской – первого внимательного читателя Апокалипсиса и автора Введения к нему – Лексиконом.

Уже тогда я понял, что этого недостаточно и что только моего ума не хватает, чтобы понять до конца все смыслы этой книги. Более того, мой разум и мой дух человека, все еще стоящего хотя бы одной ногой в Культуре, никак не желали мириться с тем, что высокая Культура, а с ней и высокое Искусство завершились. Тогда-то мне и пришла в голову идея подключить к этому делу моих высоко эрудированных во всех сферах духовно-художественной культуры друзей, тоже живущих искусством, прекрасно знающих его и духовно-исторический контекст его бытия, для которых эстетический опыт – главный опыт в жизни. Я пригласил их принять участие в электронной переписке по основным вопросам философии искусства,

эстетического опыта, основным проблемам современной культуры. Оба с энтузиазмом приняли это предложение.

В первых письмах между теми или иными проблемами искусства я изложил свою гипотезу (переписка началась летом 2005 г., т.е. задолго до выхода в свет "Апокалипсиса") и просил друзей высказать свое отношение к ней. И далее достаточно регулярно напоминал о ней, высвечивая те или иные аспекты ее и исподволь побуждая моих собеседников реагировать и на это. Когда началось движение с изданием "Апокалипсиса", его основные моменты также нашли отражение в переписке, а выход в свет книги пришелся на самый апогей дискуссии, так что авторы уже листали ее, сочиняя новые письма.

И вот результат – первый том Триалога, плод пятилетней переписки перед нами. А переписка между тем активно продолжается. Должен признаться: я и не предполагал, что она так разрастется. Ну, думал, двадцатка писем от силы получится, и то прекрасно. Это как-то прояснит мою гипотезу. Гипотезу это, кажется, мало прояснило, хотя написано уже более 170 (!) писем. Я не убедил друзей, они - меня. И я доволен. Пусть гипотеза так и остается гипотезой. Время само проверит ее. А мы будем надеяться, что Эра Великой Духовности еще впереди. Все еще впереди! - как-то написал я сам в "Апокалипсисе".

Тем не менее, в каком-то смысле этот том все-таки стал, на мой взгляд, первым и достаточно внушительным томом талмуда, некоего развернутого герменевтического комментария к "Художественному Апокалипсису Культуры", в котором нормальным, иногда ярким и образным языком в процессе дружеских бесед и полемических дискуссий разьяснены и глубоко проработаны многие из проблем духовно-художественной культуры, в эзотерической, мало понятной даже автору форме содержащиеся в самом "Апокалипсисе".

При этом у нас получилось нечто значительно большее, чем разговор об одной, хотя и значимой гипотезе. Книга вылилась в живую философию искусства. Однако об этом, пожалуй, подробнее расскажет другой соавтор Триалога – Надежда Борисовна.

Я же в заключение хотел бы попросить у вас еще две минуты терпения и позволить мне прочитать два апокалиптически-эсхатологических фрагмента из "Апокалипсиса", чтобы те, кто его не видел, хотя бы ощутили, что это за штука такая.

Один из них вынесен на заднюю сторону переплета как некий эпиграф-эпилог книги.

*Когда поймешь ты вкус заката,  
распавшегося у Креста,  
прозреет ржавая лопата,  
в стене прорежутся уста.  
И возопит немолчный голос  
сквозь сталь растекшейся брони,  
осыплется с надгробий волос  
их покрывавшей чешуи.  
Вплывет в космическое лоно  
Тот, Кто не покидал его,  
вернется все под сень Закона  
как будто не было Того,  
Кто пил расплавленную магму  
Мир охватившего греха  
и выжигал на солнце пятна  
и в храме жарил петуха;  
Того, Кто в сонмище разврата  
входил, как в храм, неся свечу,  
Кому был близок каждый атом  
и братом был Он палачу.  
Сойдутся вместе створки Входа;  
над всем возвысится Закон,  
которому чужда природа,  
абсурд евангельских времен.  
Но слава Богу, вкус заката  
еще никто не понимал,  
и мирно старая лопата  
ржавеет у библейских скал.*

Другой со стр. 364 Первой книги.

*светлое*

*поставим темное на темное  
как у стола покров Вселенной  
и выход – дельта треугольная  
на электронных постаменты*

*мы не поднимем рук в молитве  
"орант" смело магнитной бурей  
и темные во мгле крошечной  
сияют яркой белизною*

*остановилось непропетое  
в полях несжатых всходят круглые  
и линий темных знак таинственный  
завис в тоске над головою*

*шлифует время столы неясности  
растет тревога в темных всплесках  
углами движется пространство  
сквозь зеркала лесных окраин*

*овально вплавилось остывшее  
в поток осевшей затемнённости  
и нет давно того кто скажет нам  
слова о смысле светлой линии*

Большое спасибо за внимание и долготерпение.

*Н.Б. Маньковская, доктор философских наук, главный научный  
сотрудник Института философии РАН, профессор кафедры эстетики,  
истории и теории культуры ВГИК*

### **Плодоносящее древо культуры**

Вашему вниманию предлагается не совсем обычная книга. Это текст, состоящий из 170 писем, которыми в течение пяти лет обменивались три

специалиста в области эстетики, истории искусства, богословия, истории культуры по разным волнующим их вопросам, прежде всего, из сферы профессиональной деятельности, которая к счастью является для нас и сферой жизненных интересов. Мы действительно живем тем опытом, который изучаем... Косвенное свидетельство этому – около 400 сопровождающих текст цветных иллюстраций,

Если говорить о жанре, то в целом это широко разветвленная, многоголосая fuga, в которой отдельные голоса и мелодические линии то далеко расходятся, то сходятся, то контрапунктно противостоят, то вторят друг другу в разных регистрах. В результате получилась живая по форме работа по философии искусства, в которой обсуждаются самые актуальные на сегодня эстетические и искусствоведческие проблемы и темы. Среди них – место эстетики в современном мире и ее предмет, сущность эстетического опыта и его роль в жизни человека, смысл искусства в его классическом и современном понимании, соотношение классики, нонклассики и постнеклассического эстетического сознания, высокое искусство и арт-практики, границы искусства, место неискусства в искусстве, кризис искусства и культуры в целом и его метафизический смысл, герменевтика искусства и проблемы его интерпретации, стадии и ступени эстетического восприятия, смысл художественности. Подробно и всесторонне рассматривают и такие темы, как диалектика художественной формы, эстетическая антиномика, герметизм и герменевтика искусства, избыточность и минимализм в искусстве.

Авторы стремились возродить традиции принципиальных научных дискуссий, и книга, действительно, пронизана полемикой по наиболее острым вопросам современной художественной жизни. Вот некоторые из наиболее фундаментальных: Является ли современный кризис искусства следствием техногенной цивилизации? Глобален ли он и не знаменует ли

конец Культуры как носителя духовного начала? Возможны ли вообще полноценный эстетический опыт и подлинная религиозная вера в глобализирующемся мире? Каковы связи искусства и эзотерических уровней сознания? По поводу этих и многих других вопросов идет спор на материале наиболее репрезентативных художественных явлений в мировой и отечественной культуре, в сферах живописи, театра, кино, литературы, музыки, балета; дигитальных и виртуальных тенденций в актуальном арт-движении. Сама дискуссионная форма исследования не позволяет делать однозначные, авторитарные выводы по обсуждаемым проблемам, выявляя многообразие научных позиций. Не случайно одно из писем носит название «Комментарий комментарию глаз не выключает». В книге вообще много иронии и самоиронии, дружеских подшучиваний над собеседниками (наибольшим остроумием, как мне кажется, отличается искусствовед и богослов, настоятель храма преподобного Сергия Радонежского в Берлине В.В. Иванов, написавший для «Триалога» не только серьезные научные тексты, но и несколько шуточных «песок»), ссылок на личный опыт, в том числе и связанный с зарубежными поездками, знакомством с природой, культурой и искусством других стран и народов.

Что касается меня, то я рада возможности обсудить в профессиональном кругу ряд проблем, имеющих принципиальное значение для людей культуры. Я намеренно пишу последнее слово с прописной буквы не только во избежание излишнего пафоса, но и для обозначения моей позиции: художественная культура представляется мне плодоносящим деревом, возвращенным человечеством и неотделимым от его жизни. На протяжении своего развития она видоизменялась, и порой весьма радикально, ей были органически присущи кризисные, переходные периоды, один из которых мы переживаем сегодня, однако по большому счету культура является единой и целостной. В этом плане введенное в науку В.В.

Бычковым понятие *пост*-культуры, подразумевающее конец духовности, смерть высокой культуры и искусства, представляется мне дискуссионным. На мой взгляд, не только в мировом масштабе, но при ограничении рамок исследования современной ситуацией в США и странах Западной Европы обнаруживаются признаки перехода к новому периоду в развитии художественной культуры, а не конца культуры как таковой. Ведь реалии художественной жизни XXI в., лучшие артхаусные образцы которой (а именно по вершинам, как известно, следует судить о тоне искусства в целом) отнюдь не внушают пессимизма. Мы немало спорили с В.В. Бычковым о том, возможно ли сегодня появление новых художественных шедевров. И один из разговоров в «Триалог» посвятили таковому – «Чемоданам Тульса Люпера» П. Гринуэя. Если бы книга писалась сейчас, то на почетном месте в ней, несомненно, оказался бы современный шедевр – «Фауст» А. Сокурова и Ю. Арабова. Другое дело, что «выудить» произведения современного высокого искусства из масскультовского потока нелегко. Ведь произошли очевидные структурные трансформации культуры и искусства, требующие специального изучения. Я имею в виду бурное разрастание массовой культуры в ущерб не только подлинно авторскому, высокому искусству, но и народной культуре, фольклору, а также процессы «шоуизации» и симулякризации всего и вся, в том числе и классики. Возможно, такой перекосяк и создает впечатление преобладания негативных и даже губительных тенденций.

Не вижу я признаков конца культуры и в свехтехнологичности современных виртуальных экспериментов. Как известно, фотография, кинематограф и другие экранные искусства – также результаты технических изобретений, однако они не выводятся за пределы культуры. Другой вопрос, какие факторы способствуют превращению аттракциона в искусство, феномен художественной культуры. Думается, как и во все времена, это –

талант, развитый эстетический вкус, воображение, общая культура художника, его профессионализм. Все зависит от того, как используется инновационный технический потенциал – в качестве трюка, ради эпатажа, рекламы или в собственно творческих, художественных целях. Технических новшеств не стоит бояться – о непродуктивности сопротивления им свидетельствует хотя бы фильм «Артист». В этой связи заслуживает особого внимания проблема воздействия технических новшеств на зрителей, их сознание и подсознание, психологию эстетического восприятия в целом. Современные визуальные, звуковые и иные технологии становятся новым средством художественной выразительности в той мере, в какой способствуют расширению акустического и визуального пространства произведения, вовлекают реципиента в художественное действие. При этом не только новые технологии влияют на художественную сторону творческого процесса, но и искусство оказывает обратное воздействие на технику, вызывает потребность в ее усовершенствовании.

Понятия таланта, гения, вдохновения, уникальной творческой личности отнюдь не ушли в прошлое. Многолетний опыт педагогической работы с творческой молодежью во ВГИКе убеждает меня в том, что они востребованы новыми поколениями людей культуры, осознающих себя именно художниками. Стремления к инновациям сочетается у них с пиететом к классике (последней нередко отдается предпочтение), трепетным отношением к профессии. Проблема критериев эстетической оценки остается одной из наиболее актуальных. Международные фестивали студенческих фильмов свидетельствуют о том, что их творчество развивается в русле собственно художественных поисков, свободных от давления арт-номенклатуры, коммерческих соображений (хотя многие молодые люди с первых лет учебы работают в кинопроизводстве, на телевидении, в художественных журналах). Произведения молодых отнюдь не отмечены

печатью дегуманизации, скорее наоборот, им присущ повышенный интерес к личности другого, его внутреннему миру. И, конечно же, сугубо плодотворное воздействие на их творческий рост оказывает свободный доступ к шедеврам мировой культуры. Перед ними открыт весь мир, они свободно общаются с зарубежными коллегами, не опасаясь идеологических запретов, чего было лишено в юности наше поколение. Их творческий потенциал, острое чувство прекрасного, повышенный интерес к метафизическим проблемам позволяют надеяться на нормальное развитие художественной жизни. Именно вгиковский опыт питает мой сдержанный оптимизм в отношении будущего культуры. Подлинное искусство, по-моему, является продолжением, духовным обогащением и расширением жизни — ее чрезвычайно важной, необходимой частью. Я считаю жизнь, при всем ее драматизме и трагичности, прекрасной, а не ущербной, и на сакраментальный вопрос о полупустом или полу-полном стакане всегда склонна выбрать второй вариант ответа. Но еще в большей мере мне, пожалуй, импонирует другое решение — «стакан полный»!

Что же касается эстетики как таковой, то на протяжении последнего столетия она не только сохраняла свои позиции в качестве автономной научной дисциплины, но и вела себя достаточно экспансионистски, оказывая обратное воздействие на философию. На наших глазах последовательно развивались процессы эстетизации не только философии и ряда других гуманитарных дисциплин, но и политики, точных наук, информатики. Я не говорю уже о бурной эстетизации повседневности, окружающей среды.

Дистанцировавшись от классики, нонклассика XX в. прошла определенный путь развития. Основными вехами этого пути представляются мне отход от подражания реальности (мимесиса), затем от отсылок к ней (рефренциальности: вслед за материей «исчезло» означаемое) и, наконец, замена аутентичной реальности виртуальной. Подобной эволюции

соответствует переход от фигуративности к нефигуративности и затем – к «новой фигуративности», реабилитации телесности в виртуальном «новом натурализме». Нонклассикой оказались так или иначе востребованы все классические эстетические категории, но смысл их изменился изнутри. Возник ряд новых категорий и паракатегорий (термин В.В. Бычкова, относящего к паракатегориям абсурд, жестокость, хаос, симулякр и т.п.). Эстетика XX в. отчасти поступилась своим первородством, связанным с чувственно-эмоциональным отношением к миру, в пользу интеллектуального удовольствия, а затем и интерактивного взаимодействия с артефактом. Эмпирическое потеснило метафизическое, в результате чего эстетический центр и периферия в нонклассике во многом поменялись местами. Возобладал принцип релятивизма. Границы эстетики чрезвычайно расширились, утратили четкость очертаний. В результате во многом изменились представления о предмете эстетики.

Различия в глобальном видении художественно-эстетической ситуации и перспектив ее развития, во многом связанные с особенностями оптики, не отменяют совпадений наших с В.В. Бычковым оценок характера современных арт-практик, неклассического эстетического сознания в целом, основанных на общности художественных вкусов. Мне близка идея В.В. о том, что одна из потенциальных линий развития в теоретической сфере связана с постнеклассической эстетикой, синтезирующей опыт классики и нонклассики. Другая альтернатива, уже скорее на уровне арт-практик, сопряжена с элементами виртуальной реальности в современном искусстве. Две названные линии представляются мне взаимодополняющими.

(Председательствующий просит зачитать текст выступления В.В. Иванова, который не смог лично присутствовать на обсуждении)

*В.В. Иванов, искусствовед, кандидат богословия, профессор, протоиерей, главный редактор журнала Московского патриархата "Stimme der Orthodoxie" (Берлин).*

### **Верность касталийскому духу**

Вполне отвечает духу «Триалога» то обстоятельство, что один из его участников присутствует на обсуждении лишь в письменновиртуальном виде. Надеюсь, эта форма общения со своими собеседниками, ставшая для меня привычной за последние годы, не будет препятствовать и нашему дружескому разговору. Сам я, несмотря на приверженность литературному труду и любовь к стилистическим экспериментам, долгое время и по разным причинам сторонился эпистолярного жанра, поэтому мне стоило немалых усилий войти в ситуацию «кресельной» переписки. Следы этих трудностей легко обнаружить в Первом и Втором разговорах. Но постепенно такой эпистолярный вид общения приобрел для меня экзистенциальный смысл, и участие в наших виртуальных беседах стало жизненной потребностью.

Я усмотрел в «Триалоге» возможность не только дружеского обмена мнениями о проблемах, занимающих наш ум и воображение, что само по себе достаточно ценно, но и терпеливо поэтапного формирования некоего «полигона», или, если, избегая милитаристского жаргона, выразиться более академическим способом, «лаборатории», в которой отрабатывается и испытывается на прочность модель новой культурной альтернативы. Такое высказывание способно настроить взыскательный слух, воспитанный на принципах интеллектуальной честности, целомудренно воспрещающей игру с утопическими идеями. Подобная недоверчивость закономерна и оправдана, если принять во внимание удручающий своей пустынностью ландшафт современных эстетически-художественных практик, оставляющих мало надежды на приближение, чаемой Кандинским, «эпохи великой духовности».

Я разделяю такую осторожность, и менее всего хотел бы, чтобы «Триалог» воспринимался как свидетельство об элитарной гордыне его участников, находящих утешение в игровой разработке заведомо нежизнеспособной модели. Здесь можно сослаться на многие страницы нашей переписки, в которых дается трезво реалистическая диагностика современной ситуации. Правда, участники этого виртуального консилиума не всегда совпадают в своих прогнозах, но едины в признании апокалиптического характера заболевания.

Лично для меня упадок европейской культуры, переходящей, согласно Шпенглеру, в мертвящую фазу цивилизации, никогда не служил поводом для окончательного вынесения летального прогноза, прежде всего в силу уверенности в многоэтажности и многомерности самого культурного процесса, имеющего не только горизонтальное, но и вертикальное измерение, вхождение в которое возводит к миру архетипов или, используя выражение Лосева, к миру идей, понимаемых как духовно порождающие структуры или модели. Византийские теологи в таком случае предпочитали говорить о идео-волениях (парадигмах). Существование такого вертикального измерения вносит существенные коррективы в наше понимание ритмов духовного развития, выводя историю искусства за рамки её чисто детерминистической интерпретации, в тоже время отнюдь не умаляя значение морфологического анализа и метафизической диагностики.

Подтверждение такому взгляду я нахожу у Германа Гессе. В своем романе «Игра в бисер» он нарисовал безрадостную картину упадка европейской цивилизации в стадии так называемой «фельетонной эпохи». В этом описании писатель не только диагностировал недуги своего времени, но и далеко заглянул в будущее. Тем не менее, именно в период гибели культуры и её «кажущейся капитуляции» - согласно мудро сдержанному пророчеству Гессе - стали возникать «отдельные небольшие группы, полные

решимости хранить верность Духу и изо всех сил оберегать в эти годы ядро доброй традиции, дисциплины, методичности и интеллектуальной добросовестности». Постепенно усилия этих маленьких групп привели к созданию Касталии, идеального места для хранения культурных традиций и воспитания научной элиты нового типа.

Я не нахожу в касталийском проекте ничего утопического. В его основе лежит вечный архетип, конституирующий различные формы совместной духовной жизни, безразлично, идет ли речь о монашеских орденах Средневековья, платоновской академии Марсилио Фичино, розенкрейцерах XVIII века, прерафаэлитам или мечтах ван Гога о братстве художников. Гессе просто придал завершенность таким устремлениям в идеальном образе Касталии. Существование подобных вещей, - как об этом сказано в эпиграфе к «Игре в бисер», - «нельзя доказать, ни счесть вероятным, но которые именно благодаря тому, что благочестивые и добросовестные люди относятся к ним как к чему-то действительно существующему, чуть-чуть приближаются к возможности существовать и рождаться».

Разумеется, никто из участников «Триалога», приступая к более или менее регулярной переписке, и не помышлял способствовать тем самым осуществлению касталийского идеала. Не было ни программы, ни сформулированных целей такого рода. Но постепенно я стал замечать, что как бы само собой, этот идеал приобрел для нас (мне так, по крайней мере, кажется) характер инспирирующей силы, может не всегда и не всеми отчетливо сознаваемой.

Создание Педагогической провинции в современных условиях совершенно не реально, но вполне представимо, что небольшие группы дружески настроенных ученых будут стараться «оберегать ядро доброй традиции». Переписка является для таких людей наиболее пригодной формой

осуществления подобного проекта. Необходимыми условиями является при этом принципиальная независимость как от государственных инстанций и учреждений, так и от сферы экономических интересов: иными словами, предполагается полная *неутилитарность* проекта. Его реализация происходит исключительно в форме бескорыстно дружеского общения, при котором не имеет значение ни место работы, ни какие либо иные внешние факторы. Как показало время, участники «Триалога», не сговариваясь, соблюли эти условия и остались верными касталийскому духу.

В заключение, следуя Гессе, хочу упомянуть об одном важном очаге «сопротивления гибели» - «Братстве паломников в Страну Востока», выработавшем систему духовных упражнений, развивающих «способность магического проникновения в отдаленные времена и состояния культуры». Некоторые страницы «Триалога» свидетельствуют, что и этот проект не остался без влияния на участников «кресельной» переписки.

*(Начинается обсуждение книги)*

*Н.Е. Мариевская, кандидат искусствоведения, доцент кафедры киносценаристки ВГИК*

### **Драматургия «Триалога»**

Острое удовольствие и искрящаяся радость - такие чувства вызывает «Триалог», книга, состоящая из 170 писем, так или иначе посвященных проблеме Апокалипсиса художественной культуры. И, как уточняется в одном из писем, речь идет не об откровении, а именно об исчерпанности культуры, об ожидающей ее катастрофе.

Парадоксальное воздействие книги об Апокалипсисе на читателя, на мой взгляд, объясняется ее особой формой, ее драматургией. Дружеская переписка трех философов передается читателю в ее естественной, спонтанно

возникшей динамике. Пишущий не знает, не может предположить, кто из собеседников откликнется на его письмо первым, когда и откуда придет ответ. Собственно, учитывая возможности Интернета, ответ может прийти почти мгновенно. На одно письмо может прийти один ответ, а может быть два разных. При этом тема разговора может получить неожиданный поворот. Так оно и происходит, возникает чарующая игра смыслами, оттенками этих смыслов. Читатель оказывается в благоухающем саду расходящихся тропок. Так реализуется нелинейное художественное время книги.

О подобных структурах режиссер Том Тыквер сказал, что они помогают нести внимание зрителя со скоростью американских горок. Высокая степень неопределенности при переходе из настоящего в будущее, из одной точки текста в другую активизирует внимание, вызывает у читателя острое желание включиться в разговор. Но, может быть, еще больше на читателя действуют те мгновения, когда «Триалог» сбрасывает скорость, в разговоре возникают интимные паузы, трепетные минуты тишины, когда «подрастают мысли и чувства» собеседников.

Книга дает читателю уникальную возможность присутствовать при том, как разворачивается мысль и чувство, и это вызывает особое волнение, сопереживание участникам разговора.

Если текст книги воспринимать как художественное произведение, то становится понятно, что внутреннее интимное время участников разговора устроено по-разному. Вероятно, тут возможно говорить о разных хронотипах сознания.

Так эсхатологическое разомкнутое время (векторное время) одного говорящего вступает в столкновение с совершенно иным переживанием времени, когда на первый план восприятия входит мгновение настоящего. Но тут не вырожденное, по сути, пустое настоящее, характерное, скажем, для

модернизма, а настоящее полное и целостное, включающее память о прошлом и открытость еще неопределенному будущему.

Это отзывается в интонации собеседников. Их голоса звучат по-разному. Трагическое ощущение грядущего апокалипсиса, когда умирание, замерзание и смерть кажутся неизбежными, сменяется, заглушается другим голосом. И уже верится в весну. Ожидание сменяется медитативным растворением в солнечном дне.

Полагаю, что разное восприятие времени может влиять на научную методологию. Векторное эсхатологическое время требует определенности высказывания относительно финала. Отсюда концепты, отделяющие прошлое от настоящего и определяющие будущее: «*пост-культура*». Иное мировоззрение оперирует «рабочими понятиями». Они называют то, что завтра может быть понято иначе и получит иное название. Но они, эти «рабочие понятия», нужны, чтобы схватить текучее настоящее.

Разное мироощущение участников «Триалога» является причиной разных взглядов на мир, определяет разную оптику.

Кажется весьма содержательной метафора дерева, предложенная собеседниками для представления культуры. В самом деле, если мы находимся внутри кроны, мы видим пересечение веток, некую сеть, которая напоминает концепты, предложенные постмодернизмом: сеть, ризома, корневище. Но стоит чуть отодвинуться, и мы видим шумящую крону, слышим шелест полной жизни листвы. Но если еще отстраниться, расширить границы пространства и времени, то мы увидим ствол и крону. Потребуется духовное усилие, чтобы узреть, что вся вертикаль дерева устремлена к солнцу, к абсолюту.

Об апокалипсисе можно говорить только в том случае, если мы предполагаем, что это солнце гаснет. Так ли это? Можно ли это предвидеть,

можно ли предотвратить? В этом главный вопрос «Триалога», его сюжетное ядро.

Автором удалось создать художественную структуру, которая с одной стороны укладывается в привычную форму печатной книги, а с другой - разрывает эту самую форму, настойчиво требуя для реализации современных технологий. Это может быть проект, бытующий в Интернете, предполагающий погружение человека в виртуальные миры, путешествия по городам мира, созерцание произведений искусства.

Очевидно, эта структура может быть интерактивной, предполагающей ту или иную степень интенсивности участия читателя (или тут уже слово «читатель» выглядит неуместно архаичным?) в разворачивании гипертекста.

Сама по себе книга «Триалог» выглядит живой зеленой почкой на дереве современной культуры. И вот это ощущение живого и открытого вселяет оптимизм.

***Б.В. Орешин, директор издательства «Прогресс-Традиция»***

### **Живая энциклопедия современной культуры**

Наше издательство существует уже 15 лет, до этого мы работали в издательстве «Прогресс», которое все помнят. Уже на протяжении 30 лет я выпускаю гуманитарную литературу и имею представление о её состоянии в настоящее время. «Прогресс-Традиция» издает литературу в очень широком диапазоне гуманитарных и социальных наук, но нашим любимым детищем являются книги по искусству. Для нас большая радость выпустить такую книгу, но не только потому, что она такая импозантная: в содержательном отношении она весьма незаурядна. В чём эта незаурядность?

Книги, которые мы издаем - научные, и эта книга тоже научная, её нельзя назвать научно-популярной, авторы не стремятся популяризировать какие-то идеи. Но если посмотреть на гуманитарное знание сегодня, то

выяснится, что оно не в таком благополучном состоянии, как многие думают. И дело не только в финансах, в слабой реализации. Мне кажется, что это мировая проблема: специализация и дифференциация научного знания имеет очень тяжёлые последствия, и издатели это видят может быть даже лучше, чем наши замечательные авторы. Это зачастую крайне специализированные темы, ориентация на очень узкий круг людей, наукообразная «сциентистская» стилистика, и так далее. И это, конечно, приводит к тому, что большие проблемы исчезают из поля зрения более широкой, образованной, культурной публики. Почему увеличивается контраст между образованной элитой и массовым обществом? Почему расширяется пропасть между высокими ценностями и ценностями массовой культуры? Отчасти это связано и с самой наукой. Это мы говорим и нашим авторам, со многими из них мы дружим.

Я подчеркиваю это потому, что данная книга выделяется и среди наших изданий, среди работ именитых авторов, которые неоднократно получали многие дипломы и т. п. Прежде всего, она интересна довольно широкому кругу образованных читателей, потому что в ней действительно именно вводятся в оборот новые, весьма существенные проблемы и идеи, связанные как с классической, так и с современной художественной культурой. Ведь надо отдавать себе отчёт о чудовищном невежестве даже читающей публики в отношении современной культуры. Как бы к ней не относиться, это огромное явление в нашем глобализирующемся обществе, и эту культуру необходимо знать, а знаний таких нет. Мы много беседуем и с нашими авторами, и с нашими читателями: знания минимальные. И эта книга – настоящая энциклопедия, своеобразная, уникальная, не классическая, а *живая* энциклопедия современной культуры. Это важный момент ещё и потому, что отрицательное отношение – «не знаю и не хочу знать», «не люблю», «не понимаю» – тоже очень серьёзная проблема нашей культуры.

Второй момент связан с самой манерой, с самим жанром. Конечно, диалог и переписка – не новый жанр. Здесь мне кажется очень важным подчеркнуть то, что голоса, а они здесь очень разные, равноправны: и то, и другое имеет право на существование и преодолевает ту монологическую традицию, которая была присуща науке на протяжении всего Нового времени. Эта книга, без преувеличений, – знак нового в нашей культуре. Здесь пробивается, как сейчас говорят, «интегративный взгляд», который примиряет научно объективный, и религиозный, экзистенциальный взгляд. И ещё один момент, имеющий общекультурный смысл: сама форма полемики. Один знакомый философ мне говорил: «Ну что это за галантность, что это они расшаркиваются друг перед другом?» И в этих словах я почувствовал весь тот сгусток конфликтной энергии, который пронизывает наше общество. «Другое» здесь – не сартровский ад, а то величайшее, что помогает поднимать своё сознание на другой уровень. Так что спасибо авторам.

*Н.А. Хренов, доктор философских наук, профессор, заместитель директора Государственного института искусствознания, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК*

### **Эстетический манифест XXI века**

Книга, которую мы сегодня обсуждаем, - событие. Событие в гуманитарной сфере. Как приятно, что это событие произошло не без участия педагогов ВГИКа, которые являются одновременно и научными сотрудниками ведущих исследовательских центров страны. Событием книга стала прежде всего потому, что ее написали авторы, всегда демонстрировавшие строгий академический стиль. А здесь они предстают в несколько ином свете. Может быть, в меньшей степени это относится к Надежде Борисовне Маньковской, поскольку ее основная тема – постмодернистская философия и эстетика второй половины XX века могла

повлиять и на использование в ее текстах постмодернистских приемов. Но Виктор Васильевич Бычков всегда демонстрировал академизм в его чистом виде. Мы все читали его замечательные и глубокие исследования о западной средневековой эстетике, византийской и древнерусской эстетике, наконец, о русской философской эстетике конца XIX - начала XX веков, так называемой «теургической» эстетике. И не просто читали. Все эти сочинения мы используем для подготовки курсов по эстетике во ВГИКе. И вряд ли кого в этом смысле можно поставить рядом с В.В. Бычковым. После А.Ф. Лосева у нас в России он – единственный, кто продолжает, и достойно продолжает, традицию русской религиозной философии, и в этом смысле его исследование «Русская теургическая эстетика», в презентации которой я несколько лет назад принимал участие в доме А.Ф. Лосева, может служить иллюстрацией этой моей мысли.

И что же? Почему новая книга представляет событие? Да потому, что в ней мы обнаруживаем отход от академизма в позитивном смысле этого слова. Я говорю это не в осуждение. Я просто имею намерение разобраться. Впрочем, таковыми же являются и интенции авторов «Триалога». Они тоже спокойно обсуждают разные темы, и каждый из них имеет собственную позицию, не всегда совпадающую с позицией других собеседников, точнее, соавторов.

Конечно, я не мог отделаться от мысли, что книга что-то напоминает. А что?

Во-первых, манифесты разных художественных направлений, которых в начале XX века было много и они очень эпатировали публику.

Во-вторых, новые постмодернистские эссе, которых сегодня тоже предостаточно. Очевидно, что авторы владеют постмодернистскими приемами и поэтикой. И это естественно, ведь Н.Б. Маньковская издала уже несколько книг, посвященных эстетике постмодернизма. Книга «Триалог»

мозаична, эссеистична, иронична и критична. Ей присущ дух игры. Она соответствует постмодернистскому и, можно сказать, сетевому сознанию, которому трудно сосредоточиться на чем-то одном. Это что-то вроде клипа, вторгающегося в строгую науку.

И, наконец, в-третьих, «Триалог» напоминает некоторые серьезные философские сочинения тоже начала XX века, написанные в форме переписки или дискуссии. Тут, конечно, в первую очередь приходит на ум знаменитая переписка М. Гершензона и Вяч. Иванова и в еще большей степени некоторые сочинения В. Розанова, которого В.В. Бычков в одной из своих книг представляет предтечей постмодернизма, что справедливо.

А что касается «Переписки из двух углов» М. Гершензона и Вяч. Иванова, то там даже есть высказывание, которое можно было бы сделать эпиграфом к «Триалогу». В этой переписке М. Гершензон, например, пишет об «умственном достоянии человечества», накопленного веками, как о бремени и о том, как бы смыть с себя память о всех религиях, философских системах, искусстве. Вяч. Иванов тоже говорит об «обостренном чувстве непомерной тяготы влекомого нами культурного наследия». В этой «Переписке» идет разговор об отчуждении в культуре и в формах культуры, о чем в свое время замечательно высказывался Георг Зиммель. Парадокс: сегодня об этом не приходится мечтать. Это стало реальностью, реальностью, если воспользоваться терминологией В. В. Бычкова, «*пост-культуры*». Мощные технологии и, прежде всего, Интернет смывают всю предшествующую классическую культуру. Вместе с освобождением от мертвых форм, от которых, действительно, следует освобождаться, исчезает и сама культура. Правда, - и тут можно констатировать еще один парадокс - возникает наука о культуре. Предмет этой науки исчезает, а наука возникает.

С другой стороны, нельзя утверждать, что в книге ничего не остается от серьезного академического стиля. Это не так. Ведь идеи В.В.

Бычкова, известные по предыдущим сочинениям (скажем, идея *пост-*культуры) обсуждаются и здесь. Она, идея культуры, здесь только подана иначе.

Эту книгу можно читать не с начала. И в этом тоже можно усмотреть влияние постмодернизма, агрессивного по отношению к линейному принципу. Я так и поступил. Сначала, исходя из названия фрагментов, я выбрал для себя то, что нужно было прочитать в первую очередь. Но, не обнаружив в этих фрагментах того, что меня интересовало, я вернулся к началу и стал читать все подряд, находя нужное совсем в других местах. А нужным для меня были размышления авторов о новом видении философии искусства и ее отличии от эстетики.

Эту книгу можно прочитывать как разговор о методологии современной философии искусства, но и как размышления о современном искусстве с анализами конкретных произведений, массой имен и с научными комментариями. Это, видимо, как раз то, что авторы называют «живой эстетикой», связанной с современными художественными практиками. Все это в книге сделано замечательно. Но мне был интересен прежде всего первый ракурс.

Почему эта книга напоминает манифесты представителей художественного авангарда? Потому, что они тоже объявляли новую эру, ниспровергали традиционные ценности. И в этих манифестах можно фиксировать переоценку значения своей личности и собственного творчества. Я подметил это и в «Триалог». Я имею в виду тот фрагмент новой книги, в котором говорится о предыдущей книге В. В. Бычкова «Художественный Апокалипсис Культуры». Она вообще представляется автору «последней книгой Культуры» и «последней книгой» (стр. 304), что дает основание некоторым называть ее «Библией «конца времен» и «пост-Заратустрой».

Такие аналогии с первой книгой человечества, как следует из «Триалога», автора нисколько не смущают. Я это говорю не в упрек ему, а чтобы подчеркнуть смысл параллели «Триалога» с авангардистскими манифестами. Их авторы тоже увлекались сопоставлениями провозглашаемой ими революции духа с имевшими место в истории событиями вселенского масштаба. Но если говорить по существу, то с критикой классической эстетики, не способной сегодня понять то, что В. В. Бычков называет «*пост-культурой*», можно согласиться.

Кстати, о «*пост-культуре*». Это не просто новый термин, а концепт. Как известно, и об этом много писали Ж. Делез и Ф. Гваттари, специфика философии заключается в том, что она создает концепты. Эти концепты часто имеют личностный отпечаток. Но они содержат в себе основной смысл разрабатываемой мыслителем концепции. Действительно, можно считать, что «*пост-культура*» - это бычковский концепт. И этот концепт равноположен ницшевскому концепту «дионисийства» или концепту Ж. Делеза, известному как «ризома».

Конечно, когда речь идет об эстетике, то актуален вопрос о классической эстетике. Что она может и чего не может? В самом деле, как известно, один из разделов гегелевской системы – романтическая форма искусства, для которой характерен разрыв между идеей и чувственной реальностью. Дух в ней не нуждается. Как пользоваться этой категорией применительно к сетевой или виртуальной реальности? Странно звучит положение: Дух уходит в виртуальную реальность. Как можно использовать понятие Гегеля при интерпретации этой реальности? Тут никакой чувственной реальности нет, а есть только симулякры.

Гегелевская система возводилась на основе принципа линейности. Но XX век эту линейность упраздняет. Согласно Гегелю, символическая форма в истории преодолена классикой и романтикой. Но XX век

реабилитирует миф, архаику, возрождает в беспредметном искусстве «геометрический стиль», знакомый по архаическому периоду античности и более древним культурам. Удивительно, но то, что Гегель видит, прежде всего, на Востоке, от которого отделился античный мир с его открытием индивидуальности, а затем эту логику продолжит Запад (а видит Гегель на Востоке именно символические формы выражения), возрождается в культуре XX века. Да и нарастающий на Западе интерес к Востоку – тоже значимая черта реабилитации в XX веке символических форм.

Конечно, авторы критичны по отношению к классической эстетике, и справедливо. Но, с другой стороны, они от нее и не уходят. Да, в книге разворачивается суггестивное внедрение идеи по поводу того, что мы утопаем в *пост*-культуре, что культура исчезает, что наступает новая эра человечества. Человечество отрекается от всех традиционных ценностей культуры, существовавшей многие тысячелетия (стр. 303). Эпоха Культуры завершилась (стр. 304). Разворачивается кардинальный «космоантропный» процесс (стр. 304). Более того, наступает антропологическая революция. Возникает иной антропный вид человека, некий антропоид, которому культура не нужна. Этот тип человека наука, по мнению В. В. Бычкова, еще не открыла. Это *пост*-человек.

Что касается *пост*-культуры, то это просто другое обозначение того, что Н. Мотрошилова называет в своих книгах «цивилизационным варварством», подхватывая эту идею Н. Бердяева, высказавшего ее еще в начале XX века. Да и Н. Бердяев в этом утверждении не оригинален. В книге К. Ясперса о Ф. Ницше, в которой он цитирует не только хрестоматийные его сочинения, но и архивные записки, мы обнаруживаем, что все это уже было сказано. Не случайно В. В. Бычков отдает должное Ф. Ницше. На стр. 311 он пишет, что Ф. Ницше первым ощутил «апокалиптизм наступающей эпохи»: «Культура XX века (в точнее, и все человечество) двигалась по пути,

пройденному им. Сегодня это очевидно. В этом смысле Ф. Ницше – мой ранний единомышленник. Или я – его» (стр. 311).

Но хочется подчеркнуть следующее. Критикуя классическую эстетику и примеряя на себя приемы постмодернизма (тут я усматриваю влияние Надежды Борисовны как превосходного знатока постмодернизма на Виктора Васильевича), авторы никуда от этой эстетики не уходят. Они пытаются осознать космоантропную и антропологическую революцию все-таки в парадигме Канта – Гегеля. Новой системы для интерпретации радикальных трансформаций, связанных с появлением *пост*-культуры и *пост*-человека пока не получается.

Как же быть с эстетикой сегодня в эпоху нарастания виртуализации? Этот вопрос очень волнует авторов «Триалога». Они, насколько я могу судить, усматривают в виртуализации, т.е. в новых технологиях основной смысловой и проблемный узел современной эстетики. Значит, они продолжают работать в духе разрыва чувственного и сверхчувственного, секулярного и сакрального. Однако я не думаю, что виртуализация и компьютеризация могут вывести нас из методологического тупика.

Я обратил внимание на то, что в «Триалоге» понятия «эстетика» и «философия искусства» часто предстают как синонимы. Иногда они пишутся через запятую, иногда через «и». Да даже и название – «Живая эстетика и современная философия искусства» - свидетельствует, что однозначности в понимании взаимоотношений между эстетикой и философией искусства у авторов нет. В названии – противопоставление. Правда, здесь под эстетикой подразумевается «живая эстетика», т.е. что-то вроде свободных высказываний и суждений о новом искусстве, которое, по признанию В. В. Бычкова, трудно вербализовать. А значит, поклонникам

эксплицитной эстетики приходится работать в парадигме имплицитной эстетики.

Как к этому относиться? Я со многими положениями книги согласен, даже с идеями о «*пост-культуре*» и «*пост-человеке*». Но я склонен разделять эстетику и философию искусства. Может быть, эстетика - это научная, т.е. по терминологии В. В. Бычкова, эксплицитная дисциплина, которая возникла в границах мировосприятия модерна с его культом научности и рациональности, но уходит в прошлое вместе с модерном. Угасает модерн, уходит в прошлое и возникшая в его границах эстетика с присущей ей культом научности. Но, как говорится, эстетика умерла, да здравствует эстетика. В данном случае под эстетикой следует понимать все же философию искусства, в которой то, что мы подразумеваем под «эстетикой», обозначает только то, что выражает дух модерна. Так, может быть, стоит даже отказаться от самого слова – эстетика, против которого в свое время возражал даже Гегель. Научная эстетика или эстетика как наука – порождение духа модерна и спровоцированного им культа научности. И духа дезантропоморфизма. Вместо гегелевского принципа линейности можно было бы предложить циклический принцип. Мы возвращаемся к тому, что В. В. Бычков подразумевает под «имплицитной» эстетикой. Но это не очень точный термин.

По-моему, настоящее и будущее философии искусства как сферы особой, не имитирующей естественнонаучное знание, а являющейся сферой гуманитарной, связано с преодолением разрыва между чувственным и сверхчувственным. Этот процесс не сегодня начался. Весь художественный авангард начала XX века – это томление по сверхчувственному. Конечно, там, где сверхчувственное, там и религиозное. Но это не одно и то же. А там, где религиозное, там и традиционные ценности.

Но я думаю, что не стоит переоценивать Интернет и виртуалистику. Эйфория от технологий пройдет, когда она, эта технология, будет ассимилирована культурой и, прежде всего, культурой. Сейчас же происходит выпадение *пост*-человека из культуры, поскольку культура есть консервативная субстанция. Она не успевает ассимилировать новые технологии. Они ее разрушают, способствуя возникновению того, что В. В. Бычков называет «*пост*-культурой».

Однако жизнь на земле может продолжаться, если мы сумеем сохранить традиционные ценности и вернуть утраченную сверхчувственную стихию. Но не все так просто. Недавно по телевидению интересно выступал скульптор Эрнст Неизвестный. Он произнес два слова в своем монологе, которые совпадают с моими размышлениями о «Триалогe». Во-первых, он себя представил не модернистом, а архаистом, а, во-вторых, как можно было понять из этого монолога, художники тоже размышляют о сломах и катастрофах нашего времени.

Второе словосочетание, которое я от него услышал, - это «осевое время». Он полагает, что этот переживаемый нами сегодня слом есть финал того, что обычно, вслед за К. Ясперсом, называют «осевым временем», начавшимся с появления в мире мировых религий и вместе с ними систем нравственности. И в связи с этим становится понятным, почему художник употребил понятие «архаика», возрождаемая в искусстве с эпохи Ф. Ницше. Ведь преодоление осевого времени связано с прорывом того, что в осевое время не вошло. Вот настоящее объяснение того, что Н. Мотрошилова подразумевает под современным «варварством», а В. В. Бычков под «*пост*-культурой». Но ведь этот прорыв – это прорыв, в том числе, жестокости, всякого рода отклонений, нарушения традиционных нравственных запретов, вообще зла, о нарастании которого писал еще В. Соловьев. Трудно сказать, подразумевает ли этот прорыв, в том числе, и прорыв сверхчувственного, и

не обязательно в христианских или, скажем, индуистских формах. Наверное, он может совершаться и в новом язычестве – явлении знакомом по современности. Я думаю, что в современных процессах много такого, что невозможно свести к виртуалистике.

*Д.А. Салынский, кандидат искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК*

### **Поступок во имя спасение культуры**

У этой книги есть прецеденты. Была «Переписка из двух углов» Гершензона и Иванова 1920 года. Совсем другая эпоха, другие жизненные обстоятельства, и люди жили рядом, поэтому это и шло из угла в угол, в одной и той же комнате, но людям хотелось успеть зафиксировать свои мнения и впечатления. Но есть и дальний прецедент – Платон и его диалоги, с которых и возникла философия как обсуждение и осмысление мира, мироздания и культуры. Эти прецеденты очень важны, потому что они формирует понятие культуры как обсуждения, культуры как такого поступка, который заключается в обсуждении самой себя, потому что культура и есть обсуждение. В этой книге очень важен поведенческий, бихевиористический аспект. Бахтин об этом говорил в контексте философии поступка. В нынешней культурной ситуации особенно важны поступки, которые спасают. Когда констатируется стадия культуры, связанная с её умиранием, сразу вспоминаются две вещи. Во-первых, что человек – сам кузнец своего счастья, а также несчастья, а во-вторых, что спасение утопающих – дело рук самих утопающих. Апокалипсис культуры же не сделан марсианами, он сделан людьми, – и лучшими представителями европейской культуры, которые блистательно «грохнули» эту культуру на рубеже XIX и XX веков. И сам процесс её низвержения и уничтожения был приятен, интересен, очень красив, богат оттенками, и до сих пор мы живём в поле очарования этим

процессом. Хотя этот процесс уничтожения и был одновременно процессом сотворения новых культурных ценностей. Но та ситуация, в которой мы сейчас находимся, распад системы, связанной с наличием Великого Другого, может стать и совсем другой ситуацией – спасением этой традиционной культуры, которое осуществляется самой культурой через диалог – построение каких-то текстов, которые говорят о ней в диалогической форме и тем самым являются её спасением. Эту книгу я рассматриваю как поступок, как один из актов спасения, протягивания руки утопающему.

Ещё один прецедент мой личный. В «Прогресс-Традиции» я участвовал в издании двухтомника, который назывался «Храм земной и храм небесный». В процессе его составления мы обменивались мнениями с издателями, тоже через письма, так что опыт обсуждения научных и даже эзотерических проблем через диалог у меня есть, и я знаю, насколько это интересно, здорово, приятно и насколько глубокие там бывают открытия. Поэтому жанр мне очень близок, я знаю его изнутри. Мой приятель как-то высказал опасение, что нас за эту книжку поднимут на штыки. Я написал ему: «Мы выступаем на таком поле, где каждый, кто пишет, это воин, это боец. Поэтому поднимут на штыки, не поднимут – мы должны быть готовы к битве». Вот эта замечательная книга тоже есть борьба, поступок во имя спасение культуры, за что спасибо авторам.

*Г.К. Пондопуло, доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК*

### **Возрождение культурной традиции**

Мне кажется, что эта книга – явление *современной* культуры, это для меня самое главное. В этой связи вспоминается определение современного человека у Поля Валерии: «Человек современен в той степени, в которой он концентрирует в себе самые противоречивые идеи и в нужный момент их

достаёт». Вот эта книга демонстрирует наглядный пример такой современности. Здесь представлены диаметрально противоположные точки зрения, при этом люди не ругаются, не обвиняют друг друга, не становятся в догматическую позу. И это очень соответствует времени. И в процессе этого обнаруживается то, что напрямую относится к тематике нашего дискуссионного клуба: парадокс современной культуры. Суть этого парадокса состоит в том, что культурой называется то, что не соотносимо с культурой. И это происходит не в первый раз. Были времена, когда термин «культура» использовался для обозначения того, что не является культурой. И парадоксально то, что в обществе бесконечно много разговоров о культуре – умных, глупых, актуальных, неактуальных, но за ними отсутствует *предмет* культуры, потому что им является человек. На мой взгляд, в так называемой современной культуре он отсутствует. Не какой-то Великий Другой, не субъективность, а именно просто человек. И когда мы видим это, то термин «современная культура» становится лишь выражением, а не сутью дела. И такого рода триалог возвращает нас к необходимости включить что-то человеческое хотя бы в разговор о том, что с культурой что-то происходит. А разговоры о каких-то культурных революциях – это всё досужие вещи. Самое главное – внести гуманистическое, человеческое содержание. Вот идёт разговор о традиции. А зачем она нужна? Только для гуманизации процесса. Поэтому бесконечные споры о традиции, о следовании ей или об отказе от неё беспредметны. Традиция существует только ради этой цели, иначе она не нужна. И, на мой взгляд, в «Триалог» мы видим возрождение традиции с этой точки зрения. Она привлекает прежде всего человеческим отношением к культуре, она очень симпатична и по виду, и по настроению людей, которые её писали. Поэтому сразу хочется обращать внимание на то, что в современной культуре связано с человеком, а что нет.

*Л.М. Ельницкая, кандидат филологических наук, доцент кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК*

### **О признаках литературного апокалипсиса**

В этой замечательной книге разобраны тексты, принадлежащие к разным видам искусства. Надежда Борисовна говорит о том, что искусство XX века может быть понято в трёх плоскостях: это авангард, модернизм и постмодернизм. Менее всего в книге представлена литература. Я, занимаясь литературой, хотела бы вам напомнить, с чего начинаются 1920-е годы. В знаменитой поэме Блока сформулировано то, что человек – падаль. Блок необыкновенно остро ощущает, что происходит катастрофический перелом. И вот смотрите дальше: «Конармия» Бабеля. Автобиографический рассказчик молит небеса о даровании ему высшего и одновременно простейшего умения – умения убивать человека. Отсутствие этого умения не позволяет ему влиться в то, что происходит. Или возьмём знаменитую антиутопию Замятина – уже нет человека, нет «я», есть только номера, есть коллективное образование. Происходит переворачивание христианских парадигм. Преступление у нас после Достоевского ассоциируется с покаянием, с работой совести, а что происходит у Замятина? Преступление, но без всякого покаяния! Воспроизводится языческая модель, в которой убийство необходимо как жертвоприношение. В десятках художественных текстов, невероятно высоких по эстетическому качеству, мы видим одно и то же – нравственно-религиозная проблематика исчезает. И следование тому, что происходило во времени – начинается процесс, в котором духовное начало уходит из искусства, хотя сами формы абсолютно совершенны. А теперь возьмём постмодернистские романы. С чем мы имеем дело? С совершенно последовательным уничтожением классического романа. Но не потому, что этим людям хочется его уничтожить и оставить пепел. Дело в

том, что роман Тургенева не может продолжать свою естественную жизнь в наших сегодняшних обстоятельствах – это исключено. То есть понятие гармонии, каких-то вещей, без которых не обходилась классика, исчезло, как объективная почва. И вот «Роман» или «Голубое сало» В. Сорокина, «Зелёные музыканты» Е. Попова, «Бесконечный тупик» Д. Галковского – десятки имён, и везде происходит одно и то же: разваливание классического романа. Не потому, что эти писатели думают, что он так отвратителен, а потому, что нет возможности, нет почвы для того, чтобы эту романическую структуру продолжать и развивать. И вот смотрите: комментированный роман, когда сама сюжетная модель скукоживается, а объяснения к ней разрастаются невероятно, и мы уже не узнаём у Галковского ни Чехова, ни Розанова. Здесь важнейшая практика – удивить, поразить. Гуманистические ценности уходят, искусством называется нечто совершенно иное. Последствия ли это революционного взрыва в начале XX столетия? Изменились ли условия существования человека? Можем ли мы сегодня поставить человека в центр искусства? Мне лично близка точка зрения апокалипсиса, и я солидарна с тем, что пишет В.В. Бычков.

*В.И. Мильдон, доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК*

### **Переписка из трех углов**

Осведомленный читатель сейчас же вспомнит источник такого наименования – «Переписку из двух углов», небольшое эссе 1920 г. Вяч. Иванова и М. Гершензона. Сходство «переписок» состоит не только в одинаковом приеме, но и в предмете, а именно: состояние современной культуры. Ну да, могут сказать/подумать многие, больше не о чем заботиться, все остальные задачи решены или вот-вот решатся, отчего бы не поговорить о культуре: и разговор ни к чему не обязывает, и

высокообразованные собеседники, мягко возражающие друг другу, и – главное – забываешь о нашем теперешнем неприглядном житье–бытье.

Но допустимо и другое отношение, о котором писал М. Гершензону Вяч. Иванов в упомянутой «Переписке»: «Есть в ней [культуре – В.М.] и нечто воистину священное: она есть память не только о земном и внешнем лике отцов, но и о достигнутых ими посвящениях. Живая, вечная память, не умирающая в тех, кто приобщаются к этим посвящениям!»<sup>1</sup>.

Эта–то «живая, вечная память», свидетельствующая, что человеку всегда тесно в окружающем; что какой бы ни была история, ему в ней всегда не по себе, – вот чем вызван устойчивый интерес к проблемам культуры, в 1920 году или в 2012. И воображаемому упреку – «нашли о чем говорить, когда и т.д.» могу возразить: как раз потому, что мы окружены нерешенными проблемами; что в перспективе по крайней мере одного поколения они не будут решены, стоит говорить о культуре: она одна способна поддержать человека; одна внушает надежду, пусть слабую, что мы не сгинем. Больше надеяться не на что, особенно в России: кроме культуры, нам похвастаться нечем.

По этой самой причине устарело некогда справедливое наблюдение П.Я. Чаадаева, сделанное в 1828 г.: «...Мы ничего не дали миру, ничему не научили его; мы не внесли ни одной идеи в массу идей человеческих, ничем не содействовали прогрессу человеческого разума... <...> Если бы мы не раскинулись от Берингова пролива до Одера, нас и не заметили бы»<sup>2</sup>.

Теперь это не так: Россию нельзя не заметить, и не потому, что она географически велика, но потому, что без её культуры не мыслимо человечество.

---

<sup>1</sup> *Иванов В.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 121. Дальше цитируется в тексте как «Иванов» с указанием страницы.

<sup>2</sup> *Чаадаев П.Я.* Статьи и письма // Современник: 1989. С. 47-48.

Поэтому–то переписка о культуре (не только об эстетике и современной философии искусства, как объявлено на обложке «Триалога»), затеянная отечественными мыслителями, касается каждого, кто дает себе труд подумать над собственным положением в окружающем мире.

Книга продолжает традицию публичного обсуждения вопросов, смысл которых имеет самостоятельную ценность, не зависящую от потребностей текущей минуты (хотя эти потребности не отвергаются): но минута пройдет, тогда как обсуждаемые вопросы обладают содержанием непреходящим. Имеем дело с той незаинтересованной деятельностью, которую И. Кант полагал необходимой предпосылкой всякого эстетического суждения.

В нашем случае речь идет об анализе форм современного эстетического сознания. «Что такое искусство?», «В каком отношении к нему находится современная изобразительная деятельность?» «Является ли нынешняя культура культурой?».

Отвечая на эти вопросы, хотим мы этого или нет, необходимо ответить на вопрос о том, а что же такое феномен человека? Вечен он или меняется в зависимости от окружающих обстоятельств? И если теперешняя культура – не культура, то и нынешний человек, выходит, не человек? Но тогда что же?

Иными словами, эстетические суждения авторов (а с этими суждениями и сама эстетика в качестве науки) касаются не одной эстетики, но проблемы человеческого существования, причем – это особенно ценно в обсуждаемом труде – вне каких–либо соотнесений с интересами партий, групп, идеологий – интересами, повторяю, сиюминутными. Именно таких суждений долго не было, и только сейчас восстанавливается вкус к ним.

Авторов Триалога занимает, насколько я почувствовал/понял пафос этой книги, одно – выяснить смысл предмета, которым они заняты, – смысл эстетики, способной (либо нет, границы эстетики тоже обсуждаются) ответить с максимальной полнотой на вопрос о смысле или бессмыслице

современного искусства. Делают они это, исходя, из анализа форм художественных высказываний – изобразительных, кинематографических, музыкальных, литературных (последних, впрочем, всего меньше).

Стремление к открытию законов формообразования, законов морфологии искусства, по моему разумению, есть самое важное и в стремлениях русских умов конца XIX–начала XX в., – по существу, стремление к индивидуализации (ибо индивид – прежде всего осознаваемая форма), хотя сами участники того теоретического движения не всегда так формулировали свои задачи; жажда изменить традиционный для России путь; создать противовес извечному русскому тяготению к бесформенности, специфически русскому формоборчеству, по словам Ф. Степуна<sup>3</sup>, писавшего:

«Под бесформенностью можно понимать только форму, которая <...> не представляет собственной самозаконности и... отказывается от принципа автономности»<sup>4</sup>. *«Сущность формы есть, в значительной степени, победа над массой»*<sup>5</sup>.

Победа над массой во всех значениях этого слова и означает индивидуализацию, которая одна противостоит хаосу/массе. И то, что все, всерьез занятые формообразующими принципами бытия в его разнообразных видах – искусства, человеческого существования, чистой природы, – оказались после 1917 г. либо казнены, либо преследуемы («формализм» сделался бранным словом, и, похоже, до сих пор не избавился от этой характеристики), свидетельствует, что бессознательное тяготение собирательной народной души к бесформенности продолжается, а отсюда всего шаг до хаоса, из которого, по опыту многострадальной российской истории, выход один – государственный каннибализм.

---

<sup>3</sup> Степун Ф. Сочинения. М.: РОССПЭН. 2000. С. 327.

<sup>4</sup> Там же. С. 584. Статья названа характерно: «Дух, лицо и стиль русской культуры».

<sup>5</sup> Там же. С. 805. Жирный курсив в цитатах везде мой.

С изучением принципов формы наша эстетическая мысль не имела дела почти сто лет, если считать с первых публикаций русских морфологов (именовавшихся, повторяю, формалистами, причем это название с каждым годом укрепления большевистского режима приобретало все более угрожающий смысл). Совершенно не случайно, что именно литература послужила объектом исследования русских морфологов, но очень быстро эти приемы распространились и на другие виды искусства. Была даже создана в 1921 году Академия художественных наук (ГАХН), увы, закрытая в 1929: режиму не требовались независимые исследования.

И вот сейчас наша мысль восстанавливает прерванную связь – в этом прежде всего я вижу значение обсуждаемого труда, его – как ни странно, может быть, прозвучит – обнадеживающее значение не только для эстетики, но и для нашей жизни.

Во-первых, если справедливо мое мнение о возрождении некогда прерванной связи исследований формы, не все пропало для нас, как бы ни были неблагоприятны сегодняшние обстоятельства.

Во-вторых, если все же эти обстоятельства необратимы, не следует, что человек должен отказаться от человеческого в себе, т.е., в первую очередь, от поиска и утверждения истины. Ведь она не зависит ни от географической широты, ни от политического строя, ни от количества людей, согласных с ней или нет. А ведь именно этим и заняты авторы обсуждаемого труда – установлением истины.

По пафосу это труд, конечно, теоретический, хотя и построен в виде свободного разговора. Однако главный предмет этого разговора – теория, современная эстетика (как разновидность теории и общей, классической, эстетики).

В первую очередь привлекает множество ярких суждений об искусстве, былом и современном, о конкретных мастерах. Не цитирую –

пришлось бы читать страницами. Не редки эпизоды, когда авторы–собеседники, выходя из границ оценки тех или иных явлений искусства, выстраивают то, что можно именовать общей эстетикой. Однако здесь я нахожу в ряде случаев необъяснимые противоречия.

«Научно-технический прогресс убивает в человеке ощущение метафизических основ культуры» (В. Бычков, с. 191). «НТП привел к атрофии важнейшего качества человека – духовности – и тем самым фактически уничтожает и его и культуру. Сегодня мы уже имеем только *пост*-культуру и *пост*-человека» (там же).

Какое–то недоразумение, особенно странное, что исходит от автора, со многими суждениями которого я согласен. Он противоречит себе.

Если *осознаны* последствия НТП, нельзя говорить об исчезновении *ощущения* метафизических основ культуры, о *пост*-культуре и *пост*-человеке. Кстати, последние два понятия кажутся неудачными. Всегда существовало большинство, падкое на невзыскательные образцы, и меньшинство, озабоченное метафизикой. И 100 и 200 и 1000 лет назад. В наши дни это заметнее (из–за технических средств), но существо то же самое. «Легкомысленно непроницательны люди, – говаривал Гоголь,– и Ноздрев в другом кафтане уж не кажется им Ноздревым».

Г. Маркузе, на которого ссылается В.Бычков, «назвал человека середины XX века, человека техногенной цивилизации, »одномерным человеком», т.е. утратившим какие–то очень существенные измерения своей духовной сущности. Среди них, конечно, и эстетическое чувство» (с. 700).

Полагаю, не прав Маркузе, с которым автор поспешил согласиться. «Одномерность» всегда присуща человеку массы и потому не является признаком *нашего* времени. Вот почему никакой *пост*-культуры, *пост*-человека не существует в природе как явления наших дней, это некий теоретический гомункул (наравне с «одномерным человеком»), понятие, так

сказать, *in vitro*, совершенно не соответствующее тому, что происходит в реальной жизни, ибо, повторяю и повторяю, такое положение, справедливо отмеченное Бычковым, *существовало всегда*.

В. Бычков рассматривает сочинение Л. Карсавина «Петербургские ночи» (*Noctes petropolitanae*), «в котором воспевается высокая и полная любовь между мужчиной и женщиной» (с. 233). «К сожалению, – пишет В.Б., – в современном мире (да, возможно, и всегда, но сегодня особенно) редко кто знает, что такая возвышенно–романтическая любовь существует...» (с. 236)

Откуда это известно автору? Он проводил исследования? Опровергая свое же суждение, он ссылается на роман М. Уэльбека «Возможность острова», 2005, – «острова настоящей любви в безбрежном море унылого бездуховного существования...» (с. 236).

Значит, упомянутая любовь все–таки возможна, коль скоро о ней продолжают писать?

Если же так было всегда (как признает Бычков), не о чем хлопотать, но тогда–то все эти «*пост-*» тем более фикция. Вот почему мне куда больше по душе суждение Вл. Вл. Иванова, который заметил: «В Библии описывается отчаяние пророка Илии, чувствовавшего себя в полном духовном одиночестве среди одичавших современников». Однако Господь его утешил, «оставил между израильтянами семь тысяч, всех сих колени не преклонялись пред Ваалом...» [3 Царств, 9, 18] (с. 426).

Как видим, то, что называют «*пост-*», – абсолютно типическая ситуация культуры: в массе – невзыскательный вкус, примитивные потребности, и только «семь тысяч» взыскивают метафизического строя. Поэтому ни о каком апокалипсисе культуры и речи быть не может, это – ложное, выдуманное понятие, о чем, кстати, свидетельствуют противоречивые суждения В. Бычкова.

Вот он путешествует по Индии и замечает, «что древнеиндийская духовная традиция при всем её отличии от антично–христианской фактически говорит об одном том же Едином трансцендентном личностном Начале бытия, выстраивает похожую иерархию ценностей, в которой духовно–созерцательное начало занимает высшие ступени, духовные приоритеты преобладают над материальными» (с. 762).

И рядом с этим: «...Сегодня практически не осталось людей, обладающих достаточным эстетическим вкусом, чтобы отделить художественные зерна от плевел» (с. 420)

Тогда что же такое рецензируемая книга, где предостаточно суждений (в том числе, многие суждения самого Виктора Васильевича Бычкова), свидетельствующих об эстетическом вкусе; где признается, что Единое трансцендентное – условие личности, а это никуда не денется, покуда жив человек.

Какой же смысл в идее «апокалипсиса культуры», если автор и авторы едва ли не на каждом шагу её опровергают?

*В докладе «Истоки художественного творения», 1935, М. Хайдеггер говорил: «...В творении речь идет не о воспроизведении какого-либо отдельного наличного сущего, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей». В творении «творится раскрытие сущего в его бытии – творится совершение истины»<sup>6</sup>.*

*Сущность вещей, истина – вот чем занят художник, даже если не всегда отдает себе в этом отчет. Такова специфика искусства, независимо от того, с какую эпоху имеем дело. Даже в античном мире, не отделявшем, как о том говорилось много раз, художника от ремесленника и обозначавшем каждого одним словом *technitzs*,– даже там Хайдеггер обнаруживает упомянутое «воспроизведение всеобщей сущности вещей»:*

---

<sup>6</sup> Цит. по: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. С. 279, 280.

*«Наименование искусства словом *techne* отнюдь не свидетельствует в пользу того, что деятельность художника постигается с ее ремесленной стороны. Напротив, все, что в созидании творения выглядит как ремесленное изготовление, на самом деле совсем иного рода»<sup>7</sup>.*

*«Иной род» и есть «совершение истины». Хайдеггер, как и его предшественники (идет на ум, конечно, Платон), отметил в искусстве, в художнике нечто постоянное, не зависимое от исторических колебаний. Он так и сказал в одном из эпизодов доклада: «...Искусство – это **упрочение истины, устрояющейся в устойчивый облик**»<sup>8</sup>.*

*Докладчик сослался на замечания Гегеля в «Эстетике»: «Для нас искусство уже перестало быть наивысшим способом, в каком истина обретает свое существование». «...Искусство со стороны величайшего своего предназначения остается для нас чем-то пройденным».*

*В начале минувшего века эта мысль прозвучала вновь. Один из русских теоретиков утверждал: поскольку в основании искусства лежит ритм, то в будущем, когда ритмические способности людей усовершенствуются, «созерцание математических формул будут доставлять... эстетическое наслаждение». «Для наших отдаленных потомков, для этих высокоразвитых в ритмическом отношении существ искусство – окончит быть: умрет»<sup>9</sup>.*

*Спустя два десятилетия Вл. Вейдле публикует трактат с характерным названием: «Умирание искусства», 1937: «...Угроза культурного разложения, пугавшая многих уже в начале прошлого [XIX – В.М.] или в конце XVIII века, не сразу, а лишь постепенно разрослась до*

---

<sup>7</sup> Там же. С. 295-296.

<sup>8</sup> Там же. С. 304.

<sup>9</sup> Аксенов И.А. Пикассо и окрестности. М.: Центрифуга, 1917. С. 6.

нынешних своих размеров, проникла всюду, отравила самые родники искусства...»<sup>10</sup>.

Наконец, добавлю определение Р. Гвардини: «некультурная культура»<sup>11</sup>.

Как видим, В. Бычков на свой лад (и независимо от цитированных авторов) повторяет их суждения. Следовательно, искусство «умирает» последние двести лет, если начать его смерть «Эстетикой» Гегеля. Или – вследствие длительности процесса он является необратимым, и тогда верны суждения о пост-культуре (апокалипсисе культуры), или авторы таких суждений справедливы в оценке только одной стороны процесса, всегда идущего в недрах искусства, но есть и другая сторона, о которой не сказано. Я склоняюсь ко второму суждению. И вот почему.

В лекциях 1803-04 гг. по истории европейской литературы Ф. Шлегель говорил, что целью поэзии древних греков было изображение богов и божественных вещей. «Если мы удалены от этого способа представления и весьма запутали наши понятия о цели поэзии множеством теорий, то, пройдя через них, в конце нам придется все же вернуться к старому взгляду, а с ним и к тому, чем **изначально была и всегда должна быть поэзия**, – к изображению природы и божества»<sup>12</sup>.

Эта изначальность и предполагает: наряду с «умиранием» всегда существует «возрождение», и нет оснований отделять эти нерасторжимые силы; есть эпохи **наглядного** преобладания одной, «умирания» (и мы сейчас живем в такую эпоху); есть эпохи, когда преобладает возрождение (**подспудное** в наши дни).

---

<sup>10</sup> Вейдле Вл. Умирание искусства. СПб: АХІОМА.1996. С. 10.

<sup>11</sup> Гвардини Р. Конец Нового времени, 1954 // Гвардини Р. Человек и вера. М.: ИНИОН РАН, 2010, С. 283.

<sup>12</sup> Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. М: «Искусство», 1983. С. 71. Курсив автора.

*Косвенное свидетельство в пользу моего предположения дает и В. Вейдле: «Один из парадоксов искусства... заключается в том, что хотя оно и человеческое дело на земле, но не такое, над которым человек был бы до конца и нераздельно властен. <...> Искусство в человеке, но чтобы его найти, надо всего человека переплавить, перелить в искусство <...> Творческий человек тем и отличается от обыкновенного трудового человека, что дает не в меру, а **свыше сил**. <...> Только то искусство и нужно человеку, которому он служит, а не то, которое прислуживает ему»<sup>13</sup>.*

*Все это, по моему мнению, никуда не делось, и этим, к слову, Вейдле опровергает собственный тезис умирания искусства. Оно будет жить до тех пор, пока в ходу только что цитированное понимание художника. Правда, повторяю, следует признать, что сейчас мы живем в эпоху, когда искусство прислуживает человеку, а потому есть достаточно оснований считать это искусство «неискусством», и в этом смысле (только) я разделяю соображения В. Бычкова.*

*По этой причине нахожу, что он опровергает собственные утверждения об умирании искусства, когда пишет: постмодернизм и посткультура – «явления принципиально **переходного периода** <...> хаосоморфные состояния в культуре между чем–то. Их смысл именно в переходном характере, в этой метаксюйности – между одной грандиозной упорядоченностью (Культурой) и, возможно, иной грядущей упорядоченностью какого–то принципиально иного порядка и характера...» (с. 794)*

Или апокалипсис, или – с чем я согласен – очередная фаза, переходный период, как не однажды бывало в истории культуры.

---

<sup>13</sup> Вейдле Вл. Цит. соч. С. 116.

Зато в тех случаях, когда автор находит понятия для определения собственных впечатлений от художественных творений, к нему не придаться.

Например, оценка современного русского изобразительного искусства, в частности, И. Кабакова:

«Его творчество... громко вопиет: Пустота! Все и везде пустота! Ничего нет! Конец всему! <...> Бездна его поделками не только не заваливается, но как бы *разверзается еще глубже*. <...> Кроме ...пародирования советского быта (сколько уже можно, кстати?)... фактически ничего нет» (с. 513, 514).

Надежа Борисовна Маньковская согласна (а я с ней): «Кабаков, конечно, играет, но это старая диссидентски–кухонная игра для своих, во многом *тиражирующая отработанные приемы* <...> В целом возникает ощущение *исчерпанности... концептуализма* соц–артовского толка» (с. 515–516).

В. Бычков по поводу арт-проектов американца Мэтью Барни:

«...При всей своей внешней пышности <...> и всяческими якобы символическими рюшами лишены глубинного творческого эроса. Как–то анемичны. При этом они предельно абсурдны <...> Однако это не спонтанный интуитивный абсурд <...>, а рационально придуманный, хорошо просчитанный и выверенный абсурд как прием...» (с. 188).

Это суждение, на мой взгляд, применимо к современному искусству как таковому, будь то изобразительная деятельность, театр (музыкальный, драматический, балетный), кино, литература. Касается это и отечественной изодейтельности, которой свойственно «стремление заменить эстетическое качество произведения на его политическую актуальность...» (с. 758).

Это наблюдение подтверждает и Н. Маньковская: «...К отличительным особенностям постмодернизма в России можно отнести его

политизированность (особенно ощутимую в соц-арте), столь несвойственную западному постмодернизму в целом» (с. 797).

Таких ярких, точных наблюдений над современным искусством в книге немало. Еще одно, о современной изобразительной деятельности (автор справедливо отказывается именовать её искусством), ибо создания арт-деятели «никак не вписываются в сферу полноценного эстетического опыта. Как правило, никакого эстетического удовольствия (не говоря уже о наслаждении) они не вызывают, не только не ведут к гармонии с Универсумом, но и вообще не инициируют никакого эмоционального отклика. ...Их, кажется, вообще нельзя отнести к искусству» (с. 462). «...Современное искусство – это все что угодно, только не эстетический объект» (с. 463).

И причина в одном: искусство всегда не помещается в собственном времени, современная же изобразительная деятельность никуда не выходит из него.

Но в таком случае ею не должна заниматься эстетика? – задаю я вопрос, на который вся книга отвечает: нет, должна, ибо только эстетика в качестве науки способна дать обоснованное разъяснение, почему это так. Замечу попутно, в книге такие разъяснения сделаны, хотя их надо собирать по всему почти 1000–страничному тексту, не у всякого читателя достанет терпения.

Замечательно с этой точки зрения по отчетливости наблюдение В.В. Иванова:

«Мне... хотелось бы избежать впечатления, что все »классическое« принадлежит прошлому. Желательно, напротив выявить вечный (в метафизически конкретном, а не метафорически–риторическом смысле) характер основных эстетических категорий» (с. 724).

Я целиком согласен с автором, опровергающим, кстати, свое собственное согласие со Шпенглером, который, по мнению Иванова, «пророчески писал: придет время, когда исчезнут картины Рембрандта, не потому, что они будут уничтожены, а потому, что не будет глаз, способных их увидеть» (с. 518).

По мнению Иванова, такие глаза всегда найдутся, и он, конечно, прав, следовательно, положение небезнадежно, культура никуда не денется – вот впечатление, остающееся от этой книги.

И последнее. Чем дольше существует культура, тем – будь здесь допустима мера – современнее она делается (отсюда понятие «Классическое искусство» – то, которое не помещается в эпоху своего возникновения). Поэтому я, зритель/читатель/слушатель *всегда нахожусь в культуре*, и каким бы не было её нынешнее положение, ничто не мешает мне отказаться от того в современной изобразительной деятельности, что не соответствует «классике», а посему и классическая эстетика не теряет своих значений, и для анализа современного состояния искусства не обязательно понятие «неклассической эстетики».

Заканчиваю тем, с чего начал, – ссылкой на слова М. Гершензона из упоминавшейся «Переписки»:

«Довольно, если мы сумеем осознать свой недуг и взалкать исцеления: это уже начало возможного выздоровления. И Ницше силен только в криках боли, да в описаниях *культурной болезни*, изнуряющей человечество» (с. 130).

Похожее впечатление остается и от «Переписки из трех углов»: недуг современной культуры, её болезнь, изнуряющая человечество, осознаны. Значит, не все потеряно для человечества.

*А.М.Буров, кандидат искусствоведения, доцент, начальник отдела  
научного развития ВГИК*

### **Поле смыслового напряжения**

Эта книга демонстрирует то, чего сегодня действительно не хватает современному научному и художественному сообществу. А именно – диалога, разговора, проговаривания научных и художественных проблем. Данное издание – попытка найти болевые точки, в которых происходит схождение разных подходов, различных мнений. Именно обнаружение этих часто болезненных точек создает поле смыслового напряжения, активизирует и актуализирует научную мысль.

Кроме того, «Триалог» еще раз доказывает, что эстетика является наиболее продуктивной из всех наук гуманитарного цикла для рассуждений о современном мире, более четко реагирует на начало парадигмальных изменений именно потому, что объектом эстетики является искусство и чувственно-эмоционально (духовное) восприятие действительности. Искусство же наиболее чутко реагирует даже на возможные изменения в мире.

Именно творческое отношение к искусству, профессиональная способность проанализировать свои переживания относительно художественного пространства отличает авторов «Триалога». Такой естественный для эстетики подход усиливается Виктором Васильевичем Бычковым, когда он использует метод погружения и сотворчества относительно произведений прежде всего современного искусства. Это сотворчество есть своеобразная реакция на произведения, в которых автор видит, как правило, выражении негативного явления «*пост-культуры*», о чем Виктор Васильевич говорил еще в монографии «Художественный Апокалипсис Культуры» (2008).

Я солидарен с Надеждой Борисовной Маньковской, которая следует «сдержанному оптимизму» по поводу процессов, происходящих в современном искусстве. Мне представляется, что современная культура скорее находится в поиске, чем в стагнации, только поиск этот не радикален и не столь динамичен, как это происходило в начале XX века, но скорее валотилен, тягуч, вдумчив.

Безусловно, вторичные, негативные явления культуры с легкостью заявляют о себе в пространстве всеобъемлющего диктата медиа. Но это же дает шанс альтернативному высокому дискурсу проявить себя в той же сфере, не говоря уже о пространстве Интернета. Искусство примеряет на себя новые современные одежды, и часто костюм сидит действительно ладно. Это происходит только в том случае, когда перед нами настоящий ручной труд (понимаемый не как делание руками, а как своеобразное мышление).

Расстояние между классической и неклассической культурой измеряется скоростью. Так, ускорение всех процессов, включая физические, производственные, психомоторные, сказываются и на художественном ускорении. И главным в контексте нашего разговора является временное снятие между восприятием и воспроизведением (как в фотографии или в абстрактном экспрессионизме), между написанием письма и его прочтением (как в сети интернет). Мне кажется, последнее не говорит о конце культуры слова, но свидетельствует о ее новом типе существования в пространстве скорости, визуальности и виртуальности. В «Триалогe» как раз представлена новая вариация классического эпистолярного жанра, осуществленного в сети, реализованного посредством электронных писем, мгновенно доходящих до адресата и это, как мне кажется, впрямую и метафорически отражает быструю и всегда активную ответную реакцию эстетической мысли.

*Н.А. Дымишиц, кандидат искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК*

### **Книга-шар**

Мой благодарный монолог о «Триалог», о «Живой эстетике», будет вынужденно кратким.

Эту книгу я вменила бы в почетную обязанность прочитать всем занимающимся и интересующимся глобальными и локальными проблемами искусства и культуры – в силу ряда причин.

И первая из них та, что тремя+одним крупными авторитетными учеными – Н.Б. Маньковской, В.В. Бычковым, В.В.Ивановым и О.В.Бычковым – «современно и своевременно» обсуждаются «современные и своевременные» проблемы науки наук и науки об искусстве. Как то: высокое искусство и современные арт-практики; техногенная цивилизация и кризис искусства; кризис (или конец) культуры; классика – нонклассика – постнонклассика; герметизм и духовность, герметизм и эзотерика в искусстве; модерн – постмодерн, модернизм – постмодернизм; вкус как важнейший вопрос классической, неклассической и постнеклассической эстетики... Я перечислила лишь часть тех проблем гуманитарной науки, что оказались в центре дискуссий собеседников, составивших этот объемный и весомый (не только физически) том.

А то, как он составлен, еще одна причина, по которой книга вызывает неподдельный интерес. Эпистолярный из сотен писем многолетней переписки участников заочной дискуссии взывает к активности читателя, получающего право выбора позиции или уточнения своей («Триалог как открытая система» называется одна из главок последнего Разговора). Эта форма сродни нынешней сетевой эпистолярной монополии и медийной интерактивности. И

хотя собеседники говорят о грядущей империи Net-арта как о неизбежности, до чего же замечательно, что всё еще можно взять в руки книгу, ощупать ее, пошуршать страницами, ощутить то, что реально, материально. Вероятно, во мне говорит ретроград гутенберговской эпохи, но мне крайне симпатичен такой «материализованный», а не виртуальный, разговор «из трех углов», чувственно воспринимаемая, а не виртуальная реальность. К тому же форма книги в определенной степени реализует мечту Эйзенштейна о книге-шаре, которую можно читать с любого места, - цепочка мысли выведет к «до» и уведет к «после», замкнувшись в бесконечности геометрической сферы.

Плацдармом же для этой мысли стал богатейший срез мировой и отечественной культуры XX века и дня сегодняшнего - повод, причина и цель этого неординарного исследования. Живопись, театр, литература, кино, музыка, танец, архитектура, разнообразные арт-практики... Искусство и культура XX века, актуализированные сегодня в постмодернистском синтезе их видов.

«Внутреннего возрастания и созерцательной углубленности» желает В.В.Бычков в финальном послании соавторам книги. Хочется распространить это пожелание на нас, ее читателей.

*Н.А. Цыркун, кандидат философских наук, заведующая отделом экранного искусства НИИ киноискусства ВГИК*

### **Маска... я тебя знаю?**

Чем для меня ценна эта книга? Конечно, мне здесь интересны многие темы, начиная с методологически образующей – *пост-культура* и современное искусство. Я думаю, что сегодняшняя дискуссия – преамбула к целому циклу дальнейших разговоров, на которые провоцирует невероятно многообразный комплекс вопросов, трактуемых в обсуждаемом труде. Тем не менее, на мой взгляд, особую ценность представляет сам замысел книги и

его исполнение как не только интеллектуальный, но и социокультурный жест, утверждающий не только индивидуальность, но общность, создающий, воссоздающий заново истончившуюся чуть ли не до вакуума атмосферу культурной среды.

В последнее время мне начало казаться, что культура сегодня становится агрессивно, безнадежно монологичной. Абсолютно свободный доступ к публичному высказыванию приводит к состоянию тотального самовыражения, где люди бесконечно говорят, переставая слушать и слышать другого. Даже известный жанр коллективной монографии в последнее время выродился в свод, сборник несообщающихся текстов на какую-либо более-менее заданную тему. А здесь мы как раз видим прекрасный образец коллективной рефлексии, где разные, по-разному проблематизирующие модусы мышления сходятся в диалогическом, точнее – триалогическом синтезе.

Характерно, что при всей профессиональной близости интересов авторы не перестают спорить о самом базисном для обсуждаемой нами книги многоуровневом понятии неклассической эстетики, сокращенно нонклассики. Виктор Васильевич видит в неклассическом искусстве, порожденном техногенным обществом, снижение художественности, а следственно и духовности; Надежда Борисовна, напротив, в большой мере оптимистично связывает будущее искусства с новыми «эстетическими технологиями»; отец Владимир уточняет понятие Апокалипсиса (в связи с концепцией «художественного апокалипсиса» и кризиса религиозного сознания) и усматривает в новой культурной ситуации начатки, ведущие к «Новому Иерусалиму», то есть в данном случае – к торжеству духовной культуры.

Я хотела бы остановиться на утверждении Виктора Васильевича о том, что факт глобального перехода от Культуры к *пост*-культуре не имеет

аналогий в мировой культуре. Понятно, что содержание понятия нонклассики уже терминологически указывает на ее генетическую связь с классикой. В связи с этим мне пришла на память замечательная книга конца 70-х годов прошлого века – «Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления» Леонида Михайловича Баткина. На мой взгляд, там в определенном ракурсе описана аналогичная нашей ситуация, в частности, кристаллизация парадигмы кватрочентистского гуманизма в ее синтезе античности и христианства. Причем описана она как раз через выяснение культурного смысла групповой общности гуманистов. Культурная перестройка воздействовала на облик национальной культуры в целом, в которой выковывался новый тип мышления, где присутствовали не только «приятные и туманные вещи», которые сегодня называют гуманизмом, не только интерес к человеку и возвышение ценности человеческой личности. Баткин указывает, что ранний гуманизм перенес акцент с теологии, метафизики, натурфилософии, логики; с проблем макрокосма на микрокосм, на те гуманитарные и *прагматические* сферы, где легче всего было опереться на античность. И уже позже, с середины XV-го века, произошла экспансия гуманизма в онтологию, в проблемы бога и мироздания, причем достижения раннего, «гражданского» гуманизма при этом постепенно утрачивались. В этом плане современная техногенная культура представляется мне аналогом того «узкого» гуманизма, который переродился в ренессансный тип культуры. Обособление «времени гуманистов» в его специфической групповой значимости постепенно обособляется в своей универсальной духовности от «времени купцов». Так, например, сегодняшний «кинематограф продюсеров», на мой взгляд, (хотелось бы в это верить) обособится в «кинематограф авторов» - причем сам этот процесс может оказаться разнообразным и даже неожиданным, например, через совмещение

продюсерских и режиссерских функций, примеров чему уже сегодня множество.

В одном из первых разговоров «Триалога» отец Владимир (Иванов), касаясь условий и условностей «кресельного собеседования», затронул тему маски, оговорившись, что имеет в виду ее невинный и даже карнавальный смысл, а не злонамеренное утаивание собственных взглядов. Поскольку эта тема возникла в начале Триалога, ее можно считать в определенной степени «установочной», «открывающей». По сути дела, отец Владимир предлагает участникам дискуссии сразу же «надеть маски», определиться, выбрать стратегическую позицию. И позиции действительно быстро вырисовываются. В дальнейшем они подробно разрабатываются, превращаются, условно говоря, из текста в гипертекст, но главный вектор при этом остается неизменным. Опять же условно, с известной долей аппроксимации, собеседников можно назвать Консерватором, Инновалистом и Экзистенциалистом. Для иллюстрации можно сравнить три их точки зрения на базисный вопрос книги – понятие неклассической эстетики (нонклассики). Виктор Бычков, принципиально оставаясь на позициях классической науки и языковой культуры, видит в неклассическом искусстве, порожденном техногенным обществом, снижение художественности, а следственно и духовности. Надежда Маньковская, предпочитая судить о тоне современной культуры по ее вершинам, оптимистично связывает будущее искусства с новыми «эстетическими технологиями», приводя в пример артхаусные образцы из области изобразительного искусства, кино и театра. Отец Владимир усматривает в новой культурной ситуации начатки, ведущие к «Новому Иерусалиму», то есть в данном случае – к торжеству духовной культуры.

В дальнейшем В. Иванов еще раз вернулся к теме маски, включив в текст бесед «Пьеску о карнавальном гардеробе», где обсуждается проблема

выбора маски, ее «примерки»-апробации-сбрасывания. В результате делается вывод о невозможности раз и навсегда, даже на территории ограниченного местом, временем и задачами Триалога, сузить свою персонификацию до какой-то единственной «личины», если роли постоянно смешиваются («то православный фундаменталист, то отчаянный ницшеанец», говорит о себе В. Иванов).

Я же в свою очередь, пользуясь тем, что Триалог объявлен открытой системой, принимая правила игры и зацепившись за этот сюжет Триалога, попытаюсь выступить под маской кинокритика. Это, я думаю, вполне допустимо, имея в виду то, что участникам бесед не чужд, как замечает Владимир Иванов, чисто искусствоведческий, объективистски непредвзятый подход. И кроме того, одно из условий «кресельных разговоров» предусматривало, что независимо от главного направления в обсуждении эстетико-метафизических проблем, собеседники делятся текущими впечатлениями от прочитанных книг, увиденных спектаклей, фильмов, музейных экспозиций, выставок и т.д.

Выбрав три фильма, которые представляются мне знаковыми, я еще и хотела бы (оговорюсь: заостряя или, точнее, огрубляя в своей предметизации позиции, по поводу которых собираюсь высказаться) добавить в обсуждение Триалога некоторую толику своих сомнений по поводу, например, аполитичности постмодернистского искусства, о котором упоминает Н. Маньковская, и однозначно благотворной духовности классического искусства, на которой, в отличие от нонклассики, настаивает В. Бычков, а также подбросить аргумент в пользу реабилитации виртуальности.

Понятно, что «маска» требует заострения позиции, что в научной полемике нередко приводит к ее гиперболизации. В современной ситуации обвала информации любого рода, когда каждый конкретный единичный голос рискует быть никогда не услышанным, яркая, бросающаяся в глаза

маска служит эффективным приспособлением для донесения авторского месседжа до адресата. Это отвечает основным характеристикам постмодернистской эстетики, где на авансцене, как пишет Н. Маньковская, «жест, персонажность, зрелищность, артистизм поведения, визуально-вербальный драйв». Надо заметить, что этот постмодернистский феномен не замкнут сам в себе и может оказывать плодотворное влияние на восприятие классики. Рассказывают, например, что Георгий Товстоногов понял, каким должен быть его Чацкий в постановке «Горя от ума» на сцене БДТ, когда увидел в этом образе Сергея Юрского в актерском капустнике. На мой взгляд, отчасти и этим (наряду с прочими вескими причинами) объясняется начавшийся в XXI веке бум кинокомикса, этой своего рода *commedia dell'arte* нашего времени, вышедшего из довольно узкого национального (американского) гетто на мировую арену. Здесь трудно не вспомнить последний роман Умберто Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны», получивший свое название по одному из эпизодов американского бумажного комикса *Tim Tyler's Luck*, где впавший в амнезию герой, перелистывая пыльные журналы комиксов, восстанавливает по ним не только свою личную историю, но также историю страны.

Как отмечает Н. Маньковская, сближение с массовой культурой – это опознавательный знак постмодернизма, институционализация бывшего «мусора культуры» в качестве инакового и уже тем самым инновационного. Найденные на чердаке старые журналы с комиксами, рассказывает герой романа, который в данном случае представляет нам личный опыт самого писателя, «ввели меня в новый мир». Юношеское сознание взбудоражил Флэш Гордон, блондинистый красавец арийского типа. Чем он отличался от классических героев романов XIX века? В тех «действовали люди вне закона, поставившие себя вне общества, как правило, ради личной выгоды или под влиянием преступных наклонностей, за вычетом разве что Монте-

Кристо, да и тот мстил за личные обиды, а не за попираемое общественное добро. Если разобраться, даже и три мушкетера, которые по большому счету были хорошими и обладали чувством справедливости, действовали в интересах своей группировки (мушкетеры короля против гвардейцев кардинала) и боролись за награды или за назначение на капитанскую должность. ... в лице Флэша Гордона я, надо думать, получил первое представление о борьбе за свободу (конечно, только сейчас я имею возможность обобщать подобным образом — тогда я ничего этого не думал). За свободу в Абсолютном Далеке, под взрывы бронированных астероидов в ненаших галактиках».

Прилипшие к лицам имиджевые маски политиков; ники, подчас замысловатые или автоироничные, под которыми пользователи выходят в Интернет; провокационные арт-акции, исполняемые в карнавальных костюмах – все это свидетельствует об активной карнавализации современной жизни. Самоназывание, создание имени, предполагающего определенный набор признаков, как миметическая процедура аналогично присвоению статуса искусства объекту самим автором как легитимизирующего его положение в среде contemporary art. Таким образом, это особый тип миметизма – средовой, как его обозначил Олег Аронсон. Так или иначе, это - нон-классический - миметизм, то есть отображение реальности вне самого этого объекта, приобретающий вид мимикрии, на принципиальный отказ от которого В. Бычков прежде всего указывает как на признак нонклассики.

Надо иметь в виду обратную сторону карнавала – анонимность. Одно из мощных современных международных движений называется «Анонимус» (Anonymous), прокламирующее анонимность, отсутствие лидера и свободу глобального «цифрового разума» в интернете, но выплескивающееся и на улицы. Это многостороннее – социально-политическое и эстетическое

движение, члены которого, в частности, были активистами акции «Захвати Уолл-стрит». Карнавальная философия этого движения символизируется флагом с изображением мужского костюма с вопросительным знаком на месте головы, а одним из символов сообщества стала маска Гая Фокса, широко разошедшаяся после выхода на экраны фильма-комикса австралийского режиссера Джеймса МакТига «V как вендетта» (2005).

Характерно, что интрига фильма закручивается в здании телестудии. Телевидение – огромный аппарат нивелирования, уничтожения индивидуальности, включения массы телезрителей в виртуальное сообщество, в которое они вливаются, где они растворяются, попадая в зону определенных (за них) смыслов. Рассчитанное на огромный конгломерат потребителей, телевидение – наиболее консервативное средство массовой информации, опирающееся на всеобщую узнаваемость (по которой выстраиваются рейтинги медиа-лиц) и повторяемость. (В принципе на этом же основана и политика издательств, специализирующихся на выпуске массовой литературы. Основа их маркетинговой политики - не только сериальность и приверженность определенному кругу несменяемых авторов, но и особо учреждаемый имидж писателей. Например, сочинительница детективов Татьяна Устинова рассказывала, что ей запретили менять прическу и форму очков). Не позволяя своим агентам меняться или развиваться, строго держа их в узде согласованного учрежденного образа, телевидение закрепляет за ними маски, одновременно лишая личности, индивидуальности, то есть, культивируя безликую анонимность. Готовность людей отказаться от своего лица иллюстрируют финальные кадры фильма «V как вендетта», где на улицы Лондона 2020 года выходят тысячи людей в одинаковых масках, демонстрируя солидарность с анархистом, надевшим такую маску первым.

Главный герой фильма «V как вендетта» надевает маску реально существовавшего человека – Гая Фокса, не зачинщика, но волею судьбы самого знаменитого участника Порохового заговора против английского и шотландского короля Якова I в 1605 году. (Характерно, что впоследствии его имя Guy превратилось в имя нарицательное, значащее просто «парень», или «девушка», во множественном числе – «люди», придав ему особую массовидность и одновременно лишив индивидуальности – мало кто знает сегодня о происхождении этого слова). Британский художник Дэвид Ллойд в 1982 году создал маску Гая Фокса и вместе с писателем Аланом Муром выпустил графический комикс, по мотивам которого в 2006 году Джеймс МакТиг снял фильм в Голливуде. Главный герой появляется на экране в подчеркнута театральном антураже, выходя на свет из проема в тесном переулке, в плаще, напоминающем бэтменский и эффектно спасает девушку, устраивая затем «концерт» – взрыв здания лондонского суда Олд Бейли под аккомпанемент увертюры «1812 год» Чайковского.

В отличие от масок других персонажей-злодеев комиксов (например, Джокера), маска Гая Фокса застывшая, омертвевшая в бесстрастно бессмысленной улыбке. Критика терялись в процессе его идентификации; кто он – революционер-анархист, борющийся с тоталитарным режимом, или фанатик-террорист, готовый взорвать историческое здание вместе с теми, кто в нем и рядом с ним находится? Лица этого человека, которое, возможно, могло бы как-то прояснить ситуацию, зрители так и не увидят. То, что мы не видим шевелящихся губ человека, произносящего некие слова, вызывает подозрение в отношении субъекта, которому эта речь принадлежит. В самом ли деле это тот, кого мы видим, скажем, в центре кадра, или же за него говорит некто невидимый, находящийся за кадром? То есть, возникает двойственность восприятия и, следовательно, отношения к персонажу. Не

является ли и сам он подставным лицом, марионеткой в чужих руках или даже провокатором?

Звук, который мы слышим, не видя его источника, называется акузматическим. Мишель Шион, который ввел этот термин в киноведение, выводит его происхождение из названия одной пифагорейской секты; ее члены слушали своего учителя из-за скрывающей его занавеси, объясняя это тем, что вид говорящего извращает смысл произносимых им слов. (Так происходит, когда мы отвлекаемся от сути звучащей речи, разглядывая костюм или прическу, например, человека на телеэкране. В связи с этим можно вновь обратиться к словам В. Иванова из главы «Тайная магия маски». Касаясь проблемы масок, «отчаянный ницшеанец» В. Иванов говорит: «Ницше намекнул на то, что философам нового типа будет «свойственно желание кое в чем оставаться загадкой», а несколько раньше он заметил, что «вокруг всякого глубокого ума постепенно вырастает маска, благодаря всегда фальшивому, именно, плоскому толкованию каждого его слова»). Кроме религиозных и ритуальных практик принцип акузматики используется в процедурах классического психоанализа, где пациент скрыт от доктора и сам его тоже не видит. В кинематографе «акузматический учитель», как, говоря словами Шиона, «говорящая и действующая тень» (акузметр), открывает зрителю возможность сделать свои предположения относительно него. Акузметр наделяется магической силой и чаще выступает носителем зла, нежели добра; так или иначе – предстает фигурой амбивалентной.

Итак, поскольку лица мнимого Гая Фокса мы не увидим, в своих предположениях можем поспекулировать на экстрафильмических обстоятельствах. Диктатора, который управляет Великобританией 2020 года, зовут Сатлер, являющийся народу как «Большой Брат» с огромного уличного экрана. Ирония в том, что его играет актер Джон Хёрт, исполнявший роль

Уинстона Смита в экранизации оруэлловского романа «1984». Важно отметить, что диссидент Смит с его преступными мыслями оказывается сломлен Партией и предает себя самого и свою возлюбленную. Кроме того, такие свойства, как холодная жестокость V и его способность оставаться неуловимым отсылают к Джеку-Потрошителю, ставшему, как и он, персонажем графического романа Алана Мура (тоже экранизированного в 2001 году).

Акузметр, по Шиону, - источник дисгармонии, напряжения, который обладает способностями всюду быть, все видеть, все знать, все мочь. Иначе говоря, это персонификация вездесущности, всевидения, всезнания, всемогущества. Однако ему не обеспечено одно важное свойство: неуязвимость. Обладающий столькими качествами могущества субъект может быть подвержен разоблачению-дезакуматизации. Характерно, что чаще всего это происходит в столкновении олицетворенного всемогущества с наивной простотой, воплощаемой детством. Так, когда Дороти срывает занавес, из-за которого раздается громовой голос Волшебника Оз, на самом деле говорившего в микрофон, «великий и ужасный» теряет свой устрашающий пафос и признает, что он никуда не годный колдун. (Детская наивность, восходящая к знаменитому выкрику «А король-то голый!», является самым испытанным средством расколдовывания масочных, то есть в определенном смысле фантомных персонажей. В комедии Эрнста Любича «Быть или не быть» жители Варшавы немеют, когда на улице появляется живой «Гитлер». И только маленькая девочка, подойдя к нему, разрушает чары: «Пан Броньский, дайте, пожалуйста, автограф!». В финале фильма Карла Бёзе и Пауля Вегенера «Голем: как он пришел в мир», когда вся еврейская община во главе с раввином не может справиться с творящим злодеяния глиняным монстром, девочка срывает с его груди волшебный талисман, и Голем рассыпается). В фильме МакТига субститутотом наивной

простоты ребенка выступает любовь, под влиянием которой «Гай Фокс» внезапно меняется, оставляя зрителя в недоуменном состоянии по поводу неизменности маски, прилипшей к лицу.

Еще одна маска, непосредственно связанная с реальным человеком, стала действующим лицом фильма-коллажа «Любовь хулигана» (2010), который снял автор графических романов Жоан Сфар. Картина французского режиссера посвящена истории жизни радикального поэта, певца, художника, композитора, актера и режиссера Сержа Генсбура. Маска в данном случае не есть лишь случайно или осознанно выбранное прикрытие; она обладает собственной семантической историей. Генсбур обрел ее, одновременно отказавшись от данного ему родителями «парикмахерского» имени Люсьен. Сюжет разворачивается на канве визуальности, а эпизоды монтируются не только по хронологии жизни героя, но одновременно по логике фантастической образности воображаемой истории из детских комиксов Сфара о дружбе еврейского сироты с семейством монстров. Таким образом реальное и виртуальное сливаются в неразделимое единое целое. Маска – носатое чудовище с огромными ручищами – родилась из засевшего с детства в памяти Генсбура антисемитского плаката времен второй мировой войны. «Рожа» (так она называется в русском дубляже, но уместнее было бы назвать ее в соответствии с древнерусской традицией «Харей») с параноидальной настойчивостью отсылает Генсбура к прошлому; это напоминание о несвободе, где родилось то упрямство духа, которое сотворило художника, сделавшего своим плацдармом, предметом и орудием провокации безграничную, ничем не стесняемую – в том числе любовью, деньгами или моралью, даже смертью – свободу. В то же время автокарикатурная «Харя» – своего рода индульгенция частному человеку за грехи вольнодумного художника – ведь это она толкает Генсбура оставить сперва живопись, а потом и собственных детей; соблазнить Жюльет Греко, чтобы продать ей

свои песни; предать доверие наивной Франс Галь; это она услужливо скручивает Сержу своим носом-клювом самокрутки с травкой. Иными словами, Харя - это его «мистер Хайд», темная сторона пары двойников, на которую можно списать человеческие грехи, свершенные ради искусства. А сам (частный) человек оказывается заведомо оправданным, вернее – невинным.

Иная расстановка знаков в дихотомии «человеческого» и «художественного» вырисовывается в новом фильме Павла Лунгина «Дирижер» (2012; сценарий П. Лунгина и Валерия Печейкина). Речь там идет о том, как человек внешне безупречного поведения, в общественном мнении являющийся эталоном духовности и, стало быть, высокой нравственности; знаменитый дирижер, под управлением которого исполняется оратория «Страсти по Матфею», «в миру» оказывается равнодушным, жестоким, а значит – пустым. А дальше логично спросить: а что стоит тогда и само высокое искусство, ежели оно прикрывает или эффектно маскирует ничтожность? Вопрос, конечно, провокационный, выводящий на пресловутую тему совместимости гения и злодейства, но что важно: выводящий путем не схоластики (легко рассуждать про Микеланджело или Сальери), а реальной, повседневной жизненной практики. Соответственно и регистры тут снижены: не гений, но как минимум большой талант; не злодейство в его прямом смысле, но (опять же, как минимум) холодная требовательность и безразличие ко всем окружающим, суровое безразличие к судьбе сына, которого отец толкнул на самоубийство от безысходности. Талантливый тенор (Сергей Колтаков) виноват перед дирижером тем, что после аварии не вполне владеет голосом – и за его спиной тенору готовится замена. Сын-художник виновен лишь тем, что хочет жить по своим, а не отцовским правилам. История обыкновенная, опять же восходящая к традиционной и классической русской литературой глубоко освоенной теме

отцов и детей. (Замечу в скобках: освоенной, но не получившей ответа, ибо единого общего ответа она не имеет).

Кульминации и разрешения обе темы достигают в священном городе Иерусалиме. Оркестр под управлением дирижера Петрова (Владас Багдонас) летит туда для исполнения оратории. У каждого из оркестрантов – свои тараканы в голове, свои ожидания от встречи со святыми местами.

Но все получается не так, как ожидалось. Столкновение с реальностью в фильме подчеркивается монтажом двух планов: лиц певицы (Инга Оболдина) и дирижера – возвышенно просветленных на концерте в момент исполнения оратории о муках Христа – и растерянно подавленных, когда вместо евангельской истории сына божия они встречаются с подлинным сиюминутным человеческим горем. Более того, в эти минуты к ним приходит прозрение и раскаяние. И тут кончается искусство.

Героиня Инги Оболдиной, глубоко верующая женщина, летит в Иерусалим с тайной надеждой, что там ее жизнь перевернется к лучшему, что она сумеет наладить прежние отношения с неверным мужем (Карен Бадалов). Но, вопреки ожиданиям, на ее пути встает очередная соперница. Можно догадываться, о чем она потом молится в горном монастыре, но молитва сбывается самым ужасным образом, заставляя ее обернуть душу глазами внутрь, говоря словами королевы Гертруды. Дирижер Петров, уверенный в своей правоте, осознает бессмысленную жестокость своего отцовского ригоризма, уткнувшись лицом в камень Храма Гроба Господня. По словам Лунгина, его фильм – это «история про то, как такой суровый, цельный человек, кусок скалы вдруг взял и заплакал». В сознании зрителя совмещаются два плана: отец, лежащий утром в своей постели – еще до всех событий фильма – и его рука, которая в каком-то метафизическом пространстве соприкоснется с рукой сына, которого он увидит потом на смертном ложе с опущенной рукой, напоминая «Положение во гроб»

Караваджо. Петров будто сбрасывает с себя как будто бы навсегда приросшую к его лицу маску одухотворенно-возвышенного, не от мира сего миссионера; маску, которая в античном театре называлась персоной, которая ему не подобает, ибо, по слову апостола Павла, «не духовное прежде, а душевное, потом духовное». Персону Юнг трактовал как приспособительную систему, которую используют для общения с внешним миром. Опасность заключается в том, что со временем можно до такой степени срастись со своей персоной-маской, что трудно (если вообще возможно) уже и самому отделить ее от себя. Петров высоко вознесся в своей гордыне, презрев «недостойного», не соблюдающего его законов сына. Он отказался от душевности ради духовности, меряя свое искусство высочайшей меркой – потому в его репертуаре «Страсти по Матфею». Вероятно, он инстинктивно принял бессилие души в духовных вещах, отказавшись от мерил человеческой нравственности, но одновременно отказался и от проповеданного апостолом Павлом: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы». Однако искреннее раскаяние дирижера Петрова свидетельствует о том, что «маска - искусство» была надета им, говоря словами В. Бычкова, «с амбивалентной целью: сокрыть и явить, скрывая явить, являя скрыть. ... скрыть свое истинное лицо и явить лицо другое, более адекватное той или иной ситуации,.. т.е. игровое лицо», иначе говоря, имидж, симулякр, что и требуют от него условия существования в пространстве современного искусства. Лунгин не случайно выбрал на главную роль своего фильма любимого актера Эймунтаса Някрошюса с его минимализмом и экстремальной метафоричностью. Владас

Багдонас лаконичной манерой игры и скульптурной харизматичностью идеально воплощает идею маски, которая в финальных сценах искажается (*олицетворяется*) рыданием, фиксируя шоковый момент преобразования, случившегося в городе Иерусалиме – момент, где, как мне кажется, *пост-*культура встречается с культурой.

*О. Г. Яцюк, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой информационных технологий в дизайне Национального института дизайна*

### **«Триалог» как новый литературный жанр**

Мне хотелось бы поразмышлять о «Триалог» как явлении нового жанра литературы. Хотела было написать «научной литературы», но отказалась. Представленный в книге материал глубоко научный по сути, но форма его подачи выходит за узкие рамки одного жанра.

Перед нами острая философская дискуссия, но протекает она (абсолютно гармонично!) в стиле эпистолярной дружеской беседы;

текст, несомненно, представляет единое целое, но при этом нет необходимости логической последовательности чтения: каждую главу, каждый раздел можно читать отдельно, выявляя новые смыслы написанного;

дается анализ художественных особенностей произведений искусства, но сами произведения эти зачастую и не объекты искусства вовсе;

авторы со скоростью интернета обмениваются информацией, но вся она постепенно разворачивается во времени более чем пять лет;

общаются люди близкие по духу и образу мыслей, но живут они в разных частях света и имеют разный жизненный опыт, что привносит в текст особую интригу.

Все это создает образ данной Книги как многогранной целостной структуры, способной к развитию во всех направлениях. Её центр, ядро – российская ментальность авторов, которая ярко отображается, преломляясь, в

различных гранях представленного научного исследования. Мировоззренческие, географические, временные параметры Триалога (даже объем и вес тома) создают удивительную ауру глубокой вдумчивости и неспешности.

Читая эту книгу, представляешь себя тихо сидящим в неосвещенном углу комнаты и слушающим такую неторопливую, но невероятно увлекательную беседу за чашкой чая троих, а вернее, четверых замечательных умных людей. В то же время, несмотря на интимность обстановки, само действие ничуть не теряет высокий интеллектуальный градус. Это ощущение присутствия, «интерактивности» как гипотетической возможности принять участие в общении, характерно для интернет-чатов. Виртуальное пространство книги затягивает, читатель как бы становится соучастником процесса. И временами хочется поспорить. Например с тем, что ««эстетика» чисто умственных построений (математика и т.д.) не нуждается в чувственном опыте» (тезис Олега Викторовича на стр. 597). Мне как программисту кажется, что красота математики вполне чувственна и осязаема. Та же симметрия – ни что иное, как визуализация математики, еще вопрос, что первично! Впрочем, незначительные разногласия с авторами – подтверждение контекстуальности природы художественной формы, о которой писали и Лосев, и Хайдеггер.

Возвращаюсь из своего «угла» в реальность и отмечаю: это отступление лишней раз подтверждает – виртуальный мир Триалога затягивает, что с одной стороны говорит о глубине и увлекательности текста, с другой – наводит на мысль об аналогиях с современными интерактивными арт-практиками, которые местами справедливо и так жестко критикует Виктор Васильевич.

Книга эта, несомненно, художественное явление. Если все же исходить из того, что эстетическое должно доставлять удовольствие –

удовольствие от чтения и даже просто рассматривания Триалога необычайное и, главное, уникальное.

*М. Г. Анищенко, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории, философии и литературы Гиттиса*

### **Приглашение к триалогу**

Книга относится к жанру, не распространенному в современности. Ее характеризует принципиальное синтезирование идеи и вещи, когда интеллект одного из авторов и несомая им духовно-личностная индивидуальность встречается с диалектикой другого практика мысли. В результате самостоятельное бытие той или иной идеи вступает в сущностные энергийные отношения с другой. В предложенной системе триалогических отношений материя научности не холодит опыт личностной рефлексии, а приобретает жизненную теплоту взаимодополняющей ценности, имеющей и эстетическую, и философскую, и созерцательную значимость.

Точки зрения собеседующих поначалу отмечены конкретно-личностной формализацией мысли, но постепенно в опыте разворачивания мысли рождается некий образ соподчинения интеллектуальной парадигме, которая делает идею общим знаменателем, вынося в числитель имена трех авторов как абсолютно единую ипостась бытия динамического творческого единства.

Подобные метаэпистолярные опыты напомнили мне лучшие образцы реализации книжно-культурного сознания древности. Достаточно вспомнить гуманистическую переписку эпохи Возрождения, в которой интеллигентность становилась едва ли не главенствующим правилом философской игры и реализация мысли. И все же мне вспоминается иной тип переписки, утраченный с веками. В Древнем Риме письма передавались с оказией, и так как обмен словами был весьма дорогостоящим, в эпистолах не

ограничивались сообщением о здоровье, «ценами на клубнику» или плащаницы - о всяком говорилось, - но и рассуждалось о вечном: о философии, военных стратегиях, достижениях древних. Эта мысль не случайно посетила меня, когда я читала «Триалог». Уникальность книги заключается в наделении слова исключительным ценностным значением, авторы, обронив несколько приличествующих случаю замечаний, возвращаются в русло размышлений, в которых за редчайшим исключением демонстрируют почти римскую дисциплину перед словом. В итоге их процесс собеседования можно сопоставить с высочайшими образцами эпистолографии и мыслительных практик.

Читая книгу, ловишь себя на приятном и восторженном удивлении: философской рефлексии подвергаются не только факты искусства и мысли, относимые к корпусу классических, но и явления нашей дрящущей незавершенной современности. В этом проявляется, наверное, истинное философское качество мудрости – рассуждать не о том, что было десятки и сотни раз «апробировано», а о самой реальности современного искусства – кинематограф, театр, живопись, литература – в терминах и понятиях, которых оно еще не знает и даже отчасти противится им, и все же не без интеллектуального кокетства примеривает к себе. Слово авторов книги демонстрирует повышенный градус актуальности, испытывая к процессуальности совсем не ритуальный интерес.

В книге практически отсутствуют проходные тривиальности, которые, может показаться, заложены в природу жанра метапереписки. Мысль, инициируемая одним из участников триалога, побуждает адресата в стилистике мыслительного универсализма вступить в игру, найти вариацию, придать импульс движения, облечь контекстом и включить в систему связности философского знания, чтобы по этапу передать следующему участнику беседы. Иногда создается впечатление, что среди триалогистов

возникает философское напряжение, и это впечатление не обманчиво, за исключением все же слова «напряжение» – это не напряжение, это воля интеллекта, переходящая в действие. Вербализация мысли для участников триалога – это не намерение, это акт осуществления феномена мысли, который постулирует гармонию логоса и выступает как манифестация логики гармонии, как приглашение к поиску смыслов.

*Перельштейн Р.М., кандидат искусствоведения, докторант  
кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК*

### **Метафизическое измерение культуры**

Сегодня многие читатели «Триалога» говорили о нем с чрезвычайной теплотой, как о событии своей личной жизни. Была отмечена та внутренняя свобода авторов, которая дает возможность оппоненту не только высказать свою точку зрения, но и рассчитывать на живейший доброжелательный отклик. Написанная в эпистолярном жанре монография побуждает читателя подхватить эстафету внимательного вслушивания в слово собеседника, а ведь это не менее важно, чем культивирование порыва сразу и бурно высказаться. Вероятно, здесь должно присутствовать некое равновесие, некий такт, который и продемонстрировали авторы обширной переписки.

«Триалог» - важнейшее культурное событие. Самим фактом своего появления на свет книга словно бы поставила под сомнение гипотезу В.В. Бычкова об утрате культурой ее подлинного лица. Переписка стала не только культурным, но и значительным художественным явлением, опытом некоего нового стилистического синтеза. Вопросы, которые поднимаются в долгом обстоятельном разговоре, носят онтологический характер, собеседники апеллируют к своему живому эстетическому опыту с ярко выраженной в нем метафизической составляющей. Благодаря различию их взглядов на феномены культуры и искусства общий дух переписки только выигрывает.

Читатель с интересом следит, какие же доводы станет приводить оппонент или оппоненты после выдвинутого тезиса.

Эпистолярный жанр находится в живейшей переключке с жанром исповеди, а это не столько обязывает, сколько любезно предоставляет возможность оппонентам высказываться от первого лица. Научно-академическая тональность переписки не является помехой для личного, доверительного разговора. Трудно себе представить, что в 1921 году Вячеслав Иванов и Михаил Гершензон уклонились от высказывания своих сокровенных мыслей, подменив их некими интеллектуальными масками. А ведь именно их пример, пример двух разбежавшихся по углам мировоззрений, взглядов на культуру рубежа веков и вдохновил уважаемых авторов «Триалога». На следующем рубеже столетий люди равнодушные к судьбам культуры повторили опыт своих предшественников. Причем они использовали тот же самый инструментарий для решения, если задуматься, тех же самых проблем, лежащих, и здесь русская культурно-религиозная традиция себе не изменила, в русле эсхатологии.

Утрата метафизического измерения для культуры означает ее медленную и неизбежную гибель. Именно на это и сделал упор в своем импровизированном докладе инициатор переписки В.В. Бычков. Как только бытие Великого Другого, то есть Бога, ставится под сомнение, внутренний мир человека беднеет, искусство выдыхается. Зато внешний, материальный мир индивидуальности за счет достижений научно-технической революции невероятно разрастается. Однако культура обладает странным свойством: она является частью внутреннего мира человека, если не всем его внутренним миром человека, а так же частью внешнего мира человека, если не всем внешним миром человека. Мало того, культура это и туннель, соединяющий внутренний и внешний мир личности. Н.Б. Маньковская, полемизируя с гипотезой Бычкова, позволила себе хотя и сдержанный, но оптимистический

прогноз. Культура - русло непересыхающее. Сколь бы причудливые, неизвестные доселе формы эстетический опыт не принимал, он никогда не утратит своей сакральности, и по-своему поддержит и укрепит духовный состав человека.

Сегодня все выступавшие, а их было немало, и едва ли высказаться успели все желающие, вновь и вновь на разные лады озвучивали одну и ту же мысль. Оказывается, можно на столь сложные темы говорить таким простым языком. Это ли не высшая оценка духовным поискам авторов, чей труд помимо ряда неоспоримых художественных достоинств обладают ценностью актуальнейшего научного исследования, едва ли с чем-либо сопоставимого на сегодняшний день.

*И.П. Никитина, доктор философских наук, профессор кафедры философии Московской государственной юридической академии*

### **О подходах к определению искусства**

Знакомясь с многолетним и многостраничным трудом-перепиской известных российских эстетиков В.В. Бычкова, Н.Б. Маньковской и их коллеги В.В. Иванова, можно еще раз убедиться в том, что все наши (эстетиков) разговоры о культуре, НТП, Канте, «Чемоданах...» Гринуэя и т.п. есть латентное стремление понять и определить, что же такое искусство, и тем самым отделить искусство от не-искусства.

В методологии эстетики обозначены несколько подходов к определению искусства. В частности, *эмпирический подход*, основывающийся на анализе конкретных произведений искусства, широко представлен в данном труде в письмах всех авторов. На страницах «Триалога» обсуждаются и анализируются наиболее яркие и репрезентативные художественные явления мировой и отечественной

культуры от античной классики и русской иконописи до постмодернистского искусства. Эмпирический подход к прояснению понятия искусства, конечно, весьма усложняется разнородностью произведений искусства, которые предстоит проанализировать, чтобы ответить на вопрос, что такое искусство. В истории эстетики для решения этой проблемы периодически вводилось понятие «подлинного (или настоящего) искусства». При этом никогда не было уверенности в том, что какое-то новое произведение искусства не выпадет из рамок «настоящего искусства». При всей уязвимости эмпирического подхода к определению искусства, без него невозможно обойтись. И авторы «Триалога» с удивительным вкусом и аналитической глубиной справляются с этой задачей.

В главе «Разговор второй «О философия искусства в разных измерениях» В.В. Бычков отмечает, что так называемые «метафизические» подходы к искусству уже «утратили свою актуальность, хотя многие ... могут служить своего рода мифологическими архетипами для построения современной философии искусства» (с. 181). С этим нельзя не согласиться. Действительно, в истории эстетики хорошо известным типом определений искусства являются определения, которые можно назвать *метафизическими*. Такого рода определение опирается на некоторую достаточно широкую философскую концепцию, говорящую о мире, обществе и человеке. Из этой концепции выводится истолкование искусства как частного явления социальной жизни и, соответственно, его определение.

В этом контексте можно вспомнить Платона, который, исходя из своей онтологии, понимал искусство как «копию копий», и в соответствии с этим определял статус искусства в обществе, опять-таки, исходя уже из своей политической философии. Далее, Ф.В.И. Шеллинг, считая, что философия, как и действительность, неделима, заключал, что нельзя представлять

искусство как таковое, как определенное явление; нужно представлять вселенную в виде искусства. В итоге философия искусства оказывается наукой о вселенной, выраженной категориями искусства. Таким образом, сущность искусства определяется, по Шеллингу, его отношением к философии. Философа интересуют идеи, «вечные понятия». Искусство тоже представляет собой идеи, но воплощенные в предметах. Бесконечность проявляется в искусстве не посредством «прототипов», а с помощью «отраженных образов». Искусство – составная часть и одновременно иллюстрация философской истины.

Еще одним примером метафизического истолкования искусства может служить философия искусства Г.В.Ф. Гегеля. Главная ее проблема: какое место в философской системе должно занимать искусство? Сближение искусства с философией – неизбежное следствие всех метафизических истолкований искусства. Иерархия искусств Гегеля, начинающаяся с тяжеловесной архитектуры и завершающаяся проникновенной поэзией, – заведомо искусственное построение, совершенно неприложимое к современному художественному творчеству.

Метафизические определения искусства, представляющие его в необычном ракурсе и освещении, нередко открывают интересные стороны искусства. Вместе с тем, делая искусство только одним и притом, как правило, второстепенным, элементом всеобъемлющей философской системы, такие определения далеко уходят от реального искусства и его истории. Они говорят по преимуществу не о том, чем является реальное искусство, а о том, чем ему надлежало бы быть, и выстраивают причудливую историю искусства, имеющую мало общего с его действительной историей.

Метафизическим определениям почти всегда не хватает здравого смысла и внимания к самому искусству. Они целиком зависят от той философской

системы, в рамках которой конструируются, и теряют свою ценность сразу же, как только пропадает интерес к этой системе. Кроме того, в каждый исторический период существует множество конкурирующих между собой философских систем и течений в философии, так что рассчитывать на универсальность метафизического истолкования искусства не приходится.

Так называемый *институциональный* подход к определению искусства вызывает закономерное неприятие у авторов обсуждаемого труда. И с ними нельзя не согласиться. «Границы и критерии искусства... сегодня полностью размыты. Единственным «критерием» становится по-новому понятая *конвенциональность*» (с. 20). Институциональный подход к определению искусства, достаточно распространенный сейчас, раскрывает содержание данного понятия с помощью понятия «мир искусства». Это определение подчеркивает тот факт, что представления о том, кого следует считать художником и что нужно относить к произведениям искусства, всегда зависят от времени и места.

Недостатки институционального определения очевидны: понятие искусства определяется через понятие «мир искусства», то есть мир, сосредоточенный на искусстве. Более важным недостатком этого подхода является, однако, то, что в действительности не существует социального института, или авторитета, который обладал бы правом возводить некоторые объекты в ранг «произведений искусства». У «мира искусства» нет права возводить кого-то в ранг «художника» и присваивать его творениям статус «произведений искусства». К тому же «мир искусства» явно неоднороден, составляющие его люди придерживаются разных, а то и прямо противоположных убеждений по поводу творчества конкретных художников. И, наконец, не очевидно, что высшими судьями в искусстве являются сами художники, составляющие особый «мир».

Значение определений искусства не следует переоценивать. Никаких однозначных, сколько-нибудь жестких критериев отделения искусства от не-искусства и произведения искусства от того, что не является им, не существует. Более того, есть все основания думать, что это понятие вообще не допускает вербального определения.

Важно также учитывать, что понятия, лежащие в основании отдельных философских теорий, по необходимости остаются содержательно неясными до тех пор, пока эти теории способны развиваться. Полное прояснение таких понятий означало бы, в сущности, что перед теорией уже не стоит никаких вопросов. Если бы, скажем, философская антропология дала безупречное определение человека, исчезла бы необходимость в существовании самого этого раздела философии.

Это относится и к понятию искусства. Как само искусство, так и философское его познание является, можно предполагать, бесконечным предприятием. И до тех пор, пока оно будет продолжаться, понятие искусства неминуемо должно остаться не вполне ясным и точным.

В заключении хотелось бы отметить, что на страницах этой книги присутствуют все известные подходы к определению искусства. Они взаимно дополняют друг друга. Само это фундаментальное издание является глобальной в прямом и переносном смысле попыткой дать очередной ответ на вечный вопрос «что такое искусство?»

*Д.А. Силичев, доктор философских наук, профессор кафедры философии Финансового университета при Правительстве РФ*

**Современное искусство и культура:**

**Расширенный контекст**

Обсуждаемая сегодня книга получила у всех выступающих самые высокие оценки. Я полностью присоединяюсь к ним. Книга действительно получилась во всех смыслах удачной. Прежде всего, это касается ее необычной и оригинальной формы – она написана как триалог, что делает ее живой и по-особому интересной. В ней рассматриваются самые актуальные проблемы и темы. Основное внимание при этом уделяется современному состоянию искусства и эстетики, в связи с чем дается глубокий анализ кризиса искусства и культуры. Значительное место отводится философскому и религиозному осмыслению искусства, герменевтике искусства. Интересными представляются размышления авторов об эстетическом опыте в его художественном измерении и воплощении, а также об эстетизации жизни, быта и бытия. Достоинством работы является отсутствие излишнего академизма и научной сухости, ее содержание отмечено субъективным, индивидуальным, творческим началом.

Поскольку успешное начинание будет продолжено, хотелось бы высказать несколько пожеланий, связанных с расширением современного контекста искусства и культуры, который во многом определяется такими факторами, как глобализация, мультикультурализм, постмодернизм и космополитизм. Следует отметить, что постмодернизм получил в книге глубокое и всестороннее раскрытие. Что касается глобализации, то она также затрагивается, хотя не в полной мере. Поскольку глобализация, выступающая в двух своих ипостасях – экономическая и культурная, является главным фактором контекста, ей можно было бы уделить больше внимания. Сказанное отчасти относится к мультикультурализму и космополитизму.

*О.А. Губанов, аспирант кафедры эстетики и художественной культуры Владимирского государственного университета*

**От триалога к «эстетической Касталии»,**

### к виртуальному полилогу

Изучение «Триалога» захватило меня целиком и полностью на несколько дней. Читал с большим увлечением эту огромную и мудрую книгу. Как здорово, что авторы нашли возможность опубликовать своё общение в электронно-эпистолярном жанре, поделиться своими идеями с широким кругом интеллектуалов! Поражает фантастическая эрудиция участников беседы: они обсуждают различные философские, искусствоведческие проблемы, обнаруживая глубочайшие знания в каждой области; полемизируя, подкрепляют свои позиции виртуозным анализом художественных произведений.

До знакомства с «Триалогом» я уже, конечно, прекрасно представлял себе эстетические позиции В.В. Бычкова, Н.Б. Маньковской, знал фундаментальные труды этих учёных, но открыл для себя двух других талантливейших эстетиков-богословов – В.В. Иванова и О.В. Бычкова (который изредка включался в разговор). Они с подкупающим энтузиазмом дискутировали с В.В. Бычковым по каждому поводу: от самого предмета эстетики до концепции апокалипсиса художественной культуры, которая проходит красной нитью сквозь весь «Триалог».

Так, например, В.В. Бычков пишет, что эстетика - предельно элитарная дисциплина, связанная с выражением трансцендентного<sup>14</sup>. О.В. Бычков, напротив, говорит, что народ - основной двигатель эстетики. Он считает неправомерной «узурпацию» эстетического анагогически-потусторонне-божественным<sup>15</sup>. В.В. Иванов с большим подозрением относится к понятию, введённому В.В. Бычковым, «Великий Другой» (ведь «другой», согласно В.В. Соловьёву, значит вторичный по отношению к

---

<sup>14</sup> Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. См., например, С. 400.

<sup>15</sup> Там же. С. 101.

Абсолюту)<sup>16</sup>. Десакрализация бытия, которая свойственна *пост*-культуре есть, согласно В.В. Иванову царство Антихриста. Но преждевременно говорить о тотальности этого феномена, так как на заре XXI века в мире происходит настоящий религиозный бум (возможно наступление эры великой духовности, которое предрекал В. Кандинский), а отречение от Духа – удел лукавой кучки постмодернистов.

Сам В.В. Бычков признаёт, что его эстетическая теория не верифицируется на формально-логическом уровне, многое не находит адекватного вербального описания. Поэтому он предлагает новый метод мистически-поэтического проникновения в художественные объекты – *постадеквации*. Эзотерические коннотации этого жанра, его маняще-колдовская призрачно-поэтическая аура, вероятно, вопреки воле автора, выявляют в нём какой-то нео-антропософский смысл. Постадеквации В.В. Бычкова уже нашли своих поклонников-адептов (например, Н.Б. Маньковская считает их выдающимся событием в российской поэзии). Мне кажется, некоторые из постадекваций В.В. Бычкова, посвященные дескрипции авангардистских картин, по художественному уровню значительно превосходят те объекты, которые описывают, что вполне отвечает духу постмодернизма (слишком долго заглядывающему в бездну...)<sup>17</sup>.

Постмодернистские элементы в эстетических воззрениях В.В. Бычкова обнаруживаются, в первую очередь, в антиномичности его философского мышления: критикуя, обличая *пост*-культуру, он в то же время находит в ней что-то манящее, притягивающее, с упоением, заинтересованно описывает вроде бы ненавистные ему арт-практики. В.В.

---

<sup>16</sup> Там же. С. 23.

Бычков признаётся в своей любви к оказавшему на него влияние Ф. Ницше, который своей переоценкой всех ценностей начал великое разоблачение христианской метафизики. И одновременно В.В. Бычков опирается на русскую эстетическую мысль теологической направленности. В результате подобного сочетания несочетаемого вроде бы надёжные духовные ориентиры в понимании эстетического предмета разбавляются «здоровой долей» скептицизма и релятивизма.

Понятие *пост*-культуры, которым активно оперирует В.В. Бычков, также нуждается в комментарии. Под этим термином учёный понимает будто-культурную десакрализованную деятельность людей, начало которой теряется в веках, но тотальное распространение приходится на начало XXI века. В семантическом-как-бы-семантическом центре *пост*-культуры зияет пустота, симулякр. Но мы помним, что о симулякризации Идеи, призрачных подобиях подобия, утеравших связь с трансцендентным референтом - Абсолютом писал ещё Платон. Проблема бездуховности общества, искусства муслировалась на протяжении всей истории (имплицитной и эксплицитной) эстетики. Получается, что *пост*-культура – это перманентный процесс-состояние «секуляризации» художественной культуры.

Сегодня понятие эстетического, фундаментальной категории классической эстетики, размывается, вырывается из теологических уз. Ж. Бодрийяр в «Соблазне» говорит об эстетизации повседневной жизни, противостоящей возвышенной идеализации. Эстетическое в бытовом словоупотреблении понимается как некое украшательство, это характеристика изящности товара; происходит «дизайнизация» эстетики, симулякризация её предмета. Но парадокс заключается в том, что даже в

---

<sup>17</sup> То же могу сказать и об эстетическом и искусствоведческом анализе постмодернистских картин В.В. Ивановым. Лично мне иногда читать сам анализ много интереснее, чем созерцать те художественные объекты, которые описываются.

продвинутых арт-практиках XXI века эстетическое в его метафизическом понимании постоянно проявляется, и это признаёт В.В. Бычков. В своих предельных семантических значениях художественные произведения талантливых постмодернистов, net-артистов и иже с ними всё равно озарены духом, выражают универсальную гармоничность бытия, пусть даже в эсхатологически-эпатирующей или китчево-кэмповой упаковке.

Проблема заключается в ином. Благодаря научно-техническому прогрессу и миграции культуры в виртуально-дигитальную реальность, все искусства онтологически модифицируются, приобретают новые выразительные возможности. Рефлексируя об эстетике, В.В. Бычков придерживается «живописецентризма», хотя и принимает в расчёт другие искусства. Действительно, живопись в ситуации постмодерна, в условиях шоу-бизнеса и вообще всего «ПОСТ-» чувствует себя не очень комфортно, чего нельзя сказать, например, о музыке и кино, которые активно развиваются. Отчасти поэтому Н.Б. Маньковская (её эстетическая оптика в «Триалогe» отличается театро-киноцентризмом) оптимистичней смотрит в эстетическое будущее.

В рамках дискуссии о культуре и «ПОСТ-» хочу привести высказывание апологета ультра-культуры И.В. Кормильцева (поэта, автора текстов рок-группы «Наутилус Помпилиус») который трактует культуру в негативном ключе, думаю, эстетикам должно быть любопытно. Для И.В. Кормильцева культура - отрицательное понятие, это некое замещение реального процесса познания мира и сознания индивидуума, позиционирующего себя по отношению к этому миру, неким культурным ритуалом, который человек должен пройти, чтобы сказать: «ну вот, теперь я культурный человек; вот это я знаю, вот это видел, это прочёл, то посмотрел, туда ходил» и т.п. Налицо разное понимание термина «культура» И.В. Кормильцевым и В.В. Бычковым (опять-таки софистско-логомахийная

проблема), потому что далее И.В. Кормильцев рассуждает следующим образом: «грош цена той культуре, которая не заставляет человека переоценивать себя, ставить метафизические задачи и действовать». То есть, для И.В. Кормильева (домысливаю) культура – это эпистемологическая стагнация, параноидальный феномен (вспомним классификацию Ж. Делёза и Ф. Гваттари), культ «жречества». Тогда как ультра-культура - это живое искусство, шизофренический феномен, «пророчество». Фактически то значение, которое В.В. Бычков вкладывает в понятие «ПОСТ-», семантически близко тому, что И.В. Кормильцев называет культурой, а то, что В.В. Бычков понимает под Культурой, И.В. Кормильцев называет ультра-культурой, кроме того, также как и В.В. Бычков чувствует, что мы живём в последние времена, приветствует ПОСТЧЕЛОВЕЧЕСТВО<sup>18</sup>.

Хотел бы остановиться подробнее на взаимоотношениях эстетики и масскульта. Масскульт оказывается в эстетической системе В.В. Бычкова за границей культуры. В.В. Бычков, по большому счёту, не признаёт диффузии высокой и массовой культуры<sup>19</sup> в постмодернизме, о которой много писала Н.Б. Маньковская. Но нельзя игнорировать масс-медиа-технологии-явления, которые формируют эстетическое-как-бы-эстетическое сознание «молчаливого большинства», ведь в таком случае существует опасность впасть в эстетствующий снобизм. Да, «коммерциализация», примитивизация популярного искусства являются его негативными характеристиками, но «по

---

<sup>18</sup> Тема апокалипсиса, конца культуры, заката Европы звучала в философии, культурологии на протяжении всего XX века. Особенно интенсивно в его второй половине. Но сегодня мы можем вздохнуть спокойно и сказать: «Апокалипсис не состоялся!»

<sup>19</sup> Не совсем понятно отношение В.В. Бычкова к фольклору, в частности, к русской народной культуре. Кажется, что она остаётся за полем эстетической рефлексии (элитарной, по сути), наверное, как предтеча масскульта.

ту сторону» потребления над созданием художественным продуктов трудятся настоящие профессионалы, множество узких специалистов работают над дизайн-эстетикой творческих продуктов. Тратятся гигантские деньги для обеспечения надлежащего качества арт-объектов, которые доводятся до технического совершенства, беспрецедентного в истории человечества, они по-своему безупречны, идеальны.

Маскульт не достаивается места в хронотипологиях неклассического эстетического сознания XX века В.В. Бычкова и Н.Б. Маньковской. Так, В.В. Бычков выделяет следующие три этапа культурного движения искусства: авангард, модернизм и постмодернизм, наряду с которыми существовало также движение консерватизма. Н.Б. Маньковская к этим трём этапам добавляет ещё два – неоавангард и постпостмодернизм (имея в виду, прежде всего, виртуалистику). Мне представляется спорным разделение авангарда и модернизма, как «академизировавшегося» авангарда (а тем более выделение неоавангарда, как самостоятельного этапа, а не как части постмодернизма). Ведь почти любой художественный стиль начинался как новое революционное явление в искусстве, а потом уже «канонизировался», эволюционировал. Консерватизм (и как его итог – неоконсерватизм) как традиционалистски ориентированное искусство концептуально вполне укладывается в рамки постмодернизма (так его трактуют Юрген Хабермас, Дениел Белл, Зигмунт Бауман).

Если не принимать в расчёт постмодернистское «равнение на маскульт» (нередко с использованием приёма двойного кодирования, где в поп-упаковке преподносится нечто суперинтеллектуальное), то придётся вспомнить название работы В. Курицына – «Великие мифы и скромные деконструкции». Ведь не может же быть столь остроумная, гениально-софистская философия, например, Ж. Деррида комментарием к какой-нибудь смешной убогой арт-практике (по моим представлениям,

авангардистской), якобы являющейся воплощением этой философии. Нет! Величайшая художественная деконструкция – это культ разрастающегося масскульта и шоу-бизнеса. По моим представлениям, наиболее аутентичной является следующая хронотипология неклассического эстетического сознания XX века: модернизм (=авангард) – постмодернизм (+ масскульт) – виртуально-дигитальная культура.

Кстати, эстетическому осмыслению виртуальной реальности В.В. Бычков и Н.Б. Маньковская отводят несколько страниц в «Триалог» (цитируя свои предыдущие работы на эту тему). В.В. Иванов подсоединяется к обсуждению, но подчёркивает, что, по его мнению, «...сфера виртуального опыта – сфера постчеловеческая и даже демоническая, которая противостоит сфере подлинного духовного опыта»<sup>20</sup>. И подозрительность богослова вполне понятна. Ведь виртуальный художественный артефакт – это, согласно определению Н.Б. Маньковской, - иллюзорно-чувственная квазиреальность, автономизированный симулякр, чья мнимая реальность отторгает образность, полностью порывая с референциальностью. Действительно, с православной точки зрения, мир симуляции – от лукавого, демонический симулякр находится на противоположном от Духа полюсе. Симулякр – это колдовской морок постмодернистов-деконструктивистов, это зелье, дискредитирующее метафизический культ.

Не ударяясь в логомахию, всё же замечу, что симулякр – слишком многозначный, неопределённый термин, вернее, определённый слишком многими и слишком по-разному. Им пользуются за неимением более релевантного существительного современным художественным явлениям термина. А он тянет за собой ряд негативных коннотаций, к тому же, заставляет мыслить очень уж абстрактно. Хочется сказать В.В. Иванову, что использовать

---

<sup>20</sup> Триалог. С. 352.

достижения НТП, в частности виртуально-дигитальные технологии, во благо или во зло, - это выбор Человека.

Кстати, размышляя о симулякрах, Н.Б. Маньковская критически отзывается о книге А. Великанова («Симулякр ли я дрожащий или право имею?»), который пишет, что мир симулякров прекрасен, так как мы в нём живём и другого у нас нет. А. Великанов рассматривает систему взаимоотношений в эпоху классики между художником, искусствоведам и философом, в которой искусствоведам принадлежит важная роль классификатора и интерпретатора произведений искусства, но обходит вниманием эстетиков<sup>21</sup>. На самом деле, в конце своей книги А. Великанов вообще объявляет эстетику чуть ли не лженаукой, которая рядится то в искусствоведение, то в философию, не являясь ни тем, ни другим. Конечно, подобное обвинение представляется несправедливым. Но оно – повод для рефлексии относительно эстетики как науки в XXI веке. Хочу поделиться своими соображениями на этот счёт.

Сегодня отчетливо наметились два пути развития эстетики как науки. Первый путь – стать археологией художественного знания. Это консервативно-охранительный путь, который должен превратить эстетику в духовную экологию. Экология этимологически связана с логосом (который переводится как «слово» или как «смысл») во всей полноте его философских оттенков. «Эко» (oikos) переводится с греческого языка как дом, жилище. То есть, экология в данном эстетико-философском контексте есть пребывание во смысле, в сакральной озарённости бытия, в духовной сопричастности красоте.

Об экологии культуры писал Д.С. Лихачёв: «Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его духовной, нравственной жизни, для его

---

<sup>21</sup> Там же. С. 483.

«духовной оседлости... Итак, экология культуры! Утраты памятников культуры невосстановимы, ибо памятники культуры всегда индивидуальны, всегда связаны с определённой эпохой, с определёнными мастерами. Каждый памятник разрушается навечно, искажается навечно, ранится навечно»<sup>22</sup>. Эти слова применимы и к эстетическим понятиям, и к тем художественным феноменам, которые стоят за ними. Ведь выхолащивание исконного, аутентичного смысла из эстетических объектов, подмена художественных значений в процессе их «эффектной» увлекательно-головокружительной китчево-товарной презентации не проходит бесследно для этих объектов. Заслоняется, а подчас и модифицируется их самость, сокрываются их эйдосы.

Второй путь эстетики в XXI веке – идти в ногу со временем, стать дизайн-философией, философски-художественным ареалом НТП. Это значит сущностно расширить свой предмет, вобрав в своё проблемное поле технократизацию, виртуализацию, дигитализацию, коммерциализацию, «масс-медиатизацию» культуры и искусства, соответственно сместив, а то и поменяв приоритетные направления исследований, рефлексий. В таком случае придётся вводить новые категории, которые бы отражали суть происходящих в современном художественно-эстетическом (или антихудожественно-антиэстетическом?) пространстве процессов. По этому пути пошли авторы «Лексикона неонклассики» - В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская и др.<sup>23</sup> Некоторые понятия классической эстетики нуждаются в этом случае либо в забвении в дигитально-виртуальной художественной реальности, либо в переосмыслении.

В виртуальной реальности, вроде бы, созданы все условия для появления красоты, так как эстетическая картина виртуального мира

---

<sup>22</sup> Лихачёв Д.С. Земля родная. М.: 1983. С. 309-311

отличается отсутствием хаоса, идеально упорядоченной выстроенностью, сменившей постмодернистскую игру с хаосом. Беспрецедентное развитие техники, казалось бы, должно значительно обогатить духовно-суггестивный потенциал искусств. Но новые выразительные компьютерные возможности парадоксальным образом во многих арт-объектах XX века лишь маскируют их эстетическую бедность, содержательную примитивность, смещая акцент в сторону «сделанности». Виртуально-дигитальные арт-объекты виртуозно трансцендируют эстетическое сознание к ничто.

По мнению Н.Б. Маньковской, в виртуальном художественном артефакте означающее исчезает, его место занимает фантомный объект, лишенный онтологической основы, не отражающий реальность, но вытесняющий и заменяющий ее гиперреальным дублем<sup>24</sup>. То есть нет места в виртуальной реальности для красоты как проявления-материализации Единого, выражения Абсолюта, но бесконечно много квазипространства для «красивости», как китчево-кэмповой симулятивной пародии на красоту, духовной обманки.

Виртуальные копии красоты трансформируют её самость, приспособлявая под дигитальное бытие, где утрачивается оригинальность, уникальность, единичность красоты, но появляется способность бесконечного тиражирования-клонирования-воспроизведения с возможностью интерактивного воздействия. Так она становится собственным симулякром, деконструирует, утрачивает своё бытие. Процесс потери референции, самотождественности в результате копирования описывал ещё Платон в «Софисте»<sup>25</sup>. Виртуальная реальность, согласно В.А. Емелину, есть

---

<sup>23</sup> См: Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003.

<sup>24</sup> Там же. С. 112-115.

<sup>25</sup> Платон. Собр. соч. М.: 1993. Т. 2. С. 264-268.

не что иное, как пространство симулякров, симулякр - виртуальное тело, начинающееся там, где заканчивается подобие.<sup>26</sup>

Но отметим и некоторые положительные, на наш взгляд, моменты внедрения новых технологий в эстетическую сферу. В XX благодаря НТП возникла алгоритмическая эстетика, которая занимается, в том числе, компьютерно-математической проверкой «законов красоты», выявляет семантическую насыщенность в художественных объектах на какую-то единицу времени, синтаксис на соответствие неким заданным «эталонно-стилевым» или иным параметрам, анализирует эстетическое воздействие на реципиента при помощи специализированных электронных устройств, приборов, датчиков. Среди противников таких методов алгоритмической эстетики – В.В. Бычков. Он считает бесперспективным поиск неких конкретных эмпирических характеристик и тем более «канонов» красоты<sup>27</sup>.

Всё-таки преждевременно говорить о кризисе красоты. Виртуально-дигитальная культура только начала зарождаться, ресурсы её в эстетической сфере ещё не отрефлексированы на должном уровне, слишком многое ещё остаётся невыясненным, не объективированным. Но попробуем сделать некоторые прогнозы. Вероятнее всего, зарождающаяся виртуально-дигитальная культура наиболее полно проявит себя на «симулякроустойчивом» Востоке – в Китае и Японии. Это будет синтез мега-продвинутых технологий и художественного выражения эпично-статичной ментальности, это будет культура, наполненная духовной красотой, транслируемой при помощи суперсложного цифрового оборудования.

Достижения в сфере алгоритмической эстетики, нейро-когнитивный подход к эстетическим исследованиям (рассмотренный О.В. Бычковым в «Триалогe») значительно обогатят её методологический аппарат в

---

<sup>26</sup> *Емелин В.А.* Виртуальная реальность и симулякры. Интернет-ресурс: <http://emeline.narod.ru/virtual.htm>

ближайшие десятилетия. Эстетическое будет пониматься как соответствующее художественным идеалам человека. Разумеется, новое виртуально-дигитальное бытие эстетики поставит и новые проблемы, которые необходимо исследовать, осмысливать, решать. В том же "Триалоге" осталось множество вопросов, которые оказались нераскрытыми. Поэтому предлагаю создать сетевое сообщество, форум или хотя бы группу в социальной сети, которая стала бы «эстетической Касталией», и начать виртуальный Полилог.

*(Председательствующий предоставил слово В.В. Бычкову для завершения дискуссии)*

***В.В. Бычков***

Дорогие коллеги, я хочу от имени авторов "Триалога" поблагодарить и всех присутствующих, и, прежде всего, принявших участие в обсуждении за внимание к нашей книге и к поднятым в ней проблемам. Честно говоря, мы даже не ожидали, что так много людей с таким вниманием и заинтересованностью не просто просмотрят, но внимательно прочитают эту огромную книгу и так живо откликнутся на нее. Хочу поблагодарить также за высокую оценку наших усилий. Это воодушевляет. Хорошо, что велась аудиозапись всего обсуждения. После расшифровки она даст пищу для размышлений над поставленными здесь вопросами. Приятно, что наряду с одобрением многих наших идей звучали и полемические высказывания. В этом и состоит главный смысл живой эстетики. Обсуждать, полемизировать, искать. Большое спасибо всем.

---

<sup>27</sup> Лексикон нонклассики. С. 254-255.