

Российская Академия Наук
Институт философии

В.В. БЫЧКОВ
Н.Б. МАНЬКОВСКАЯ
В.В. ИВАНОВ

ТРИАЛОГ

**Разговор Первый об эстетике,
современном искусстве и кризисе культуры**

Москва
2007

УДК 18
ББК 87.7
Б-95

В авторской редакции

Рецензенты

доктор филос. наук *А.В. Новиков*
доктор филос. наук *В.И. Самохвалова*

- Б-95** **Бычков, В.В.** Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры [Текст] / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. — М. : ИФРАН, 2007. — 239 с. ; 20 см. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0087-0.

Монография представляет собой научное исследование по актуальным проблемам современной эстетики и теории искусства, написанное ведущими специалистами в этой сфере в эпистолярном жанре, возрождающем традиции академических научных дискуссий. Центральное место в ней занимают различные точки зрения на место эстетики в современном мире, на понимание предмета эстетики, высокого искусства, современных арт-практик, на метафизические и экзистенциальные аспекты эстетики и искусства, на хронотипологию современного искусства и основную терминологию; на концепцию кризиса искусства и апокалипсиса культуры в техногенном обществе, на глобализацию культуры и т.п. Много внимания уделяется анализу и обсуждению конкретных современных художественных явлений в мировой и отечественной культуре, дигитальным и виртуальным тенденциям в актуальном арт-движении. Дискуссионная форма исследования не позволяет делать однозначные, авторитарные выводы по обсуждаемым проблемам, узаконивая плюрализм научных позиций в этой трудно вербализуемой области.

© Бычков В.В., 2007
© Маньковская Н.Б., 2007
© Иванов В.В., 2007
© Бычков О.В., 2007
© ИФ РАН, 2007

ISBN 978-5-9540-0087-0

**Собеседники Виктора Васильевича Бычкова
по Триалогу посвящают свои тексты
его 65-летию**

Сам своеобразный жанр книги – дружеской беседы-дискуссии по важнейшим проблемам эстетики и художественной культуры – как нельзя более соответствует творческому портрету нашего друга. Крупнейший эстетик, искусствовед, теоретик культуры, ученый с мировым именем, лауреат Государственной премии РФ, автор 20 монографий, 2 учебников и более 450 научных работ, изданных во многих странах, Бычков предстает перед читателем в новом, во многом неожиданном облике – не только как строгий аналитик, но и как оригинальный мыслитель, поэт, раскованный полемист. Во всем этом он унаследовал лучшие черты своего учителя Алексея Федоровича Лосева, который с уважением и душевным теплом называл Бычкова (в дарственных надписях на своих книгах) «сослужителем в алтаре истины», «искателем и тайновидцем», «сотоваришем и другом на путях искания чистой мысли», «родным братом в злом хаосе жизни».

Здесь мы становимся собеседниками не просто высокопрофессионального эстетика, любомудра, эрудита, но и эстета – «Меджнуна прекрасного», всю сознательную жизнь посвятившего миру искусства, человека сильного, принципиального, с ярко выраженной и сознательно заостренной личностной позицией и при этом внутренне изящного, хрупкого, ранимого. Текст Триалога в высшей степени соответствует сущности и стилю всего научно-художественного творчества Бычкова, подобно живому, постоянно растущему дереву: в нем одно вырастает из другого, листья и ветви причудливо переплетаются, и сам автор не всегда может предсказать, какие новые ростки даст эйдос этого дерева.

Труды Бычкова отличаются редкой для современного ученого широтой и многогранностью научных интересов. Он является основателем нового направления в современной науке, впервые систематически исследующего историю и основные универсалии эстетического сознания и философии искусства в странах православного ареала (Византии, Древней Руси, России последних трех столетий) как единое целое. Бычков активно занимается также разработкой современной эстетики и анализом художественной культуры XX в., что позволило ему выдвинуть и концептуально обосновать оригинальную гипотезу о Культуре и *пост*-культуре, смысл которой еще далеко не осознан современниками.

Его научный стиль отличается той ясностью и смелостью суждений о самых сложных вещах, которая свойственна только мыслителям, наделенным особым даром. Многие эстетики, искусствоведы, культурологи, богословы в нашей стране и за рубежом учились и учатся по его книгам и учебникам и считают Бычкова своим учителем.

Виктор Васильевич Бычков воплощает собой классическую фигуру русского интеллигента. Эталонные черты русского философа – мудреца и эстетика – сочетаются в нем с виртуозным владением новоевропейской науч-

ной методологией, неумной жадой творчества. Его духовное возрастание, духовный поиск продолжают, и мы с любовью и радостью по обычаю древних русичей, которых хорошо знает наш друг, восклицаем:

Здравствуй, драгии Викторе сыне Василиев, на многыя лета!

И вместе с почитаемыми им византийцами возносим ему Laudatio:

Laudes Buculi Victori,
Praestantissimo Doctori,
Hodie laeti gerimus.

Виктор! Ныне, торжествуя,
Воспеваем мы, ликуя,
Доктора известного!

Tubae sonant triumphantes,
Voces audio cantantes,
Chordas manu ferimus!

Трубы празднично играют,
Голоса сопровождают
Звуки струн прелестные.

Vir honoribus ornatus:
Plaudit Rossicus ducatus,
Plaudit et Byzantium!

В восхищеньи Византия;
Рукоплещет вся Россия
Мужу, преуспевшему

In aethetica peritus
Paene tollit anhelitus
Viro laudes fantium!

В эстетическом познании.
Пресекается дыханье
У меня, воспевшего!

In instanti hunc distinguis:
Libros tot in multis linguis
Edidit aetheticos!

Повсемирно тебя знают,
И труды твои читают
Люди инородные.

Docuitque tot scholares—
Non invenientur pares
Inter academicos!

Всяк эстет тобой обучен,
И во всей среде научной
Не найти подобного!

Oblivisci numquid posset
Tanti viri genus Rossum?
Semper memorabitur!

Позабить Российским людям
Как тебя возможно будет,
Муже? А твои труды

Atque opus eius clarum
In perpetuum non parum
Hic glorificabitur!

Пусть прославятся навеки
И напомнят человеку
О науке красоты!

*Н. Маньковская
В. Иванов
О. Бычков*

Предисловие

В 90-е гг., когда я почти ежегодно бывал в Германии, непременно навещал моего старинного друга о. Владимира Иванова, обитавшего в Берлине, искусствоведа, кандидата богословия, протоиерея, редактора журнала «Stimme der Orthodoxie», а ныне и профессора богословского факультета Мюнхенского университета, но главное — духовного человека, ценителя искусства, в том числе и современного, эстетика по духу, многие научные интересы которого часто совпадали с моими. Иногда мы не виделись и не переписывались годами, а затем при встрече выяснялось, что у нас на столах в эти годы лежали одни и те же книги, и мы размышляли над одними и теми же проблемами духовной жизни, искусства или истории культуры. При личных встречах нам никогда не хватало времени, чтобы обсудить все волновавшие нас вопросы, хотя дискуссии продолжались и в музеях, и на выставках, которые удавалось посетить вместе, и в автомобиле при дальних выездах, и просто на прогулках по берлинским или мюнхенским улочкам.

В одну из таких встреч на берлинской квартире о. Владимира возникла идея по примеру Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона затеять переписку из двух кресел, ибо в отличие от известных мыслителей начала прошлого века, которых судьба в лице сурового советского режима загнала в одну комнатку в здравнице для пенсионеров, и для них «переписка из двух углов» была своего рода литературной игрой, нам действительно не хватало реального времени, чтобы выговориться. Идея понравилась обоим, но до ее реализации тогда по русскому обычаю дело так и не дошло.

Кстати, подобная идея витала у меня еще в 60-е гг., когда я частенько наезжал в Литву к моему другу художнику Ромуальдасу Кунца, прекрасному колористу, высоко эрудированному в сферах культуры и искусства человеку. В Клайпеде (где он жил сначала), в Ниде (куда он выезжал на этюды каждое лето), в Вильнюсе (где он живет и до сих пор в своей маленькой, но уютной мастерской) мы нередко далеко за полночь дискутировали по самым разным волновавшим нас тогда вопросам литературы и искусства, наперебой вспоминали строки из любимых русских и французских поэтов, обсуждали те или иные идеи Ницше и Шопенгауэра, и тогда тоже у нас возникала идея организовать что-то вроде гофмановского «Серапионова братства». В Литве, которую я полюбил с юности благодаря знакомству с Ромасом, раскрывшему мне ее дух и красоту, в него планировалось ввести еще двух его близких друзей-интеллектуалов, со мной же

предполагалось вести регулярную переписку. Однако до систематических интеллектуальных бесед дело тоже не дошло, ибо изначально была взята слишком высокая творческая планка, почти равная гофмановским братьям Серапионову ордену, которые ревностно стремились «отделаться возникающие в душе образы всеми подходящими штрихами, красками, тенями, светом и уже потом только, вполне вдохновясь», обязывались выводить их из внутреннего мира во внешний. Подобное нам было явно не по плечу, да и досуга просто тогда никакого не было, а ударить в грязь лицом перед памятью Гофмана не хотелось. Поэтому ограничились только редкими информативными письмами, а в постсоветское время и это как-то, к сожалению, прекратилось.

В Москве, отчасти в силу профессиональной близости интересов, а главное вследствие благожелательного и бережного отношения к позициям друг друга при их частом несовпадении, я долгие годы регулярно и плодотворно обсуждал многие вопросы искусства и эстетики и обменивался личными впечатлениями от увиденного и прочитанного в мире литературы и искусства с моей коллегой, мудрым человеком и добрым другом Надеждой Борисовной Маньковской, доктором философских наук, главным научным сотрудником Института философии РАН, профессором ВГИКа, талантливым исследователем в сфере эстетики и большим эрудитом. И тоже в силу постоянного дефицита времени, несмотря на то, что регулярно видимся в Институте философии, не удавалось никогда договорить по той или иной проблеме до конца. Все это привело меня, наконец, к убеждению предложить о. Владимиру и Надежде Борисовне включиться в дружескую «кресельную» беседу в эпистолярной форме, благо E-mail предоставляет для этого благоприятные возможности, по наиболее интересным для каждого из нас (а интересы наши во многих сферах нередко оказывались близкими при личностных, часто существенно различающихся взглядах на одни и те же феномены культуры и искусства) проблемам эстетического опыта.

Так и возник *Триалог* — доверительный разговор друзей по самым волнующим нас вопросам современной духовной жизни. Понятно, что сегодня никто из собеседников не стремился к подражанию гофмановским героям, о самой этой юношеской идее они узнают только из этого Предисловия. Однако свободный, дружеский дух ее, пронизанный эстетической энергетикой все-таки как-то перекликается с духом поклонников гофмановского Серапиона, хотя и выдержан в иной, естественно, отнюдь не романтической, но скорее научно-академической тональности, более характерной для нашего времени.

По прошествии года выяснилось, что в Триалоге поднимаются и обсуждаются многие актуальные проблемы художественно-эстетической культуры, эстетики, философии искусства, которые, по нашему общему мнению, могли бы представлять интерес и для более широкого круга заинтересованных читателей, чем наш узкий кресельный круг. Ознакомление некоторых наших коллег, а затем и пробная публикация фрагмента текста в секторском ежегоднике «Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда» (Вып. 2) показали, что это действительно так. Наш личный, доверительный разговор фактически оказался почти систематическим, глубоко продуманным и прочувствованным научным исследованием основных проблем современной эстетики в форме оживленной эпистолярной дискуссии и вызвал определенный интерес у коллег по науке и в достаточно широких кругах читателей. Поэтому мы и решились опубликовать наш Первый Разговор полностью в монографической форме, не прекращая, естественно, переписки.

Особую благодарность от имени основных участников Триалога я хочу выразить Олегу Викторовичу Бычкову, филологу-классику, медиевисту, доктору философии, профессору, зав. кафедрой Университета св. Бонавентуры (Нью-Йорк), который также принял участие в разговоре как бы со стороны в роли первого читателя и поставил при этом ряд важных и значимых для эстетики проблем и вопросов, высказал критические суждения по поводу тех или иных утверждений участников, чем существенно оживил дискуссию. Имя его не вынесено на титул вследствие малого объема (количественного) его участия, но права авторства его на высказанные им идеи, естественно, полностью сохраняются.

Примечания и тематические заголовки сделаны при подготовке текста к публикации. В переписке они, естественно, отсутствовали. Участники Триалога обращаются друг к другу по имени отчеству, что в публикации заменено по взаимному согласию на инициалы: В.В. — Виктор Васильевич Бычков; Вл. Вл. — Владимир Владимирович Иванов; Н.Б. — Надежда Борисовна Маньковская; О.В. — Олег Викторович Бычков. В письмах некоторых участников фигурируют также инициалы Л.С. — это Людмила Сергеевна Бычкова, искусствовед, супруга В.В., которая участвовала в Разговоре неявно, в качестве первого читателя, доброжелательного критика и друга всех собеседников.

В. Бычков. Март 2007 г.

Пост-культура и современное искусство – Эстетизация дискурса

В.Бычков (Москва, 17.08.05)

Дорогие друзья, я рад, что вы согласились принять участие в этой неспешной беседе из трех кресел, главной целью которой должно стать наше взаимное духовное обогащение, а заодно и прояснение некоторых вопросов и проблем, которые до сих пор интересны нам, волнуют ум, будоражат сознание. По предварительному согласию мы приняли тему *современного искусства*, точнее процессов, которые произошли и происходят в искусстве, эстетическом сознании, художественной культуре на протяжении XX в. Все мы много внимания уделили этим проблемам, многое продумали, написали, у всех есть своя точка зрения на события, вершившиеся в прошедшем столетии практически на наших глазах, а иногда и при нашем участии. Нам есть что сказать друг другу, хотя в принципе мы вроде бы и знакомы с позицией каждого из участников Разговора, но редко обсуждали их между собой, как бы уважая мнение коллеги и друга, хотя внутренне со многим не соглашаясь с ним. Следуем современной постмодернистской тенденции «говорения мимо». И тем не менее хотелось бы все-таки по старой доброй традиции собраться за чашкой чая, хотя бы и виртуальной, и поговорить о том о сем. Ибо время идет, все как-то меняется. Меняемся, все еще, к счастью, и мы сами, сохраняя живой интерес к теме, ко всему, происходящему в мире искусства. Так поговорим хотя бы один раз не «мимо», а прямо, прислушиваясь к аргументации друг друга, пытаюсь понять ее и противопоставить ей (в случае несогласия) что-то свое, более убедительное с позиции каждого из нас. Или, напротив, подхватив ту или иную идею, плодотворно развернуть ее, дополнить новой аргументацией, новыми примерами.

Для начала разговора о современном искусстве и его генезисе я хотел бы кратко напомнить мое понимание некоторых проблем, с ним связанных, и просил бы вас со всей прямотой высказаться на эту тему. Под современным искусством я имею в виду *новаторские* направления и движения в мировом искусстве последних двух-трех десятилетий. Оно — следствие и отражение процессов, протекавших в культурно-цивилизационной сфере и в самом искусстве на протяжении последнего столетия. Многие факторы развития человечества последних двух столетий стали причиной кардинальных изменений в художественно-эстетической культуре, прежде всего евро-американского ареала, с особой остротой проявившихся в XX в. Главными среди них стали два взаимосвязанных процесса: 1) взрывоподобное развитие научно-технического прогресса (НТП) и 2) отказ на его основе от веры большей части человечества (речь я всегда веду здесь только о евро-американском ареале, имея в виду под «американским» Северную Америку) в бытие Великого Другого (Бога, Духа, высшей духовной сферы вне человеческого сознания). Эти процессы существенно повлияли как на глубинные изменения в самом человеке (его менталитете, психике, духовных установках и т.п.), так и на грандиозный, еще не отмечавшийся в истории человечества перелом в культуре, которая сейчас находится в стадии глобального перехода от Культуры, возникшей и всегда формировавшейся с ориентацией на Великого Другого, к чему-то принципиально *иному*, не имеющему пока даже своего определения. Мной этот переходный период был обозначен, вам это известно, как *пост-культура*.

Для него характерны сознательный отказ практически ото всех традиционных ценностей Культуры — истины, добра, красоты, святости, — и активные поиски чего-то принципиально нового, что могло бы помочь человеку выжить в техногенной цивилизации современного мира, развивающейся темпами, существенно превышающими темпы развития человеческого сознания. В художественной культуре как одной из главных составляющих Культуры процесс переоценки ценностей проходил на протяжении всего XX в. и, может быть, даже более интенсивно, рельефно и кардинально, чем в других сферах Культуры, т.к. искусство — наиболее чувствительный барометр всех процессов, протекающих в социокультурной сфере. Искусство в XX в. сделало грандиозный скачок на пути отказа от своих сущностных эстетических принципов и радикальной ломки традиционных художественных языков всех своих видов и жанров, по ходу полностью отказавшись и от них. Главными этапами на пути *пост-культурного* движения искусства стали *авангард*, *модернизм*, *постмодернизм* (в смысле

моей, известной вам хронотипологии¹), наряду с которыми существовало и движение *консерватизма*, стремившееся хоть как-то сохранить традиционные художественно-эстетические ценности, что по крупному счету практически ни к чему не привело и выродилось в чисто коммерческую линию искусства.

Современное искусство, которое уже часто и не называет себя искусством, но арт-практиками, арт-проектами, арт-производством и т.п., отказалось от главных эстетических принципов искусства: миметизма, символизма и соответственно от художественной образности, ориентации на духовную реальность, красоту и возвышенное, почти полностью дегуманизировалось. Границы и критерии искусства (а главным его критерием всегда был *эстетический*) сегодня полностью размыты. Единственным «критерием» становится по-новому понятая *конвенциональность*, которую современный эстетик Дж. Дики выразил весьма лаконично: «Произведение искусства — это объект, о котором кто-то сказал: я даю этому объекту имя произведения искусства». Так впервые поступил, как вы знаете, в самом начале XX в. Марсель Дюшан, принеся на выставку купленный в магазине писуар, поставив на нем свою подпись и назвав «Фонтаном». В современном искусстве этот прием используется очень активно, хотя и не в столь манифестарно открытом виде как в реди-мейд Дюшана. Современные художники вносят несколько больший личный вклад в делание своих артефактов, чем Дюшан, набирая инсталляции и создавая энвайронменты из готовых вещей, бывших в употреблении, или из их обломков, производя своеобразные визуальные или аудиовизуальные центоны. И в словесности этот прием расцвел пышным цветом, начиная с постмодернизма.

В теоретическом плане размыванию границ искусства активно способствовали структурализм, постструктурализм, деконструктивизм, представители которых, осознав весь мир и особенно мир культуры в качестве глобального текста и письма, уравнивали произведения искусства — артефакты, в которых эстетический смысл как неактуальный был практически снят, — с остальными вещами цивилизации. В сфере искусства эти артефакты удерживаются, как правило, только контекстом художественной институции (выставки, музея, театральной сцены, концертного зала, киноэкрана, публикации текста в формате книги беллетристического жанра и т.п.) и соответствующей этикеткой (с именем художника, названием объекта, датой создания, названием спектакля, театральной программкой и т.п.). Современный художник практически утратил автономию в качестве уникального личностного творца своего произведения.

Понятие гения, стоявшее в центре классической эстетики, перестало существовать; талант необязателен современному мастеру арт-продукции. Достаточно соответствующего диплома, некоторых навыков и поддержки арт-номенклатурой². Художник в современной *пост*-культуре стал послушным инструментом в руках кураторов, организующих экспозиционные пространства (энвайронменты) и осознающих себя в большей мере арт-истами, чем собственно художниками, чьими объектами они манипулируют и которым нередко задают темы (точнее, концепты) или выдают заказы на создание тех или иных *вещей* (объектов, акций). Художника теперь (хотя этот процесс имеет долгую историю) подмяли под себя многочисленные дельцы из арт-номенклатуры — галеристы, арт-дилеры, менеджеры, спонсоры, кураторы и т.п. Арт-критика занимается не выявлением метафизической, художественной или хотя бы социальной сущности или ценности арт-продукции, но фактически маркетингом, или «раскруткой», арт-товара, специфического «рыночного» продукта — подготовкой общественного сознания (манипулированием им) к потреблению «раскручиваемой» продукции, созданием некоего вербального арт-контекста, ориентированного на компенсацию отсутствующей художественно-эстетической сущности этого «продукта» техногенной цивилизации.

Главными в арт-поле *пост*-культуры становятся контекстуализм, уравнивание всех и всяческих смыслов, часто выдвигание на первый план маргиналистики, замена традиционных для искусства образности и символизма симуляцией и симулякрами; художественности — интертекстуальностью, полистилистикой, цитатностью; сознательное перемешивание элементов высокой и массовой культуры, господство кича и кэмпя, снятие ценностных критериев, абсолютизация любого жеста художника в качестве уникального и значимого феномена и т.п. При этом современное искусство, как и *пост*-культура в целом, — это область бесчисленных парадоксов, и один из них заключается в том, что, теоретически отринув эстетические принципы искусства и предельно размыв его границы, оно, кажется, не стремится все-таки полностью уничтожить (что и невозможно) в человеке органически присущее ему эстетическое сознание, эстетическое чувство, генетически и исторически накопленный эстетический опыт. И эстетическое постоянно дает о себе знать, прорываясь и у талантливых создателей самых продвинутых арт-практик, новейших театральных постановок, суперсовременных музыкальных опусов, абсурдистской и хаосогенной словесной продукции, особенно же во всей ностальгически-иронической ауре постмодернизма, но также и в консерватизме, и в массовой культуре, и в новейших видеоклипах, и в

сетевой виртуальной реальности, в сетевом искусстве (net-арте, транс-музыке и т.п.), куда, собственно, и перетекает постепенно современная арт-деятельность. Более того, в постмодернистской парадигме философствования (Барт, Деррида, Делёз, Эко и др.) отчетливо проявляется тенденция к созданию философско-филологических и культурологических текстов по художественно-эстетическим принципам. Сегодняшний философский, филологический, искусствоведческий и даже исторический и археологический дискурсы в своей организации нередко пользуются традиционными художественными приемами, более тяготея к художественному тексту или к «игре в бисер» (по Гессе), чем к научным в классическом понимании текстам, что позволяет зачислить и их по разряду современного искусства, может быть, даже с большими основаниями, чем ту продукцию, которую современная арт-номенклатура причисляет к нему. Полухудожественная игра смыслами в современной гуманитаристике интересна, конечно, в первую очередь своей эстетической аурой (именно самой *игрой*, если она проведена талантливо и со вкусом), а не будто-научной или якобы-философской семантикой.

Здесь я кратко напомнил вам схему моего понимания современного состояния искусства и гуманитарной культуры в целом. Зная, что вы оба, хотя и по-разному, далеко не во всем согласны со мной, я и хотел бы вынести на обсуждение все гипотезы, проблемы, тезисы, вызывающие сомнение, возражение, неприятие. Прежде всего, хотелось бы обсудить, может быть, даже не самые последние вопросы современного искусства, но более общие проблемы: например, аутентичность моего деления культуры на Культуру и *пост*-культуру или целесообразность и уместность моей хронологии продвинутого искусства XX в.: авангард, модернизм, постмодернизм в том понимании, которое тоже вам известно. В общем, с нетерпением жду ваших ответных шагов, размышлений, полемики и т.п.

Смысл Великого Другого и эпохи Великой Духовности

Вл. Иванов (Мюнхен, 14.09.05)

Дорогой Виктор Васильевич,

мы давно говорили с Вами о возможности дружеской переписки, которая, по Вашему предложению, могла бы вестись «из двух кресел». Первоначально этот образ родился во время беседы в моей берлинской квартире, где мы сравнительно редко виделись друг с другом и дейст-

вительно было бы не лишним по примеру Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона время от времени общаться хотя бы при помощи писем. Сейчас, кажется, образ «кресла» приобретает еще более углубленный смысл, способный задать тон переписке. Возникает следующая картина: кресло — метафора определенного стиля эстетического существования — означает не столько приверженность к сидячему образу жизни, который нередко у нас чередуется с длительными путешествиями, сколько переживается как знак предрасположенности к созерцательности, к тому что принято называть *vita contemplativa*, вполне совместимой с ненасытными рысканиями по европейским музеям. Она в нашем с Вами случае является прирожденной. Эдуард Гартман назвал бы ее частью характерологической основы. В духе Шеллинга и Шопенгауэра можно было бы говорить о метафизическом самоопределении, совершенном за границей времен и пространств. Не исключено, что в ходе переписки мы коснемся и этого сложного вопроса. Ведь она будет иметь смысл прежде всего в зависимости от того, насколько нам удастся затронуть интимные темы духовного характера. Для начала, однако, достаточно, если мы еще раз подчеркнем сближающий момент, который носит не столько мировоззрительный, сколько чисто экзистенциальный характер, для нас являющийся чем-то само собой разумеющимся, поэтому и в переписке, мне кажется, должен сохраняться соответствующий нашей глубинной сущности «кресельный» характер. Это означает, что мы выступаем здесь без своих социальных масок, не как профессора, авторы многочисленных публикаций и участники конференций, а как друзья, пребывающие в своем исконном, по выражению Бердяева, не «объективированном» виде.

И, вот, эти, сидящие в своих «креслах» друзья почти одинаково чувствуют себя потревоженными в своем созерцательном бытии, ситуацией, которая сложилась в искусстве к началу третьего тысячелетия.

С одной стороны, что нам Гекуба? Какое дело нам до всех могильщиков европейской культуры, «деяния» которых Вы хорошо охарактеризовали в своем письме? «Выйдите из их среды и отделитесь», — учил еще апостол Павел. Стоит ли копать в этой грязи современного художественного (точнее, антихудожественного) рынка и забивать голову бесчисленными псевдоименами, не имеющими никакого смысла и значения? Не разумнее ли вообще отрясти прах умирающей цивилизации от своих ног и устремиться на свою подлинную родину духа? Даже без всякого обличительного пафоса, настоящего на библейской лексике, не представляется ли более подходящим нам решением: остаться в «своих» музеях, как действительных, так и, пользуясь выражением Мальро, имажинерных, где, сидя на креслах, мы можем без помехи предаваться созерцанию любимых образов?

С другой стороны, Вы тем не менее поставили себе задачу осмыслить явления распада и написали немало по этому вопросу, поэтому для переписки важно не дублировать уже достигнутые результаты, а скорее поговорить об экзистенциальной мотивировке, стоящей за подобными исследованиями, т.е. прояснить: что же побуждает нас — помимо академически-научных интересов — тратить время и силы на анализ явлений нам внутренне чуждых. Конечно, надо признаться, что в этой области отделение добрых семян от плевел представляется нелегким занятием. В Евангелии оно отодвигается до «кончины века сего»: «Оставьте расти вместе то и другое до жатвы» (Мф. 13,30). Очевидно, и в нашу задачу не входит произнесение последнего суда над процессами, происходящими теперь в искусстве, или над тем, что этим наименованием прикрывается (и то не всегда). Однако вполне правомерно отдать себе отчет: почему сложившаяся ситуация — при всем желании от нее внутренне дистанцироваться — все же затрагивает нас на экзистенциальном уровне?

В принципе, в Вашем письме уже дан ответ на это вопрошание. Вы констатируете факт глобального перехода от Культуры к *посткультуре*, которому не находите никаких аналогий в мировой истории. Следовательно, волей или не волей, мы вовлечены в своего рода ситуацию переворота, меняющего вектор человеческой эволюции и поэтому покой сидения в креслах носит иллюзорный характер. В этом пункте я должен констатировать наличие полного и гармонического согласия между нами, так что, казалось бы, дальнейшее обсуждение теряет всякий смысл и мы можем лишь наслаждаться единомыслием, столь редким в наше атомизированное время. Тем не менее прежде чем погрузиться в эту блаженную нирвану, все же надо прояснить ряд понятий, употребляемых Вами в качестве ключевых и смысл которых, как мне кажется, нуждался бы в некотором уточнении.

В этом отношении на первом месте стоит понятие «Великого Другого», отказ от которого является для Вас одной из главных характеристик современности. Я предполагаю, что оно для Вас не только понятие в строго научном смысле этого слова, а скорее — нечто знаковое: слово-символ, значение которого более открывается в переживании, а не размышлении. Поэтому было бы бессмысленным занятием стремиться вести дискуссию на этом уровне, которая угрожала бы превратиться в утомительную логомахию. Я принимаю этот символ, как выражение Вашей интуиции о границе, существующей между культурами, признававшими Бога (в различных, разумеется, формах) и организованными сообществами, ориентированными на нечто совсем иное, еще не имеющее ни имени, ни определения. Име-

ется ли такое еще анонимное «нечто» для меня большой вопрос, но поговорим прежде о смысле Вашей метафоры лишь постольку, поскольку она все же может быть интерпретирована и на понятийном уровне. Я склонен предполагать, что за выбором Вами этого символа стоит вполне определенная теология, в которой мне хотелось бы разобраться, и усматриваю в ней правомерный апофатизм, предусматривающий сознательный отказ от положительных определений, хотя в таком случае для последовательного апофатиста определение «Другого» как «Великого» могло бы показаться некоторым противоречием. В духе Дионисия Ареопагита было бы последовательней говорить о Сверхвеликом, о Том, кто находится по ту сторону самой категории «великости», хотя само выражение «великий Бог» встречается один раз у ап. Павла (Тит. 2, 13) как свидетельство катафатического аспекта его боговидения. В повседневной же речи, когда мы говорим о ком-то как «великом», то в известном смысле приближаем его к себе: он — наш, такой как и мы, только с большими способностями и возможностями. В этом отношении «великий человек» все же остается «человеком». Впрочем, я не стою за эти нюансы смыслов. Можно не придавать серьезного значения подобным «вкусовым» словоощущениям.

Но более принципиальным для дальнейшего диалога представляется вопрос о «Другом». Здесь хотелось бы достичь большей ясности. «Другое» — но по отношению к чему? В философском понимании (у Владимира Соловьева, например) «другое» вторично по отношению к Абсолютному. Оно является «началом своего другого» и в то же время «единством себя и этого другого» (утверждение, навлекавшее на Владимира Сергеевича обвинения в пантеизме, что, впрочем, для нашей переписки не имеет существенного значения). Далее: «Другое... не может действительно существовать само по себе в отдельности от абсолютного первоначала». Не кажется ли Вам, что при разговоре о «Великом Другом» может невольно сместиться акцент и возникнет искушение считать человеческое сознание чем-то первичным по отношению к этому «Другому»?

Допустим, что и это лишь логомахийная постановка вопроса, но все же, если взять проблему в ее историческом измерении, что означает Ваш диагноз, согласно которому современное человечество отказывается от веры в это Великое Другое? Не думаю, что Вы понимаете под этим переход к какому-то глобальному атеизму. Напротив, мы видим, что единственная в своем роде попытка «устроиться без Бога» и создать тоталитарно-атеистическое общество кончилась полным крахом. Более того, в мире происходит настоящий религиозный бум и религии получили значение, которого они не имели в сравнитель-

но недалеком прошлом. Надеюсь, конечно, не дожить до времени учреждения Объединенного европейского халифата, но полностью такую возможность, к сожалению, исключить нельзя.

С христианской же точки зрения, отказ от Бога и попытки противопоставить ему нечто иное, имеют вполне определенное имя. В таких случаях принято говорить об Антихристе. Так что, по Вашему выражению, «сознательный отказ от всех традиционных ценностей Культуры» может быть обозначен как переход на сторону Антихриста и его царства. Поэтому сей «отказ» вполне поддается конкретному определению, а не является чем-то анонимным. Согласно же Священному Писанию и здравому смыслу, надо надеяться, что, несмотря на все научно-технические обольщения, за Антихристом последует только часть человечества (пусть и многомиллионная, но для Бога, как говорил св. Игнатий Брянчанинов, «число не имеет значения»), другая же, сохраняя верность Богу, пойдет путем нормального развития, включающего в себя все благу духовной культуры.

Поэтому нет оснований предполагать, что «глобальный» переход к *post*-культуре захватит все человечество. Более того, я убежден, что отрицание традиционных духовных ценностей навязывается нам сравнительно небольшой кучкой «постмодернистов». Нечто подобное происходит, когда на бирже начинают сознательно играть «на понижение», чтобы привести своих конкурентов к финансовому краху. В действительности нет причин отказываться от надежд на новое духовное Возрождение и нет причин подвергать сомнению пророческие слова Василия Кандинского, писавшего, что мы «уже сейчас стоим на пороге эры целесообразного творчества; и что этот дух живописи находится в органической прямой связи с уже начавшейся эрой нового духовного царства, так как этот дух есть душа эпохи великой духовности». Внешний ход событий теперь может казаться опровержением этого пророчества, которое некоторые склонны представить как одну из утопий начала XX в., но тем не менее эта эпоха уже началась и не собирается заканчиваться. Мне кажется, что мы должны ясно различать в области духовной культуры между «Царством Божиим» и «царством Антихриста», каждое из которых имеет свой путь, один из них ведет к вечной жизни, другой — к «смерти второй».

Этот путь выбран сейчас многими, но это отнюдь не означает окончательного отречения человечества от Духа.

Полагаю, что для первого письма достаточно. Надеюсь, что Вы дружески разрешите мои сомнения и мы сможем более углубиться в собственно эстетическую проблематику.

Хронотипология неклассического эстетического сознания — Авангард и модернизм

Н.Маньковская (Москва, 20.08.05)

Дорогие коллеги, 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. 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. Правда, «выудить» их из масскультовского потока нелегко. Другое дело, что 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. Возможно, такой перекос и создает впечатление преобладания негативных и даже губительных тенденций.

Не вижу я признаков конца культуры и в свертехнологичности современных виртуальных шоу. Ведь 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. В этой связи заслуживает особого внимания проблема воздействия технических новшеств на зрителя, 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, создают у реципиента ощущение реальности происходящего, вовлекают его 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.

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 толь-

ко философии и ряда других гуманитарных дисциплин, но и политики, точных наук, информатики. Я не говорю уже о бурной эстетизации повседневности, окружающей среды.

Различия в глобальном видении художественно-эстетической ситуации и перспективы ее развития, во многом связанные с особенностями оптики, не отменяют совпадений наших с В.В. оценок характера современных арт-практик, неклассического эстетического сознания в целом, основанных на общности художественных вкусов. Дистанцировавшись от классики, нонклассика 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, относящего к паракатегориям абсурд, жестокость, хаос, симулякр и т.п.³). 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.

В этом контексте специальный интерес представляет проблема *хронотипологии* неклассического эстетического сознания. Я солидарна с В.В. в плане выделения в нем трех основных этапов — *авангарда*, *модернизма* и *постмодернизма*. Добавила бы еще два — *неоавангард* и *виртуальность*. Моя концепция хронотипологической классификации⁴ основана на следующих критериях: инновационность — традиционализм; духовность — телесность; гуманизм — теоретический антигуманизм; хаотичность — упорядоченность; гармоничность — дисгармоничность; визуальность — вербальность; фигуративность — нефигуративность; политизация — аполитичность. Я стремлюсь выявить характерные для каждого из этапов категориальные доминанты (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное), а также векторы оппонирования (критический реализм, натурализм, неореализм, социалистический ре-

ализм). Анализируются, кроме того, определенные временные установки и предпочтения (прошлое, настоящее, будущее). Существенным моментом представляется также ориентация на повседневность либо уход от нее; на индивидуальное, уникальное либо массовое. Цель такого подхода — выявление и анализ системообразующих принципов формирования различных этапов неонклассики.

Остановлюсь в нашем Первом Разговоре лишь на двух этапах — авангарде и модернизме, представляющих собой в хронотипологическом плане особый интерес. Их концептуализация особенно актуальна и потому, что, судя по опыту работы на Международных конгрессах по эстетике, авангард и модернизм нередко фигурируют как синонимы. Эти мощные, транснациональные тенденции первой половины XX в., включившие в свою орбиту все виды искусства, знаменуют собой, с одной стороны, первый опыт отклонения от классической антично-винкельмановской линии в эстетике. С другой стороны, с современными позиций классический авангард и высокий модернизм воспринимаются как классика XX в. Исследование их эволюции позволяет усмотреть те сущностные эстетические качества, которые стимулируют укоренение инноваций в художественной культуре, обеспечивают их долгосрочное влияние на ее последующее развитие.

И авангард, и модернизм — явления многосоставные. Они включают в себя основные инновационные течения в эстетике и искусстве указанного периода: футуризм, кубизм, кубофутуризм, абстракционизм, супрематизм, лучизм, конструктивизм, аналитическое искусство образуют собой авангардистский ареал; интуитивизм и поток сознания, фрейдизм и сюрреализм, экзистенциализм и абсурдизм, феноменология и хепенинг, прагматизм и «искусство новой реальности» — модернистский. При этом теория на шаг опережает художественную практику либо возникает синхронно с ней (во второй половине века наметится все более явное отставание эстетической теории от новых художественных реалий).

С собственно хронологической точки зрения мне представляется, что авангард и модернизм возникают почти синхронно, в начале XX в. Расцвет первого приходится на 10-е — 20-е гг., имманентное развитие второго занимает полстолетия. Таким образом, на протяжении достаточно длительного периода они эволюционируют параллельно. Исходя из этого понятно, что я, уважаемый В.В., не связываю модернизм с процессом «остывания» и академизации авангарда, легитимизации его открытий, как это делаете Вы. Один из аспектов моей исследовательской гипотезы состоит в демонстрации типологической автономности и самодостаточности этих двух этапов неонклассики, качественных различий между ними.

Особенности авангарда в сфере эстетической теории и художественной практики сопряжены, на мой взгляд, с его тотальной революционностью. Она выразилась в ориентации на новейшие научные открытия, связанные со строением материи, сциентизме; увлеченности техническими достижениями; в устремленности в будущее, установке на новизну, нигилистическом разрыве с традицией; приоритете формотворчества; резкой политизированности. Отчетливая ориентация как русского, так и зарубежного авангарда на экспериментальность сопряжена, с одной стороны, с небезызвестным тезисом о том, что «материя исчезла», побуждающим искать новые научные основания развития искусства, с другой — с утопическим проектом воспитания нового человека, коллективиста и альтруиста, построения общества всеобщей справедливости. Высоким духовным устремлениям соответствует тяготение к возвышенному.

Нефигуративность, беспредметность авангарда причудливо сочетаются со стремлением укорениться в повседневности, создать «новый быт». Для авангарда в целом характерны тенденции внутрихудожественного синтеза искусств (светомузыка), а также синтеза искусства с неискусством. Он создает принципиально новую, доселе не существовавшую художественную реальность, ломает классический канон. Авангард оппонирует любым формам жизнеподобия в искусстве, противопоставляя «формам самой жизни» ментально-эмоциональные проекции внутреннего мира художника.

В свою очередь системообразующими для эстетики и искусства модернизма являются, прежде всего, ориентация на новейшие иррационалистические течения постклассической философии; антисциентистская направленность; тенденция обособления высшей нервной деятельности и ее противопоставления телесному, материальному миру, а тем более общественно-политической сфере. Активным, творческим, эстетическим началом выступают бессознательное, интуиция, экзистенция, феномен сознания. Материя мыслится как нетворческое, косное, инертное, пассивное «бытие-в-себе», несущее угрозу творческой личности.

Для модернизма характерно трагическое мироощущение, чувство «гибели всерьез» среди руин распавшегося мира. Художественная картина мира дисгармонична. Исполненные драматизма попытки освоения хаоса неизменно ассоциируются с сизифовым трудом. Время последнего — настоящее. Прошлое вызывает ностальгию, будущее — страх. Лишь искусство, художественное творчество дают надежду на «обретенное время», закрепление экзистенции. Остальные же аспекты жизни сопрягаются скорее с безобразным, ужасным, мерзким,

низменным, отвратительным. Трагическое и безобразное утверждаются в качестве категориальных доминант. Черный юмор, гиньоль, трагифарс становятся составляющими шоковой эстетики, прибегающей к фигуративным и нефигуративным приемам художественной деформации реальности. Критический реализм, соцреализм и натурализм вызывают отторжение. Что же касается политики, то интерес к ней проявляется лишь в начальный период (первый и второй манифесты сюрреализма) и в годы второй мировой войны, вызвавшей к жизни ангажированное искусство, в том числе и модернистского толка. Однако политическая ангажированность окажется сугубо ситуативной, обернется разочарованием в общественной деятельности и не закрепится в долгосрочном плане. Постоянным же фактором останется погружение во внутренний мир индивида, драматически переживающего конфликт с внешним, материальным, телесным, социальным. Высокий модернизм в целом — явление сугубо элитарное, чужающееся массовости, будь то в культуре либо политике. В обеих этих сферах ему присуща установка на индивидуальное бунтарство. Коррелятом последнего в философском плане выступает теоретический антигуманизм. В совокупности все эти инновационные черты модернизма свидетельствуют об отклонении от классического канона.

Думается, у нас еще возникнет потребность специально обсудить различия между авангардом и неоавангардом, постмодернизмом и виртуальностью. Однако возникает вопрос более общего характера: есть ли основания говорить о XX в. как веке нонклассики? На мой взгляд, и да, и нет. Да, учитывая, что в художественно-эстетической культуре произошли значительные изменения, вектор которых выводит один из ее потоков из руслу классического развития. Нет — по ряду причин. Во-первых, сам этот термин является крайне неопределенным. Он носит скорее апофатический характер, связанный с дистанцированием от классики, а не с содержательной характеристикой художественной культуры прошедшего столетия. К тому же не вполне ясно, возможно ли вообще некое однозначное определение всей внутренне противоречивой совокупности составлявших ее «измов». Видимо, лишь временная дистанция позволит увидеть, образуют ли они сущностную целостность, обладающую определяющей доминантой наподобие той, что обеспечивала адекватность терминов «классицизм», «романтизм», «классическая немецкая эстетика» и т.п. (заметим, кстати, что «классичность» последней не была очевидна для современников). Так что «неклассическая» эстетика скорее рабочий термин. Впрочем, и сам вопрос о радикальности и необратимости произошедших перемен является дискуссионным. Во-вторых, нонклас-

сика репрезентативна в первую очередь для западноевропейского и североамериканского эстетического сознания. Это лишь одна из тенденций развития современной эстетики, хотя и достаточно значимая. Как на Востоке, так и на Западе, на Севере и Юге существует традиционная эстетика, продолжающая классическую линию и не приемлющая нонклассики.

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 виртуальной реальностью в современном искусстве. Две названные линии представляются мне взаимодополняющими. Как мне кажется, коллеги, проблемы виртуалистики заслуживают особого внимания⁵. Хотелось бы узнать ваше мнение на этот счет.

**Пост-культура как апокалиптический символ
или переход — Художественный Апокалипсис
Культуры — НТП и современное искусство — Кризис
религиозного сознания — Главный критерий искусства —
эстетический — Нонклассика и хронотипология**

В.Бычков (28-30.09.05)

Друзья, повозка нашего Триалога неспешно и со скрипом все-таки сдвинулась с места и это, я надеюсь, доставит нам всем определенное удовольствие и придаст новый импульс для ее продвижения. Да, собственно, спешить-то в таком разговоре некуда. Его «кресельный» характер, точно сформулированный Вл. Вл., располагает как раз к обратному — медитативно-созерцательному всматриванию в предмет разговора, во все его нюансы и извивы, в неожиданно возникающие смысловые ходы и повороты. Судя по вашим первым откликам на мои вопрошания, именно так наша беседа и начинает складываться. Пока ваши послания впрямую обращены ко мне, что вполне понятно. На этом этапе мне приходится выступить своего рода стрелочником или медиатором: и как формальному инициатору этой (письменной) фазы разговора, и как давнему другу вас обоих, лично между собой пока не знакомых. Однако тридцатилетнее знакомство, уже давно переросшее в дружбу, с каждым из вас позволяет мне надеяться, что и у вас между собой найдется много точек соприкосновения при, может быть, существенном различии по отдельным мировоззренческим и эстетическим позициям.

Итак, я почти одновременно получил ваши отклики на мое послание, при этом из Мюнхена письмо пришло несколько раньше, чем из Москвы, хотя послание Н.Б. было написано, судя по дате, первым. Для нас, однако, это не так важно. Теперь я направляю эти тексты каждому из вас для размышления и взаимного перекрестного разговора, а сам задумываюсь над поставленными в них вопросами и проблемами. Рад, что они непосредственно касаются именно тех тем, о которых я и просил вас высказаться в первую очередь. Начну с размышлений над вопросами о. Владимира, затрагивающими более глобальные положения моей концепции.

Прежде всего, я крайне рад, дорогой Вл. Вл., что по одному из главных ее положений — о наметившемся и уже вершащемся в культуре глобальном переходе от Культуры к *пост*-культуре (у меня, правда, сама *пост*-культура понимается как переходный период к чему-то принципиально *иному*, чем все, до сих пор известное человечеству), — Вы солидарны со мной и, более того, очень точно характеризуете эту ситуацию как «переворот, меняющий вектор человеческой эволюции». Именно так!

При этом я мыслю, как Вы знаете, еще более радикально. Глубокий анализ основных явлений и главных тенденций движения художественной культуры XX в. в контексте известной нам истории европейско-средиземноморской культуры и искусства привел меня уже достаточно давно к убеждению, что *пост*-культура является а) или подготовкой и свидетельством скачка (именно принципиального скачка, возможно, с помощью высших сил) человечества на принципиально новый, более высокий (по принципу от противоположного) уровень бытия (с принципиально новой культурой или тем, что явится ее аналогом на том уровне), б) или мощным апокалиптическим символом гибели не только культуры в ее высшей форме Культуры (что, по-моему, уже фактически вершится), но и всего человечества. О последнем в XX в., начиная с его первых десятилетий, писали и задумывались отнюдь не единичные мыслители, писатели, поэты; да и сама научная мысль второй пол. XX в. с фактами в руках нередко показывает, что НТП, во многом облегчая обыденно-бытовую жизнь человека, ведет человечество к неминуемой катастрофе. В последние годы и сама природа своими неординарными грозными стихийными катаклизмами (глобальное потепление, мощные сдвиги земной коры, землетрясения, смерчи, бури, цунами, пересыхание рек и озер, таяние ледников и т.п.), вызванными не в последнюю очередь и легкомысленным «покорением природы» на базе НТП (добавим сюда иссякание природных и энергетиче-

ческих ресурсов, генную инженерию, клонирование и т.п. игрушки бездуховного научного ума = без-умия) все настойчивее твердит человечеству об этом же.

В русле подобного понимания *пост*-культуры в начале 90-х стал как-то стихийно складываться мой «Художественный Апокалипсис Культуры», заверченный уже в начале нового тысячелетия и давно ожидающий своего издателя. Н.Б. читала его полностью, и, как мне кажется, он произвел на нее впечатление. Вл. Вл., к сожалению, знаком только с фрагментами, опубликованными в трех книжках «КорневиЩа». Речь здесь, конечно, не о нем, но и о нем к какой-то мере, ибо концепция «Культура — *пост*-культура», которую я здесь, как и в моих статьях и учебниках, предельно и достаточно однозначно заостряю, в «Апокалипсисе» показана более гибко и многомерно. В его жанре это легче сделать. Само неоднозначное понятие *апокалипсиса* ориентирует на это.

Между тем в радикальность и того, и другого исхода *пост*-культурного процесса как-то еще трудно верится нашему сознанию, особенно русскому, особенно православному, прочно укорененному в библейско-христианских ценностях. Вот и Вы, Вл. Вл., выразив солидарность со мной в главном пункте моей концепции, через пару страниц, углубившись в христианскую духовную традицию, выражаете сомнение в том, что *пост*-культура захватит все человечество, и почти готовы списать ее на злобную выдумку «небольшой кучки «постмодернистов» — слугителей Антихриста. Здесь я вынужден вступить с Вами в полемику, хотя с большим удовольствием принял бы Вашу гипотезу, если бы она была подкреплена весомыми аргументами. Однако «кучка» постмодернистов (почему, кстати, вы их закавычиваете? — сегодня это научный термин), не так уж и мала, но пересмотр традиционных ценностей культуры не их изобретение, и они меньше всего их пересматривают, а просто иронизируют по их поводу, как и по поводу всего на свете. Пересмотр этот, как Вам хорошо известно, начался активно еще во второй пол. XIX в., а уж с Ницше, Фрейда, авангардистов в искусстве он шел полным ходом практически во всей евро-американской культуре, активно захватывая и наиболее «продвинутую» интеллигенцию всего мира (Азии, Африки, Латинской Америки, Австралии, а с позднего советского периода и России).

Поэтому *пост*-культура и вершащийся в ней и ею пересмотр основных традиционных ценностей Культуры, увы, не изобретение небольшой кучки интеллектуалов (мало ли было таких «изобретений» — все канули без следа в Лету), а неумолимая *тенденция* (именно тенденция, не лежащая пока на поверхности, не всеми еще видимая, ибо

многие из нас просто не хотят ее видеть — с ней дискомфортно человеку Культуры, — но от этого не менее значимая) культурно-цивилизационного процесса. И Вы, как человек, не одно десятилетие живущий в Германии, имеющий перед глазами всю современную культурно-художественную жизнь Европы, лучше меня можете видеть эту тенденцию, если настроите на нее свою «оптику» (по модному сейчас выражению художественной критики). Одни только выставки, бьеннале и экспозиции в крупнейших художественных музеях современного искусства, наполненные только и исключительно поделками *пост*-культуры (некоторые из них, естественно, не лишены *элементарного* эстетического качества, но это просто последние рецидивы Культуры, ее слабые следы в *пост*-), разве не дают повод задуматься о том, что сие не нечто, навязанное всему миру «кучкой постмодернистов», а последовательная реализация каких-то глобальных процессов, берущих свое прямое начало в авангарде XX в. (с тех же Малевича, Джойса, Шёнберга, Дюшана особенно), а косвенное — и в более ранние времена?

Здесь я вынужден обратиться и к Н.Б., которая (и она в этом не одинока — это позиция большей части современных продвинутых искусствоведов и эстетиков, но особенно того слоя управленцев современным художественным процессом, которых я именую арт-номенклатурой, кураторов современной выставочной политики, арт-маклеров), напротив, вообще не видит никакого глобального перелома в культуре, никакого разлома между Культурой и *пост*-культурой, в принципе не принимает этой концепции. XX в. в искусстве, согласно ее представлениям, — это плавный переход к новому периоду в развитии художественной культуры, каких немало было уже в ее истории. Вот этого я просто не понимаю, и мне хотелось бы, дорогая Н.Б., получить более весомые примеры (а еще лучше указание на некие тенденции движения) из современной художественной культуры, которые на Ваш взгляд, соизмеримы по художественно-эстетическому уровню с классикой мировой Культуры, эти «лучшие артхаусные образцы». При этом, конечно, не примеры остаточных явлений Культуры, которые действительно возникают в некоторых видах традиционного искусства и еще какое-то время естественно будут возникать в русле того пласта, который я обозначил в моей хронотипологии как консерватизм (в позитивном смысле слова), но именно образцы принципиально нового, «инновационного» искусства, которое я отношу к *пост*-. Я и сам их ищу и рад был бы ими насладиться, но, увы, как правило, ничего не нахожу или, в лучшем случае, — только слабые следы большого духовного Искусства, составлявшего на протяжении тысячелетий основу, ядро человеческой Культуры.

При этом мне хотелось бы, чтобы адекватно понимали мою гипотезу «Культуры — *пост*-культуры». Речь у меня идет о *глобальной тенденции*, которая вершится где-то в глубине эмпирического процесса движения современной художественной культуры. Я не хотел бы, чтобы меня истолковывали примерно так: вот, до середины XX в. имела бытие Культура, а ровно с 1951 г. она исчезла и началось *пост*- (у меня этот термин и явление среднего рода, как вы помните, нечто неопределенное и бесполое). В «Апокалипсисе», по-моему, мне удалось показать многомерность и неоднозначность (в том числе и эстетическую) процесса завершения Культуры и возникновения *пост*-, их сложную взаимопереплетенность в прошлом столетии. Весь XX в. представляется мне калейдоскопом феноменов Культуры и артефактов *пост*-культуры. При этом имеется в виду, что и принадлежность к Culture отдельных явлений и произведений отнюдь не является гарантией их высокой эстетической значимости или духовности (что для явлений искусства практически одно и то же, ибо духовность в искусстве выражается только в художественности формы), и принадлежность к *пост*-культуре отнюдь еще не всегда свидетельствует о полном отсутствии у ее конкретных артефактов эстетического качества. На уровне конкретной эмпирии художественной практики все значительно сложнее и многозначнее. Это-то я и пытался выразить в моем «Апокалипсисе» и это не так-то просто передать в структуре прозаического вербального текста даже при неспешной беседе с друзьями.

Однако моя признательность Вл. Вл. за «полное и гармоничное согласие» со мной в значимом для меня пункте моей концепции далеко увела меня от замысла начать с ответа на более глобальный вопрос о Великом Другом. Текст, как только начинает писаться (знают почти все, державшие в руках перо), — упрямая и почти самостоятельная вещь. Ведет автора, куда ему хочется, а не следует за его первоначальным замыслом. Попробую все-таки вернуть его в замысленное русло. Из Ваших рассуждений, о. Вл., совершенно очевидно, что Вы адекватно понимаете смысл, вложенный мной в понятие «Великий Другой». При этом Вы совершенно точно усматриваете и определенный апофатизм этого символа, и его антиномизм, связанный с моей сознательной ориентацией на современного интеллектуального читателя, при том не только человека Культуры, но и постмодерниста, и продвинутого представителя *пост*-культуры. Это термин не только и не столько из нашей узкой переписки друзей-единомышленников, мнящих себя еще стоящими двумя ногами в Culture и живущих (что несомненно) в ней и ею, но он введен мною достаточно давно для пояснения моей концепции (моего видения ситуации)

тем, кто уже покинул ее и плавает в иных бурных морях и мутных потоках, как и для молодежи, только вступающей на почву гуманитарных штудий (в моих учебниках).

Понятно, что речь идет о Другом не в обозначенном Вами соловьевском смысле, мало известном современной интеллигенции, но о «Другом», созвучном более распространенному постмодернистскому дискурсу, который вообще не знает никакого Великого Другого, или Бога в христианском понимании, или духовного Центра, Средины (Mitte), о котором говорил еще Ганс Зедлмайр. Мой символ Великого Другого близок к тому, что латинское богословие и западная философия имели в виду под Deus Absconditus (Бог Сокрытый, Таинственный), Абсолютное, Абсолют, Совсем Другое (das ganz Andere Шеллера). Мне хотелось бы быть понятым не только людьми традиционной Культуры, так или иначе укорененными в религиозном или философско-религиозном сознании, для которых моя концепция Культуры и *пост*-культуры в общем-то не может составить особой проблемы, но и представителями нерелигиозного сознания, которое господствует сегодня в среде мировой интеллигенции, в конечном счете и составляющей соль *цивилизации*, уходящей от Культуры все дальше и дальше (или, как Вы именуете ее, «организованными сообществами, ориентированными на нечто совсем иное»; я-то бы выразил это «нечто» очень просто — на бездуховность).

Итак, Вл. Вл., Вы совершенно адекватно понимаете смысл моего символа «Великий Другой», и, далее, задав риторический вопрос о смысле границы между Культурой и *пост*-культурой, даете мне понять, что здесь наше видение современной ситуации в мире существенно различно. Это-то и особенно интересно для нашего Триалога, в котором, как Вы уже отчасти видите, Н.Б. занимает свою, еще более далекую от Вашей мировоззренческую позицию, чем азь, грешный, но в чем-то удивительным образом более солидарна с Вами, чем со мной. Таким образом, являясь через мое посредство, если не друзьями в прямом смысле слова, то предельно благожелательно настроенными друг к другу собеседниками, обладающими близкими уровнями культурно-исторической эрудиции, научных знаний, эстетической восприимчивости и т.п., мы все имеем очень разный духовно-эстетический и даже жизненно-практический *опыт*. И с позиций этого опыта и всего комплекса личностных знаний, менталитета, духовно-эстетических пристрастий пытаемся говорить о существенных проблемах современного бытия через призму современной художественной культуры, прежде всего. В возникающих переплете-

ниях смысловых ходов и индивидуальных прозрений и видений и могут выявиться какие-то качественно новые нетривиальные решения и находки.

Да, Вл. Вл., Вы адекватно понимаете мою концепцию, хотя мне самому выявленная в ней ситуация не очень-то по душе, но это реальность современного существования, в котором и нам приходится вертеться. Главный слом культурно-цивилизационного процесса и переход от Культуры, ориентированной на Великого Другого, к *пост*-культуре заключается, по моему глубокому убеждению, если и не в «глобальном атеизме» (до этого пока вроде бы не дошло), то в отказе от веры в Великого Другого большей части именно той духовно-интеллектуальной элиты (той соли культуры и цивилизации), которой и определяется культурно-цивилизационный процесс, той элиты, которая, перефразируя упомянутого Вами Кандинского, тянет вперед и вверх тяжеленную повозку человечества, тех, кто находится на вершине пирамиды.

Внимательно наблюдая за европейским обществом, особенно через увеличительное стекло современной культуры и современного искусства, я вижу массу подтверждений именно глобализирующегося отхода интеллектуальной и художественной элит от веры в Бога или в какой-либо объективно бытийствующий Дух и укрепления веры исключительно в собственные силы человека как единственно реальные. Процесс начался давно, еще со времен Ренессанса, однако НТП в XX в. основательно, если не окончательно, похоронил Бога, смерть которого провозгласил еще Ницше, и вот XX в. (ну, хотя бы со второй его половины) — первый век, когда человечество пытается устроить свою жизнь без веры, опоры или оглядки на Него. Отсюда и *пост*-культура как реакция художественного сознания, прежде всего, на принципиально новую и никогда еще не бывшую ситуацию.

И здесь вряд ли убедительна Ваша ссылка на единственный официально провозглашенный атеистический режим, существовавший в нашей стране. Полагаю, что все-таки не атеизм привел к крушению советский режим, но совсем другие причины, и, в частности, преждевременное (а может быть, и принципиально недопустимое) уничтожение частного предпринимательства, частной собственности, частной инициативы, возможности официально поощряемой безудержной наживы. Без всего этого *homo sapiens* пока жить не научился, для него нажива и, как следствие, власть стоят значительно выше в иерархии ценностей, чем любой Великий Другой и обещания грядущего Царства Божия. — *Хочу этого Царства здесь и сейчас!* Пожлуйста, только денежки плати. — Вот люди (многие интеллектуалы здесь не исключение) и «гибнут за металл». И свалят любой режим,

который не предоставляет им возможности добывать этот металл, как спокойно свалили советскую власть — давно не стало ее реальных защитников — все изголодалось по «металлу» (при этом многие хорошо помнят и активно реализуют отеческий совет старого олигарха своему наследнику: «Сынок, всех денег не заработаешь. Большую часть их надо украсть»).

А вроде бы очевидный религиозный бум в современной России — увы, на мой взгляд, сугубо временное явление переходного периода; иллюзия реального возрождения религиозного сознания. С одной стороны, «запретный плод» и идеологический вакуум, возникший в постсоветский период; с другой — попытка найти хоть какую-то защиту огромной массы униженных, оскорбленных, ограбленных людей в процессе первоначального, т.е. бандитского по определению, этапа капитализации в нашей бедной стране. Куда деться-то, когда тебя все, кому не лень, грабят, унижают, держат в постоянном страхе? В наших храмах-то подавляющее большинство прихожан больные, убогие, старушки, обиженные жизнью женщины и пенсионеры, да заезжающие время от времени на мерсах и бумерах крутые ребята — сегодня модно и престижно откинуть на всякий случай на спасение души некоторую лепту от только что награбленного. Нормальных, сознательно и глубоко верующих в храмах и сегодня практически не больше, чем в советский период, а может быть, и меньше. И это не только российская проблема.

Христианство в его современной форме по моим наблюдениям, и Вы тоже это знаете, живя в центре Европы, умирает повсеместно. Да, собственно, это хорошо видели (и Вам это хорошо известно) еще в первой половине XX в. многие религиозные мыслители, которых мы с Вами так любим, и пытались каждый на свой лад как-то реформировать или пересмотреть, доосмыслить христианскую доктрину применительно к новым реалиям современной жизни и сознания. Реанимировать ее. Чего стоит хотя бы соловьевско-бердяевская идея продолжения и завершения процесса творения мира человеком или — булгаковская софиология? Однако уже сам Бердяев в конце жизни ощущал утопичность этой идеи, а сейчас мы наблюдаем принципиально обратный процесс — не продолжение творения мира, но его последовательное разрушение и уничтожение человеком. Тот же Бердяев утверждал, что «христианство кончается и возрождения можно ждать лишь от религии Св. Духа», в чем в период Серебряного века он, как Вы знаете, был не одинок, а эпигоны и «пророки» религии «Третьего завета» встречаются и поныне. В какой-то мере об этом-то конце и кризисе, только более глобального масштаба, и кричит *пост-*

культура, правда, на свой лад. Кстати, это хорошо ощутил все тот же Бердяев в кубизме Пикассо, а католик мирискусник Александр Бенуа видел «фальшь» живописи Владимирского собора в Киеве не в личной неудаче отдельного художника (Виктора Васнецова, к которому Бенуа относился с почтением), а в «гнете духовного оскудения, которым уже давно болеет не только Россия, но и весь мир»; во лжи, «убийственной и кошмарной, всей нашей духовной культуры». Не слабо сказано человеком, который прекрасно знал духовную ситуацию в России и Европе конца XIX — первой пол. XX вв.

Регулярное посещение европейских храмов (католических, протестантских) во время моих отнюдь не редких поездок в Европу за последние 15 лет уже на уровне эмпирии убеждает меня в угасании христианства в его традиционных формах. Новых я не знаю и даже не могу предположить, каковыми они могут быть, — это, естественно, превышает мои скромные способности. Однако, кажется, сегодня никто всерьез и не говорит о них даже в среде теологов. Идут по пути упрощения, профанации и вулгаризации исторического христианства.

Понятно, что мой опыт в этом плане не может идти ни в какое сравнение с Вашим, однако при всем моем внутреннем желании я не только не вижу никакого религиозного бума в христианском ареале, но как раз обратное. Конечно, тяга к Культуре и ее важнейшему ядру религии или религиозно ориентированной духовности еще сохраняется у многих, но, как правило, она реализуется на достаточно формальном уровне — получасовое посещение мессы в воскресенье. Более того, далеко не все сегодня ищут духовную пищу в христианстве, а часто обращают свои взоры на Восток, к восточным религиям и культурам, к различным эзотерическим учениям, к теософии и антропософии, наконец, просто к языческим культурам и шаманским камланиям. Я бы не назвал это религиозным бумом. Скорее — деградацией религиозного сознания, возвращением на уровни, давно пройденные человечеством и, конечно, более примитивные, чем христианство. С их помощью, увы, вряд ли можно влить какое-то новое вино в старые мехи новозаветной религии. Возможно, в пространствах современной эзотерики складываются основы принципиально нового религиозного сознания, но мне трудно судить об этом в силу слабой информированности. Во всяком случае, современное художественное сознание пока не ощущает этого. А постоянные попытки католической церкви принять и даже освятить почти все, часто антидуховные явления современности, включая и многие феномены *пост*-культуры, не доказательство ли ощущения ею самой уплыwania почвы из-под ног в современном мире?

Далее, Вы считаете, что сегодня нет причин отказываться от надежд на новое духовное Возрождение, от пророчеств Кандинского (а сюда можно добавить и Белого, и в какой-то мере Бердяева, да и некоторых других мыслителей и писателей первой трети XX в.) о наступлении эры Великой Духовности. Более того, Вы с завидным оптимизмом утверждаете, что «эта эпоха уже началась и не собирается заканчиваться». Я, к моему глубокому сожалению, совершенно не разделяю этого оптимизма, не вижу ничего подобного, и был бы Вам глубоко признателен, если бы Вы показали мне, убогому и духовно слепому, на чем же он реально основывается. Каковы признаки этой эпохи, конкретные феномены, новые тенденции, обретения?

Один из парадоксов культуры состоит в том, что тот же Кандинский, усматривая наступление эры Великой Духовности, своей художественной практикой фактически подвел черту (завершил) многовековое развитие живописи, т.е. одного из могучих традиционных видов высокого искусства Культуры. Создав в ней последние высокохудожественные шедевры, он самим фактом изобретения (явления миру) абстрактного искусства открыл один из широких путей *пост*-культуре. После него явилось бесчисленное количество абстракционистов, но практически ничего, хоть как-то приближающегося по уровню художественности к Кандинскому, за целое столетие им создать не удалось. Кандинский был здесь единственным и недосягаемым. Удивительный феномен своего времени — последнего взлета духовно-художественной Культуры перед ее угасанием и трансформацией в нечто совсем *иное*.

Белый, также предчувствуя наступление этой эры, даже и сам не смог воплотить эти предчувствия в адекватной художественной форме. Больше интересен сегодня как теоретик искусства и великий экспериментатор, чем как создатель высокохудожественных произведений. Бердяев просто в конце жизни отнес завершение творения и наступление Царства Божия в очень отдаленную перспективу (или во вневременную экзистенциальную глубину?). Спрятав голову в песок, мы и сейчас вольны уповать на самые лучшие перспективы, однако суровая реальность, выражением которой, на мой взгляд, и является *пост*-культура, а внутри нее современное «продвинутое» искусство, заставляет ищущее сознание более трезво смотреть на нынешнее существование человека, т.е. на его *экзистенцию*.

Вот здесь, кстати, я хотел бы обратить ваше внимание, друзья, на последний термин. Он значим для XX в. и его употребляете вы оба, но, как мне кажется, в разных и почти противоположных смыслах, которые действительно существуют в современной культуре. Было бы

вполне уместно, если бы вы оба прояснили эти понимания. Насколько я могу уловить, Вл. Вл., говоря об «экзистенциальном характере», «экзистенциальной мотивировке», «экзистенциальном уровне», имеет в виду бердяевское понимание экзистенции, которое, если не ошибаюсь, в сущности имеет иной смысл, чем более распространенное в среде западноевропейских интеллектуалов экзистенциалистское понимание экзистенции. Последнее более органично Н.Б. как одному из крупных специалистов в области современной французской культуры и философии. Да и я, собственно, употребил его здесь скорее в этом смысле. Между тем Бердяев, если мне не изменяет память, понимал под экзистенцией личностную жизнь человека, сосредоточенную на неких вневременных глубинах существования, уходящих в вечность. Экзистенциальное время для него — это предельно субъективное время, отличное от времени космического или исторического. Оно определяется комплексом личных переживаний, страданий, радостей, творческих подъемов и экстазов, т.е. очень близко к тому, что я понимаю под эстетическим опытом. Так ли, Вл. Вл., или я что-то путаю? И в этом ли смысле употребляете Вы термин экзистенциальный? И что общего и отличного тогда в этом понимании экзистенции от экзистенции французских экзистенциалистов, Н.Б.?

Теперь мне хотелось бы немного остановиться на более локальных темах, затронутых в тексте Н.Б. Хотя локальность эта относительная, ибо какую проблему художественной культуры не возьми, вроде бы внешне очень частную, всегда упираешься в некие сущностные духовно-эстетические материи, которые с трудом поддаются вербализации или рациональной аргументации, т.е. опять выводят сознание на глобальные уровни. Очень многое в позиции каждого из нас продиктовано внутренним, уже достаточно богатым опытом, глубинным интуитивным видением, которое по существу не поддается вербализации. Поэтому при всем моем, например, внешне напористом стремлении отстоять свою позицию и найти слабые с моей точки зрения места в позициях оппонентов по тем или иным дискуссионным вопросам, я с уважением и определенным внутренним трепетом всматриваюсь в суждения каждого из вас, хорошо зная, что все это не пустые слова, но обусловленная богатым духовным опытом, интуитивно хорошо подтвержденная и чаще всего интимно пережитая позиция. В этом ракурсе и свои вопросы к вам, друзья, и аргументы в защиту своих представлений, направленные одновременно на проверку убедительности ваших, я рассматриваю как некие провокативные импульсы для активизации нашего коллективного ratio. В таком же ключе я смотрю и на ваши размышления над моим пониманием тех или иных проблем.

Вот, Н.Б. в скобках, как бы мимоходом очень точно формулирует нашу (она уже в той или иной форме прозвучала во всех трех первых текстах) общую духовно-эстетическую позицию: о тоне искусства в целом следует судить «по вершинам». Именно это суждение «по вершинам» и по духовно-эстетическому уровню этих вершин и привело меня к моей концепции «Культура — *пост*-культура». Уж кто-кто, но Вы-то, Н.Б., лучше многих знаете, что меня в искусстве практически ничто не смущает и не возмущает кроме плохого искусства: ни форма, ни материал, ни тематика или ее полное отсутствие, ни какие бы то ни было новации, в том числе самые крутые техногенные. В «Апокалипсисе» я уделил немало внимания всем основным явлениям и именам в культуре и арт-производстве XX в. в контексте классического искусства и отнюдь, как Вы знаете, не с позиций бездумного критиканства, неприятия или пренебрежительной отмашки. Отнюдь! Мой старинный друг литовский художник Ромас Кунца даже как-то дружески упрекнул меня в этом плане за то, что я, уделяя постоянно много времени Богу, решил не обойти благожелательным вниманием и его главного противника.

Единственный критерий у меня в подходе к искусству — *эстетический*, да и у вас обоих, по-моему, тот же; то есть чисто классический, выявленный новоевропейской эстетикой, но на нем и держится все искусство с древнейших времен, когда о нем (эстетическом критерии) еще в данной терминологии не знали современники, хотя и руководствовались им на практике. Есть эстетическое качество, или для искусства — высокий уровень художественности, — это настоящее большое произведение Искусства и феномен Культуры. Нет его — значит, это предмет какой-то иной сферы, даже если он создан художником и по номенклатуре относится к сфере искусства. Вот здесь-то и камень преткновения и в нашей дискуссии, и вообще во всей сфере эстетики и художественной критики, ибо эстетический критерий принципиально интуитивен, невербализуем. Тем не менее практика существования художественной культуры последних нескольких столетий и действий художественной интеллигенции показала, что для европейско-средиземноморского ареала интуитивный эстетический критерий при общем уровне эстетического вкуса, эстетической восприимчивости субъектов восприятия достаточно однозначен. Собственно, на его основе и определилось устойчивое пространство художественной классики от древнеегипетского искусства и Гомера до наших дней. И это не современная конвенциональность — условная договоренность арт-номенклатуры о том, что сегодня счи-

тать искусством, а что нет, а именно достаточно объективная, хотя и основанная на субъективном, интуитивном опыте многих «экспертов», эстетическая оценка.

И сегодня каждая личность, обладающая высоким уровнем эстетической чувствительности, хорошим эстетическим вкусом, понимает, что главным критерием выявления *классического* искусства и литературы нашего ареала (а отчасти и азиатского, конечно) на всем его историческом пространстве, того, что мы до сих пор называем *классикой* и что доставляет нам высокое наслаждение, является *эстетический*. Опираясь именно на него, прежде всего, но также и на опыт некоторых в той или иной форме моих единомышленников в мыслительном пространстве XX в., я и усмотрел тот разлом в культуре, резко выявившийся в XX в., анализ которого привел меня к созданию «Апокалипсиса» и к формулированию моей концепции (процесс шел параллельно на протяжении последнего десятилетия прошлого века). При этом в ней нет открыто оценочной установки. Для меня *пост*-культура в ее артефактах — не нечто негативное, но совсем *иное* по сравнению с художественными феноменами Культуры, требующее и иных подходов и критериев оценки. И главной характеристикой этой формы культурной реальности является низкий уровень *художественности* (эстетического качества) или ее полное отсутствие, что, собственно, не отрицают и многие из создателей и апологетов этой реальности, и наличие чего-то, что никогда еще не входило в пространство искусства.

А эстетическое качество, в понимании классической эстетики, — это главный и практически единственный выразитель *духовности* в сфере художественной культуры. Просто к середине XX в. в силу указанных выше причин (НТП, отказ от веры в Великого Другого) само наличие феномена духовности оказалось неактуальным в техногенном обществе. Это и стало главной причиной появления *пост*- со всеми его арт-проектами, направлениями и т.п. И вот здесь-то, Н.Б., когда Вы говорите мне о неких артхаусных образцах, о шедеврах в русле технических искусств и даже виртуальных шоу, я и прошу Вас быть более конкретной. Не считите за труд поделиться с нами примерами таких образцов, ибо, если они прошли мимо моего внимания, что вполне естественно при современном бурном потоке арт-продукции самого разного толка, создаваемой в мире, мне хотелось бы с ними познакомиться, насладиться их высоким эстетическим качеством и, может быть, еще раз задуматься над аутентичностью моей концепции, внести в нее какие-то коррективы.

Понятно, что отсылки к среде и творческим интенциям Ваших студентов в нашем разговоре не являются убедительным аргументом. Стремление творческой молодежи к освоению классического насле-

дия на стадии ученичества вполне закономерно, естественно и необходимо, да и Вы, как и многие другие преподаватели нашего поколения (а их пока большинство в вузах), ориентируете молодежь, прежде всего, на Культуру. Другой вопрос, что создадут те из них, кто лет через 10 действительно выйдет на уровень творческой элиты (если такая будет еще существовать) того времени. Ведь и большинство художников мирового уровня, которых я однозначно отношу к *пост*-культуре (начиная с крупнейших поп-артистов Раушенберга или Уорхола и кончая концептуалистами типа Бойса или Кунеллиса), в юности тоже освоили и усвоили азы и технику классического искусства (см. их иногда выставляемые рисунки ранних периодов), но отказались ото всего этого в зрелом творчестве. Какая-то внутренняя необходимость, детерминированная самим духом эпохи, в которую они жили, побудила их творить то, что они сотворили. А наше дело осмыслить теперь, что же это такое и по какой шкале его оценивать: например, горы бытовых отходов середины XX в., собранных и иногда несколько упорядоченных в инсталляциях и стеклянных шкафах огромной экспозиции Бойса в дармштадском музее.

Сегодня, правда, можно и не ездить так далеко. Достаточно зайти на выставку Энди Уорхола в Третьяковке, где хорошо представлено практически все его творчество, чтобы поразмыслить над значимостью шедевров (они уже оцениваются в сотни тысяч и миллионы долларов на мировом арт-рынке) этого всемирно признанного художника XX в. О нем написаны многокилограммовые монографии на разных языках (пока кроме русского), авторы которых хором убеждают нас в его величии как крупнейшего художника XX в. Однако можно ли отнести к искусству в классическом понимании его творчество? Покажите мне человека, которому какое-либо произведение его доставило истинное эстетическое наслаждение. Боюсь, что такого не найдется даже среди его маститых апологетов, хотя, понятно, мало у кого сегодня в художественных кругах достанет смелости честно сознаться в этом (помните стишок Саши Черного «Дурак рассматривал картину: Зеленый бык лизал моржа...»?). Многие из представителей современной арт-номенклатуры, да и арт-мастеров уже вообще забыли об эстетическом наслаждении, о собственно эстетическом.

Уорхол – типичный представитель (и один из первых) *пост*-культуры, который полностью воплотил своей практикой тезис некоторых авангардистов: Искусство умерло! Да здравствует искусство! Но какое? А его последователями, как правило вообще бездарными (примеры тому сегодня здесь же в Третьяковке: на том же этаже огромная выставка «Русский поп-арт»), к началу нашего столетия заполнены

все бесчисленные выставки современного искусства от Парижа, Берлина, Москвы, Венеции, Нью-Йорка до Рио-де-Жанейро и Токио. И самым простым было бы поставить на них всех клеймо: «Антихристово племя» и, перекрестив, заклясть: Изydi, сатана! Уже было. Подобным образом, правда без крестного знамения, боролись с этим искусством большевики и нацисты. Ничего не получилось. Бывшие художественные музеи Третьего рейха и Музей Ленина, и Третьяков-ка в Москве стали сегодня главными площадками экспонирования образцов *пост*-культуры. Не заставляет ли это задуматься?

И задумываемся. Вот, мы с Н.Б. уже с десятков лет размышляем над понятием и проблемами неклассической эстетики (нонклассики), а в последние годы в круге этих проблем актуализовалась и проблема хронотипологии художественно-эстетического сознания XX в. Пространство этих размышлений пересекается во многих точках с моей концепцией *пост*-культуры, но является самостоятельным мыслительным пространством, ибо захватывает феномены, выходящие за рамки *пост*-культуры и принадлежащие еще в полной мере к Культуре, по моей классификации, или просто образующие поле очередного этапа культуры, согласно пониманию Н.Б. Здесь мы во многом солидарны, однако мне хотелось бы достичь большей четкости и ясности исходных понятий.

Итак, Н.Б., я хочу продолжить разговор о проблемах, затронутых в Вашем послании: о нонклассике и хронотипологии художественно-эстетического сознания XX в. Мы с Вами достаточно давно задумываемся над этими вопросами и кое-что опубликовали уже, но, чтобы ввести в курс дела и Вл. Вл. и одновременно уточнить свои позиции, я попробую заново вспомнить суть проблемы. XX в. уже ушел в историю, и сегодня, как бы ни относиться к тем или иным его событиям, мы понимаем, что это был далеко не ординарный век в истории человечества, цивилизации, культуры, искусства. Здесь нет смысла и невозможно повторять все, о нем сказанное и уже написанное, да и вообще это почти невозможно — такой он был многообразный, пестрый, разный. Между тем даже из контекста нашего разговора видно, что в сфере художественной культуры, искусства за это столетие произошли такие радикальные перемены, которые фактически не наблюдались в обозримой истории, по крайней мере европейско-средиземноморского ареала. Относиться к ним можно по-разному, но для более-менее вразумительного осмысления их, естественно, необходима какая-то, пусть пока рабочая, систематизация, требующая в силу неординарности протекавших процессов и возникших в их результате явлений разработки новых методов и методик, новой терминологии.

Понятно, что процесс этот стихийно шел в среде эстетиков, искусствоведов, философов на протяжении всего XX в., однако сегодня и он требует какого-то осмысления, ибо почти каждый исследователь употреблял свою терминологию или вкладывал свои смыслы во вроде бы всем известные термины. Даже мы с Вами не можем договориться об общей терминологии. Напрашивается вопрос: а нужно ли это вообще? Ну, в гуманитарной науке недалекого прошлого, т.е. в науке Культуры, это считалось необходимым хотя бы для того, чтобы быть правильно понятым коллегами, не говоря уже о более широких кругах заинтересованных читателей или слушателей. В *пост*-культуре этот критерий (взаимопонимания), кажется, тоже снимается наряду со многими другими традиционными критериями. Здесь гуманитарный текст нередко превращается в полухудожественный и тогда на первый план выплывает полисемия каждого термина, игра на смысловых обертонах, а не главное и хотя бы в определенных пределах закреплённое значение.

Мне, однако, хотелось бы остаться на позициях классической науки и языковой культуры, хотя бы в пространстве данного Разговора, поэтому я предпринимаю еще одну попытку введения и обоснования более-менее однозначной терминологии по интересующим нас вопросам.

Понятие *неклассической эстетики*, сокращенно *нонклассики*. Стихийно сложилось, что оно употребляется нами в двух смыслах: широком и узком. В широком смысле речь идет обо всем инновационном процессе в художественно-эстетическом сознании XX в., последовательно отступающем а) в *искусстве* от миметического принципа (т.е. наиболее показательно с авангарда (или *уже* – с кубизма) в изобразительном искусстве); б) в *эстетической теории* – от основных принципов антично-винкельмановской (или *уже* – новоевропейской) линии. В узком смысле речь шла в основном у меня о новой имплицитной эстетике, которая сложилась внутри инновационных направлений искусства и может быть сегодня более-менее адекватно реконструирована. Попытку одной из таких реконструкций я и предпринял в своих работах, в частности в учебнике «Эстетика».

Кроме того, к нонклассике можно отнести и все эстетические теории, теоретические экскурсы философов, искусствоведов, самих «продвинутых» художников XX в., которые принципиально отличаются от новоевропейского (классического) понимания искусства и эстетической проблематики в целом, если о ней заходит речь. Правда, это пространство нонклассики сегодня нуждается в специальном анализе на основе пока тоже только интуитивно ощущаемых критериев. Так в русле советской эстетики с позиций достаточно огульной критики были вы-

явлены «эстетики» психоаналитическая, феноменологическая, экзистенциализма, неотомизма, структуралистская и др. Однако обо всех ли из них можно говорить, во-первых, как об «эстетиках», т. е. более-менее самостоятельных системах эстетического знания и, во-вторых, отрицательно. Кроме феноменологической эстетики, достаточно подробно и специально разработанной Ингарденом, Гартманом, Дюфреном, ни о каких других из перечисленных «эстетик» говорить как о самостоятельных системах нет смысла. В лучшем случае можно рассуждать о тех или иных вопросах искусства и некоторых эстетических положениях, затронутых философами и мыслителями различных направлений XX в. При этом только отдельные положения фрейдизма и структурализма можно, пожалуй, считать, закладывающими определенный теоретический фундамент для неклассической эстетики. Все остальное вписывается в рамки последнего этапа классической эстетики, т. е. эстетики, продолжающей антично-винкельмановскую линию.

Итак, сегодня к *неклассической эстетике* я отнес бы:

в сфере конкретной реализации нового художественно-эстетического сознания: все художественные явления в искусстве XX в., порывающие, прежде всего, с *миметическим* принципом в самом широком его понимании (отображения или выражения какой-либо реальности, имеющей бытие вне самого произведения искусства).

В сфере эстетической теории: а) все вербальные тексты об искусстве и эстетической проблематике, не вписывающиеся в основные рамки классической эстетики, т.е. отрицающие или не признающие выявленные ею основные принципы и закономерности эстетического опыта; б) имплицитную «теорию», выражающую и выявляющую главные принципы, на основе которых создается (возникает) искусство (точнее арт-деятельность) *пост*-культуры.

Таким образом, к неклассическому художественно-эстетическому сознанию в первую очередь относится все в психоэмоциональной и мыслительной деятельности современного человека, так или иначе связанное с производством и осмыслением арт-продукции *пост*-культуры, а также наиболее очевидные и рельефные предпосылки этой деятельности в классически ориентированном художественно-эстетическом сознании XX в. К последним можно отнести, например, отдельные эстетические положения фрейдизма, экзистенциализма, прагматизма. Мне, кажется, Н.Б., что такое понимание неклассики никак не противоречит Вашим представлениям, и здесь мы вполне могли бы принять его за основу в нашем дальнейшем разговоре.

Понятно, что пространство неоклассики образовывалось на протяжении всего XX столетия и продолжает формироваться и ныне. При этом очевидно, что оно (уже по определению) имеет многоуровневый характер и принципиально неоднородно, ибо складывается из достаточно разных элементов и структур. В силу того, что большинство из этих структур в той или иной мере изучаются гуманитариями самой разной ориентации (философами, эстетиками, искусствоведами, филологами, социологами, культурологами), они по-разному именуется и описываются в самых разных аспектах. Нас здесь в первую очередь и по преимуществу интересует эстетический аспект, т.е. к явлениям, в какой-то мере выходящим за рамки Культуры, мы попытаемся подойти с позиции все-таки Культуры, ибо эстетика – это пока наука из сферы Культуры, и представители *пост*-культуры, надо отдать им должное, в общем-то на нее не претендуют. Они нередко даже манифестарно расписываются в своем незнании ее предмета и стараются не употреблять ни самого понятия эстетики (и его производных), ни категорий классической эстетики за исключением понятия искусства. Оно, к сожалению, вошло в лексикон *пост*-культуры и это, в частности, побуждает и нас разобраться в том, что же это за «искусство» и искусство ли вообще, а если да, то в каком смысле, ибо оно во многом не соответствует классическому смыслу эстетической категории «искусство».

Занятие не из простых и, может быть, не очень продуктивное, однако само по себе интересное. Вот здесь и возникает проблема *хронотипологии* художественно-эстетического сознания, или неоклассики в широком смысле слова. При этом уже понятно, что исследование ее должно строиться тоже по отдельным уровням, для начала по крайней мере по двум: а) неклассической художественной практики, или искусства, арт-деятельности, и б) соответствующей теории, претендующей на роль эстетической или имплицитно заложенной в самой практике.

Наиболее общую классификацию по первому уровню, т.е. *хронотипологию искусства XX в.* я в свое время предложил в виде схемы: *авангард, модернизм, постмодернизм, консерватизм* с соответствующими определениями и описаниями, которые вам, дорогие собеседники, хорошо известны. Здесь я только напомним в виде кратких формул. *Авангардом* я обозначил всю совокупность бунтарских, скандальных, эпатажных, манифестарных, предельно новаторских и часто очень талантливых открытий в искусстве первой трети XX в., когда все поиски были устремлены на абсолютизацию средств и форм художественного выражения, а предмет выражения (художественное

содержание) мыслился открывающимся только в акте художественного выражения (равно затем — в акте эстетического восприятия подготовленным реципиентом). Проблема формы как самодостаточной формы-содержания стояла в центре поисков авангардистов. Они первыми радикально освободили искусство от всего внехудожественного, открыв тем самым, увы, ворота в искусство массе шарлатанов. *Модернизм* в основном середины XX в. представляется мне своеобразной академизацией достижений авангарда в качестве непререкаемой нормы искусства, ее классики. Он продолжает традиции основных авангардных направлений, но уже без манифестарного пафоса и бунтарства авангардистов. Без их внутреннего горения, а часто и духовной устремленности. Искусство здесь часто превращается в ремесло. Авангардисты довели до логического завершения в плане отыскания предельных возможностей выражения практически все виды классического искусства (живопись, словесные искусства, музыку, театр). Дальше искать в этих видах было уже нечего, не разрушая их видовой основы. Оставались только бесконечные вариации в нюансах выразительных средств или выход в некие иные пространства. И тем и другим и занимались модернисты, создавая бесчисленные абстрактные, экспрессионистские, сюрреалистические полотна, абсурдные стихи, прозу, театральные спектакли, но также и переходя от живописи и скульптуры к инсталляциям, объектам, акциям, хеппенингам, перформансам, концептуальным проектам и т.п. часто с полным отказом от эстетического качества, т.е. от художественности. *Постмодернизм* вернулся в какой-то мере опять к классическому эстетическому опыту в модусах предельного *иронизма* и *игры* ценностями и формами всех предшествующих культур, эпох, стилей, направлений в искусстве, в том числе и авангардно-модернистскими. Здесь все пошло в строку. Параллельно с этими тремя хронотипами, последовательно выводившими эстетическое сознание человека XX в. из сферы Культуры в *пост-*культуру, готовившими его к переходу в какую-то совсем иную плоскость эстетического (а скорее всего какого-то иного) опыта, на протяжении всего столетия существовал и сохраняется поныне некий охранительно-коммерческий эстетический опыт, который я назвал *консерватизмом*.

Думаю, что именно по этому уровню хронотипологии — уровню искусства, Н.Б., Вы со мной и солидарны. Не так ли? Мне представляется, что эта типология, хотя и условная как и любые классификации в духовной культуре, дает все-таки возможность начать более-менее строго разбираться в феноменах, явлениях, процессах, протекавших в художественной культуре XX в. Понятно, что каждый из хронотипов этой схемы — сложное и многоуровневое явление, под-

лежащее уже более тщательному анализу на предмет внутренней хронотипологии и поступенчатой классификации, своего рода морфологизации.

На уровне того, что можно условно назвать художественно-эстетической теорией, или, может быть, адекватнее — арт-теорией, я бы предложил разработать иную хронотипологию, ибо она в целом не совпадает с введенной мною хронотипологией арт-практики и наложение их друг на друга может привести не к прояснению проблемы, но к ее затуманиванию. Между тем хронотипология, которую Вы, Н.Б., вводите, представляется мне смешанной и в этом плане с научной точки зрения не очень продуктивной. Вы, насколько я понимаю, не разделяете художественно-эстетическое сознание на практический и теоретический уровни, и поэтому к авангарду у Вас относятся только явления художественной практики, т.е. искусства, а к модернизму — и явления художественной практики (сюрреализм, хепенинг), и чисто философские направления (интуитивизм, феноменология, прагматизм), и психологические механизмы творчества (поток сознания, абсурдизм, фрейдизм как объясняющий механизмы творчества). Полагаю, что этот подход требует еще доработки и корректировки. Тем не менее он заставляет меня еще раз задуматься над моей типологией, особенно над типами авангарда и модернизма. Понятно, что одновременно необходимо размышлять и над хронотипологией теоретического уровня. Здесь практически все надо начинать с чистого листа.

На этом хочу закончить и так затянувшееся послание и с нетерпением жду ваших соображений, дорогие друзья и коллеги.

Тайная магия маски — Единство познания и экзистенции — Кандинский, Андрей Белый и теософия

В.Иванов (21–28.10.05)

Дорогой В.В.,

когда я прочитал, полученное с Вашей помощью, письмо Н.Б., то озадаченно задумался о том, в какой форме мог бы я Вам обоим ответить, поскольку стало ясно, что никто из нас не парен другому и представляет позиции настолько отличные, что, в известном смысле, возможно только индивидуальное обращение к каждому из Вас. Уже после своего возвращения из Москвы, когда мы, наконец-то смогли вести настоящий разговор, пришло Ваше «второе кресельное

письмо», которое, казалось бы, благополучно разрешает проблему одновременного обращения к Вашим собеседникам, хотя, по сути, оно все же состоит из двух самостоятельных частей. При всем том, Вы уже давно знаете Н.Б., живете в одном городе и для вас обоих переписка носит скорее характер литературного приема, тогда как для меня, проживающего в Мюнхене, письмо не только жанр, но и почти единственное средство общаться с Вами (телефонными возможностями в данном случае можно пренебречь), а сама Н.Б. еще знакома только по одному письму.

Поэтому разрешите мне теперь, прежде всего, ответить на Ваши последние утверждения и вопрошания, подразумевая при этом, что сие послание адресовано одновременно и Н.Б., от которой я буду рад выслушать мнение о моих теолого-эстетических и эстетически-теологических опытах.

Прежде всего, мне хочется для вас обоих несколько прояснить свою позицию, с которой я рассматриваю проблемы, обсуждаемые в нашей переписке, т.е. сделать ряд методологических разъяснений, чтобы с самого начала не возникали недоразумения, при доброй воле легко устранимые. В немалой степени они связаны с проблемой «масок», хотя и во вполне невинном и даже карнавальном смысле, а не в значении неких злонамеренных утаиваний собственных взглядов. 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». Я далек от претензии причислять себя к таким «глубоким умам», но полагаю, что сходный опыт, охарактеризованный Ницше, имеют все, кто осмелился думать самостоятельно (независимо от меры отпущенных ему способностей). Такое умонастроение приводит во многих случаях к сознательному отказу от стремления выразить свои интуиции в однозначно вербальной форме или, по крайней мере, использует понятия как бы в расплавленном состоянии, когда важнее моменты перехода, а не статика отдельных выражений и формул. Используя выражение Скрябина, хотелось бы подчеркнуть, что иногда паузы говорят больше, чем сами звуки. Воспринимать подобным образом выраженные смыслы возможно, конечно, только в тесном кругу единомышленников, выработавших свой «тайный» язык.

Для подтверждения этой истины не нужно забираться в историю масонства, поскольку, например, даже предельно далекие от мистики, но долго живущие друг с другом супруги вырабатывают со временем своего рода домашний язык, понятный только им одним. Поэтому я

надеюсь, что наряду с научной точностью выражений мы оставим некое пространство для знакового общения (разумеется, при помощи тех же понятий, а не магической символики), иными словами, в некоторых случаях полезно отказаться от лобовых и прямолинейных решений в пользу намеков, умолчаний и даже двусмысленностей.

С такой позицией для меня связывается еще один важный момент, отметить который не бесполезно в начале нашего Триалога. Особенно Н.Б., с которой я, к сожалению, еще не знаком, хотелось бы попросить учесть одну особенность моей внутренней установки, без чего наша переписка может принять фатально невразумительный характер. При вполне определенном мировоззрении у меня начисто отсутствует желание доказывать его истинность, равно как и отвергать другие на том основании, что они противоречат моему собственному. Поэтому если какие-то замечания могут звучать полемически, то тем не менее они отнюдь не связаны с желанием любой ценой отстаивать свою правоту (или неправоту) и ниспровергнуть оппонента. Скорее, вслед за Розановым, я склоняюсь к тому, что вполне возможно «враз идти и направо, и налево».

Пункт третий. Вы, дорогой В.В., проницательно заметили, что мое употребление прилагательного «экзистенциальный» во всех падежах и смыслах явно окрашено бердяевским пониманием этого многозначного слова. Теперь же мне не хотелось бы вдаваться в историко-философские экскурсы, начиная с Кьеркегора дававшего экзистенции довольно нетрадиционное истолкование и вплоть до Хайдеггера, это слово любившего, но решительно отказывавшегося причислять себя к экзистенциалистам. Все это вы лучше меня знаете и нет нужды обременять нашу переписку состязаниями в эрудиции. Гораздо важнее почувствовать те смысловые обертоны, которые звучат в этом понятии для каждого из нас. Я употребляю его, чтобы подчеркнуть для меня нераздельную связь между познанием и существованием.

Я познаю как существующий, а не как трансцендентальный субъект или «мировой дух», хотя не отрицаю, в отличие от Бердяева, что на определенных ступенях внутреннего развития познающий может пережить свое единство со сверхличным духовным началом в собственном мышлении. «Познание мира через человеческое существование» связано также с идеей объективации. Здесь хочется прямо прикнудить к Бердяеву, который считал, что «объективной реальности не существует, это лишь иллюзия сознания, существует лишь объективация реальности, порожденная известной направленностью духа». Подлинная же реальность познается не через объективацию (нас от

истины отчуждающей), а, напротив, через ее преодоление и раскрытие реальности в глубинах человеческого существования. Пишу об этом, однако, отнюдь не для того, чтобы затеять дискуссию об экзистенциализме (как течении давно устаревшем и сошедшем с исторической сцены), но для совместного прояснения наших методологических установок, ибо именно в этом пункте усматриваю нечто вам обоим близкое, меня же, наоборот, от вас отделяющее (вполне возможно, что ошибаюсь). Говоря конкретно, мне кажется, что вы рассматриваете современное искусство как объект научного познания, иными словами объективируете и «опредмечиваете» происходящие в нем процессы, находясь экзистенциально вне их. Такая позиция вполне оправданна и выражает существо научного познания в его нынешнем понимании. Она имеет большие преимущества и позволяет создавать ясные картины художественных явлений, превращаемых на этих путях в объекты эстетического анализа. Тогда просыпается интерес к логике развития искусства, создается определенная модель культуры и появляется возможность прогнозирования ее дальнейшей судьбы вплоть до перехода в *пост*-культуру. Отдавая должное такому научному подходу и даже питая к нему определенную слабость, должен заметить, что, как раз при рассмотрении современной ситуации в искусстве, я нахожу себя с ней связанным экзистенциально, а не научно-объективно. Она для меня не «объект», а нечто переживаемое вне всякой объективации в глубинах собственного существования. (Извините, что много пишу о себе, но раз мы затеяли переписку, а не просто обмен статьями, то в ходе ее мы должны лучше узнать друг друга.) Для Н.Б. такие утверждения должны показаться в высшей степени странными, но В.В., надеюсь, лучше понимает, о чем идет речь. Могу сослаться только на опубликованную в «Корневиче» мою работу о метафизическом синтетизме с сопроводительной статьей, поясняющей ее историю. Особенно в 60-е гг. я переживал себя не только наблюдателем процессов, происходящих в искусстве, но их — хотя бы и на весьма скромном уровне — экзистенциальным участником. Общение с М.Шварцманом, И.Кабаковым и М.Шемякиным сообщило мне сознание присутствия при рождении новых направлений в искусстве, тогда еще мало кому известных и оценка которых (пожалуй, кроме Кабакова, имя которого произносится сейчас на Западе на одном дыхании с классиками модерна) остается еще делом будущего. В.В. кое-что об этом от меня слышал и со многими моими оценками не согласен, тем не менее именно этот опыт существенно определяет мой подход к современной ситуации. Если у вас будет к этой теме интерес, то возможно в будущем более подробно поговорить о

судьбах питерско-московского авангарда, сейчас же примите теперь мной высказанное как попытку сделать вам понятным, что я подразумеваю под экзистенциальным подходом к эстетике.

Другой пример. Вы, дорогой В.В., характеризуете современную церковную ситуацию в России как «сугубо временное явление переходного периода, иллюзию реального возрождения религиозного сознания», о чем здесь мне также спорить не хочется. Обращу внимание только на экзистенциальный аспект проблемы. Можно говорить о Церкви в ее объективированной форме и испытывать законное недовольство от малого числа «нормальных, сознательно и глубоко верующих». Вы пишете о старушках, пенсионерах и «крутых ребятах». Несомненно, нам обоим было бы приятней и спокойней, если бы Церковь состояла из людей, похожих на Флоренского или Булгакова. Но и образ раннего христианства рисует сходную картину. Церковь представляла отнюдь не как собрание высоколобых и глубоко эрудированных философов, напротив, ап. Павел не без тайного вздоха и, возможно, даже некоторой иронии, писал: «Посмотрите, братия, кто вы призванные: не много из вас мудрых по плоти, не много сильных, не много благородных; но Бог избрал немудрое, чтобы посрамить мудрых, и немощное избрал Бог, чтобы посрамить сильное» (1 Кор. 1,26–27). Не напоминают ли Вам эти слова о современной ситуации? Но все зависит от того, рассматриваем ли мы ее в объективирующей перспективе извне или экзистенциально изнутри. Человек может переживать Церковь как Мать, а не как «объект» критики (помните слова Киприана Карфагенского: «кому Церковь не мать, тому Бог не Отец»), что радикально меняет всю картину и многие легко уловимые слабости и недостатки воспринимаются тогда в совершенно иной перспективе. Опять-таки я не касаюсь здесь глобальных прогнозов о судьбе христианства (и не дерзаю делать этого, ибо не знаю «ни времен, ни сроков»), а привожу пример экзистенциального отношения к духовным явлениям. Dixi.

Теперь после нескольких замечаний частного характера переходжу к обсуждению проблем, являющихся непосредственным поводом к нашей переписке, но и здесь прежде всего необходимо достичь ясности в понимании нашей терминологии и словоупотреблений. Совершенно очевидно, что вся она вертится вокруг поднятого В.В. вопроса о *пост*-культуре. Сам достоцитимый инициатор переписки часто в этой связи говорит об Апокалипсисе и даже использовал это слово в заглавии своего капитального труда, который, к сожалению, мне до сих пор не удалось прочесть, тем не менее, благодаря беседам и ряду доступных мне книг и статей, можно представить, о чем идет речь. Однако не до конца остается ясным, какой смысл Вы, дорогой В.В.,

вкладываете в слово Апокалипсис, что, как Вам прекрасно известно, в буквальном переводе означает «откровение» (имеются также еще несколько смысловых нюансов, для нас, в данном случае, несущественных). В контексте христианской культуры оно применяется к последней книге Нового Завета, которую, кстати сказать, довольно поздно включили в канон и, любопытным образом, никогда не используют с литургическими целями. Что касается ее толкования, то хотя нет речи о прямом табуировании, но тем не менее чувствуется сознательная осторожность и воздержанность в этом отношении. Один опытный старец вообще советовал своему ученику заклеить клеем соответствующие страницы, чтобы пресечь соблазн ложного понимания этой самой загадочной книги Библии. Иными словами, когда речь идет об Апокалипсисе, то христиане понимают под этим богодухновенное (т.е. возникшее в результате божественной инспирации) Откровение, данное на Патмосе Иоанну Богослову, о последних судьбах человечества.

В современном словоупотреблении, конечно, этот инспиративный характер Апокалипсиса вовсе не принимается во внимание и «апокалиптическими» принято называть явления, связанные с сенсационными описаниями природных или техногенных катастроф вне религиозно-библейского контекста.

А какой смысл вкладываете Вы, В.В., в это слово? Можно ли сказать, что картина современного искусства является родом божественного откровения о конечных судьбах европейской культуры? Или «Апокалипсис» понимается Вами метафорически для обозначения общего неблагополучия, не связывая его с духовными инспирациями?

Далее, уместно заметить, что в отличие от нынешнего словоупотребления — библейский Апокалипсис вовсе не рисует образ глобального уничтожения. Напротив, смысл этой книги в том, что она ставит человека перед сознательным выбором между «путем жизни» и «путем смерти». Апокалипсис кончается описанием эсхатологического разделения человечества. Он показывает пути очищения, на которых силы зла и смерти будут удалены из человеческого развития. В то же время в нем говорится о начале совершенно нового периода, воплощенного в образе Нового Иерусалима, нисходящего на землю. Иными словами, Апокалипсис принципиально альтернативен.

Именно на этом основывается то, что В.В. называет моим «оптимизмом» и нередко спрашивает о его источнике, хотя я сам отнюдь не считаю себя оптимистом и по ощущению трагизма человеческого существования в истории мало чем от В.В. отличаюсь (скорее склонен чувствовать себя «по ту сторону» пессимизма и оптимизма). То есть я различаю в современности тенденции, ведущие к полной гибели

ли и обреченные, говоря языком Апокалипсиса, на «смерть вторую», и — теперь может быть лишь латентно присутствующие — начатки, ведущие к Новому Иерусалиму, т.е. в нашем контексте — к торжеству духовной культуры.

Но мне кажется, что и Вы, В.В., допускаете подобную альтернативу в истории, когда пишете в своем письме, как, с одной стороны, о возможности «принципиального скачка... на принципиально новый, более высокий... уровень бытия», так, с другой стороны, предрекаете гибель человечества. Однако одно, так сказать, отнюдь не исключает другое, а взаимодополняет. В этом и заключается смысл апокалиптического истолкования истории, а не в допущении только одной возможности развития. Даже в собственно научном смысле такая модель приводит к более продуктивным результатам, позволяя исследовать современное искусство в его поразительной многомерности. Приятие этого плюрализма надо оговорить особо, поскольку если у нашей переписки когда-нибудь найдутся лично не знающие нас читатели, то может возникнуть досадное недоразумение. Сталкиваясь с нашими критическими высказываниями по адресу нынешнего состояния европейской культуры, когда мы (вполне обоснованно) отказываем многим выставленным «объектам» в праве именоваться произведениями искусства, могут подумать, что наши позиции близки к соцреалистическому мракобесию. Однако делаем мы это совсем по другим основаниям, чем тоталитаристские критики, которые оценивали авангардизм как симптом вырождения буржуазной культуры и превозносили ложно понятый и духовно извращенный реализм. Напротив, мы оба, как я полагаю, восприняли радикальный поворот в искусстве начала XX в. как знак духовного освобождения и выхода в новое — позитивно нами оцениваемое — измерение культуры. То же, что нас смущает, это не смелость художественного поиска, а, наоборот, тенденции, ведущие к сознательному злоупотреблению эстетической свободой, завоеванной авангардизмом.

Хотя здесь (если я правильно понял В.В.) намечается некоторое расхождение. С удивлением прочитал, как В.В. оценивает Кандинского, считая, что он «самим фактом изобретения абстрактного искусства открыл один из широких путей *пост*-культуре».

После такого утверждения можно только скорбно развести руками и посетовать на бездны, отделяющие наши эстетические мировоззрения. Для меня Кандинский, напротив, открыл путь к духовному Возрождению. Одной из роковых причин упадка было как раз поразительное невнимание к разработанному им проекту. Открытие (а не «изобретение») нового измерения в живописи внушает надежды.

Мне кажется, что, вольно или невольно, мы все находимся под влиянием современного идеала перманентного ускорения, необходимого из хозяйственных и других практических целей, но вредно отражающегося на нашем понимании культурных процессов. Многие идеи требуют медленного и тихого вызревания. Здесь нет места внешне понимаемому прогрессу. Были периоды, когда культура существовала в виде хранимых одиночками фрагментов, чтобы после нескольких столетий воскреснуть как феникс из пепла.

Вы сетуете, что за сто лет абстрактное искусство ничего особенного не создало. Во-первых, мне кажется, что такая оценка преувеличено пессимистична. Можно с ходу назвать ряд имен (Вам прекрасно известных), которые показывают принципиальную жизнеспособность абстрактного искусства. Во-вторых, явления упадка в этой области напрямую связаны с отказом от духовного начала (что для Кандинского было главным) и поэтому делать за них ответственным Кандинского по меньшей мере странно. Если толстую книгу будут использовать для того, чтобы кого-нибудь больно стукнуть по голове, я никогда не буду за это обвинять автора.

Также не понимаю Вашей заниженной оценки романов Андрея Белого, которого на Западе теперь высоко ценят именно как писателя, по своим заслугам вполне сопоставимого с Джойсом. Думается, что один роман «Петербург» представляет выдающееся явление в мировой литературе, не говоря уже о таких поразительных вещах, как «Котик Летаев» или «Записки чудака».

Выскажу еще одно недоумение, также связанное с Кандинским и А. Белым, о которых известно, что многими своим открытиями они были обязаны теософии и антропософии. Вы же — без долгих разговоров — считаете эти сложнейшие явления европейской духовной культуры формами «деградации религиозного сознания, возвращением на уровни, давно пройденные человечеством», стоящих на одном уровне с «шаманскими камланиями». Это фактически неверно. Не думаю, что Кандинский, штудировавший «Мыслеформы» Анни Безант и Ледбитера, Скрябин, углублявшийся в изучение «Тайной доктрины» Е.П. Блаватской, и Андрей Белый, написавший книгу «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности», вернулись тем самым на уровень сибирских шаманов. Можно иметь догматические возражения, уместные в устах преподавателя православного или католического богословия, но ведь Вы сами признаетесь, что «единственный критерий» в Вашем подходе — эстетический. Эстетика и догматика, как Вы понимаете, вещи разные и смешение этих двух областей не приведет ни к чему, кроме новых взаимонепониманий.

На этом разрешите закончить письмо, чтобы не сбивать ритм начавшейся переписки, хотя еще многое остается на сердце. Думаю, мы успеем обсудить эти проблемы в дальнейшем. Хочу предложить также некоторый лимит для наших «выступлений», чтобы динамизировать обмен мнениями. Было бы неплохо, если бы объем письма не превышал 5–10 страниц, тогда будет легче и конкретнее отвечать.

**Лик. Лицо. Маска. Личина. Симулякр — Апокалипсизм
современного искусства — Эзотерика и искусство**

В.Бычков (06.11.05 – 08.11.05)

Дорогие друзья,

я рад, что наш Триалог развивается на хорошем уровне, задевает какие-то глубинные струны внутренних миров каждого из нас, и вот мы изначально поднимаем целый ворох проблем, по каждой из которых можно писать диссертации. Но не будем! А то Вл. Вл. уже просит пощады — избавить его от чтения и изучения моих длинных витийств. Попробую учесть, хотя это и трудновато, дорогой Вл. Вл. Вы сами затрагиваете такие значительные пласты культуры и эстетики, кратко о которых и не скажешь.

Несколько огорчен, что по понятным, конечно, причинам разговор наш продолжается не совсем напрямую между всеми тремя, но через мое посредничество. Однако, надеюсь, это временное явление, и вскоре мы все вяжемся в многоконтактную рукопашную, где будет уже не до масок. Они разлетятся во все стороны как ореховая скорлупа. Однако не напрягайтесь, друзья. Это шутка, конечно. И хотя вы оба, увы, знаете из опыта наших устных дискуссий, что скорлупа действительно может разлетаться, на листках этого Триалога стараемся остаться в рамках (масках) приличия и не «бить друг друга по мордасам, уподобясь папуасам», тем более что один из участников Триалога прекрасная дама, а другой — почтенный батюшка.

Между тем интереснейшая проблема *маски* затрагивается Вл. Вл., и она, понятно, касается не только методологии нашего Триалога и границ взаимопонимания в его рамках, но это и важнейшая проблема современной культуры, даже на уровне *пост*-культуры. Особенно на этом уровне. В XX в. серьезнейшая проблема, поэтому я хотел бы разъяснить мое понимание этого феномена, а заодно и пригласить вас поразмыслить о нем в широком культурологическом контексте. *Лик — лицо — маска*. Проблему активно поднимал, как вы помните,

еще о. Павел Флоренский. Сегодня разновидностью маски выступает и *имидж* (или, говоря по-русски, *личина*), а на уровне арт-практик его в какой-то мере дублирует *симулякр*. Лику мы с Вами, о. Владимир, посвятили немало лет в нашей юности, да и в зрелые годы, когда много и плодотворно, как мне кажется, занимались Средневековьем и жили в мире византийских и русских икон. И сегодня понятно, что с подлинными ликами современная цивилизация уже давно не имеет дела. Она вообще забыла, не знает, что это такое, и вряд ли даже поймет, если мы попытаемся объяснить ей, что лик — это изоморфный индивидуальный *эйдос* каждого человека, в котором он был замыслен Творцом, который был искажен в силу известных причин в эмпирическом мире и в котором человек согласно христианскому миропониманию должен воскреснуть для вечной жизни. Лик — это идеальный неизменный облик конкретного человека, его архетип, точнее — метафизический образ, визуально воплощаемый эйдос. Лики, как мы знаем, изредка проступали сквозь лица некоторых особенно просветленных духовных личностей, некоторых святых. Именно их пытались изобразить на иконах византийские и древнерусские мастера, поэтому Феодор Студит имел полное право в свое время заявить, что на иконе лик Христа является даже яснее, отчетливее, чем в подверженном временным изменениям лице самого исторического Иисуса.

Сегодня о ликах говорить не принято. Есть лица, маски, имиджи. Лицо — это, главным образом, эмпирически данное нам лицо, внешне и часто независимо от нашей воли выражающее некоторые черты нашего характера, внутреннего мира, эмоционального состояния. Оно существует во времени, т.е. подвержено постоянным соматическим, историческим, ситуативным изменениям. Нередко оно, как выражались классики, — «зеркало души», а душу мы не всегда хотим демонстрировать каждому встречному, поэтому издавна придумали маски, сокрывающие лица. В лице всегда есть что-то и от лика, и чем выше стоит человек на лестнице духовного совершенства, тем в лице его четче и яснее проступают черты лика, и тогда мы говорим о красоте (не о внешней красивости!) лица. Красивое лицо — одухотворенное лицо, лицо, в какой-то мере выражающее лик.

Маска же — продукт достаточно высоко развитой культуры. Если лик — онтология и метафизика, то лицо — эмпирия, а маска — искусство. Лик и лицо часто не зависят от сознательно направляемой воли человека. Маска надевается вполне осознанно. Это театр. Только *homo ludens* надевает маску и, как правило, с амбивалентной целью: сокрыть и явить, скрывая явить, являя скрыть. Маска — это *лице-действие*, некое игровое действие с лицом, когда мы стремимся скрыть свое ис-

тинное лицо и явить лицо другое, более адекватное той или иной ситуации, чем наше истинное лицо, т.е. — псевдолицо, игровое лицо. Да, это и карнавал, и театр, и маскировка. Маска маскирует наш внутренний мир, который может самопроизвольно прописаться на нашем лице. Сегодня определенный тип маски принято именовать имиджем — неким идеализированным образом, в котором мы сами желаем функционировать в обществе, как правило, более высоком и престижном, чем наш реальный образ. Имидж — чисто маскировочный образ, своего рода *симулякр* (в постмодернистском понимании термина) социального уровня. Маска — игровой знак. Однако о маске, конечно, больше и точнее может нам рассказать Н.Б., которая помимо всего прочего постоянно живет в мирах театра и кино, где многое, если не все, строится на маске.

Поэтому, Вл. Вл., я, хотя и не желал бы здесь сознательно маскироваться от своих друзей, вполне понимаю и принимаю ту ипостась маски, которая позволяет нам действовать в пространстве «намеков, умолчаний и даже двусмысленностей». Это прямолинейная классическая наука требовала от гуманитария четких дефиниций, логических доказательств, обоснованных аргументов; в современном же постклассическом пространстве подобное требование представляется архаикой. И как бы мы с Вами ни рядились в тоги (равно набедренные повязки) последних могокан классической Культуры, реально и часто невольно во многом являемся людьми своего времени, представителями, увы, *пост*-культуры, к которой Вы так брезгливо относитесь. Отсюда стремление к двусмысленностям, полисемии, недосказанности, намекам вместо четких дефиниций; отсюда же и почти принципиальная противоречивость наших собственных суждений. Вот и Вы, высокочтимый батюшка, не избегаете этого. Выговаривая себе право на маску, на определенную двусмысленность и недосказанность, постоянно требуете от меня однозначного разъяснения употребляемой мной терминологии. Да и все мы вроде бы этого желаем, ибо хотим как можно точнее и адекватнее понимать друг друга. Это нормально и для людей вообще, и для мыслителей тем более.

Однако это требование вступает в определенное противоречие с тем методом ведения разговора, который Вы выводите из манифестируемого Вами способа бытия в культуре («экзистенциального»). Вы совершенно справедливо усматриваете, что мы с Н.Б. подходим к искусству с позиции ученых (каковыми мы и являемся и по табели о рангах, и по внутреннему призванию), т.е. подходим к нему как к *объекту* (скорее в смысле современной науки, чем в бердяевском понимании объективации) научного познания. И в этом плане придержи-

ваемся требований классической науки использовать определенный инструментарий: дефиниции, доказательства, обоснования и т.п., ну, хотя бы в минимальном объеме. Однако гуманитарии, и особенно эстетики — это ученые специфического типа. В нашем деле первичен именно тот экзистенциальный (равно интуитивный) опыт, то реальное *бытие* в культуре (искусстве), о котором говорите и Вы. Без глубинного опыта переживания культуры и искусства изнутри ничего путного сказать о них невозможно. Поэтому, кстати, я и не берусь ничего говорить о религии. Моего опыта бытия в ней недостаточно для этого. Здесь нужен Ваш опыт, священнослужителя, живущего в ней и ею постоянно.

Относительно же эстетической сферы или *уже* — искусства, наш с Н.Б. (надеюсь, Н.Б., Вы не обидитесь, что я говорю здесь и от Вашего имени, ибо мы не раз обсуждали эту проблему, и позвольте мне и впредь употреблять эту фигуру речи, если я буду уверен в адекватности ее применения) подход складывается из двух составляющих: 1. Реального и полного эстетического (экзистенциального — в Вашем понимании, Вл. Вл.) опыта общения с конкретными феноменами и 2. Последующей аналитики этого опыта. Понятно, что Вы в данном случае имеете в виду не только этот опыт восприятия готовых художественных или околхудожественных феноменов, но и участие в самом процессе их возникновения, однако в принципе здесь нет большого различия, оно только в степени индивидуальной интенсивности опыта. Все это я говорю к тому, чтобы показать, что между нами нет непроходимой пропасти в подходе к современному искусству, и при желании мы можем хорошо понимать друг друга.

Теперь относительно Апокалипсиса в названии моей книги. Кстати, вот она-то, как Вы могли понять и из опубликованных фрагментов, — типичный продукт экзистенциального, во многих случаях неотрелфлексированного сознания, или интуитивного знания, или — непосредственного эстетического опыта, где господствуют и многомысленность, и недосказанность, и намек, и символический профетизм, и художественная образность, и Бог знает что еще. Некий, если хотите, постмодернистский роман XX в. и с XX в., подобных которому, кажется, вообще нет в мировой культуре. Роман с искусством и об искусстве во всех его измерениях и более того. Именно в этом смысле и следует понимать Апокалипсис в его названии. Все это я пытался объяснить во Введении к этой по-своему уникальной книге, но Вы его не видели (перешлю Вам при случае). Естественно, что все прекрасно прописанные Вами смыслы новозаветного Апо-

каллиписа имеются в виду, создают ее метафизический фундамент, но на первом плане стоит не чистая духовная инспирация, а «художественное откровение», т.е. откровение, являемое в самом феномене современного искусства (а оно в нем, как это ни парадоксально, есть) от авангарда начала XX в. до самых последних поделок *пост*-культуры его конца и, совершенно очевидно, без осознаваемой воли многих из создателей этого искусства. Одновременно это и метафора, но метафора как полноценная художественная форма, являющая собой невербализуемое, активно переживаемое содержание, которое апокалиплично во всех смыслах (и древних, и новых) термина «апокалипсис». В определенном понимании наличествует в искусстве XX в. и специфическая инспирация в смысле «внутренней необходимости» Кандинского и его предшественников по этому понятию. Именно она и лежит все-таки в основе *пост*-культуры как грозное предупреждение человечеству о неверно выбранном пути, предвестие катастрофических перемен в космоантропном бытии. Об этом мой Апокалипсис.

И я все-таки позволю себе не согласиться с Вами в навешивании ярлыка «сознательного злоупотребления эстетической свободой» (хотя прекрасная фраза!) на большинство из выпадающих из сферы художественного поделок *пост*-культуры. Собственно, возражение вызывает слово «сознательное». Анализ текстов достаточно большого количества современных «продвинутых» и самых крутых «злоупотребителей» этой свободой, проделанный мною этим летом в связи с работой над одним проектом, показал, что большинство из них на словах (т.е. сознательно) стремятся именно к эстетическому качеству и художественности, что меня даже приятно удивило, и имеют данные к тому, чтобы реализовать это. Между тем в своей практике они всё делают (в силу «внутренней необходимости»? «инспирации»?!) для того, чтобы как можно дальше уйти от этих качеств, создать почти антиэстетические продукты. И понятна причина этого (что я и пытаюсь постоянно разьяснить введением термина *пост*-культура) — глобальная бездуховность художников (и шире — основной массы творческой интеллигенции) *пост*-культуры, которая приобрела после второй мировой войны устрашающие размеры и которая и *выражается помимо их воли* в их произведениях. Если ты не чувствуешь ничего, то именно это и выражаешь в своих произведениях — *пустоту*.

Кандинский в этом смысле был уникальной, почти единственной в своем столетии, удивительно гармоничной личностью: его творчеством руководило Духовное начало (та же «внутренняя необходимость»), стремящееся, во что он твердо верил, к своему самовыражению через художника. Мастер хорошо сознавал это и сумел не только

воплотить дарованную ему инспирацию в живописи, но и прописать суть своего творческого метода (да и вообще любого творческого акта) вербально. Почти одновременно с ним пришедший к абстрактной живописи Франтишек Купка, которого западные искусствоведы ставят в этом плане на один уровень с Кандинским, кроме самого принципа полного отказа от изоморфизма, ничего общего с ним не имеет. Если Кандинский создал — сегодня это очевидно всем — большое количество художественных шедевров, то живопись Купки — просто скучная, малохудожественная мазня, как, скажем, и живопись друга Кандинского и выдающегося композитора Арнольда Шёнберга (недавно мы имели счастье видеть ее в Третьяковке рядом с шедеврами Кандинского). Почти то же самое можно сказать и о массе других (ныне уже активно забываемых, поэтому и Вы скромно умалчиваете их имена, риторически ссылаясь на то, что я их хорошо знаю — да, знал, да забыл — не за что держать в памяти) абстракционистов, даже с предикатами экспрессивные, агрессивные, действенные и т.п. Это не спасает их от забвения, как не сумевших создать *художественных* произведений, т.е. подлинного искусства. Другой вопрос, что своим диссонирующим с художественными ценностями искусством они (как и их последователи всех направлений *пост*-культуры) прокричали какое-то существенное предупреждение человечеству (например, черно-белые полотна Рейнхардта или бьющие по нервам нестерпимыми цветовыми диссонансами картины участников «Кобры»), издали некий жуткий вопль о помощи, да человечество пока его не слышит, погрязшее в своих телесных соблазнах и цивилизационных игрушках и погремушках. А грозные валы этно-цунами с Востока и техногенной катастрофы с Запада вот-вот столкнутся, сметая человечество с поверхности Земли как нечто чуждое, неорганичное в структуре Универсума.

Причина внехудожественности современного искусства Вам известна и понятна — бездуховность. Глобальная, присущая эпохе. Дело ведь не в форме, а в *содержании* (в этом едины были и Кандинский, и Флоренский, и многие художники начала XX в.). Если нечего выражать, то никакие формы не помогают, а особенно головные, как, скажем, у с придыханием произносимого нашей арт-номенклатурой и модного ныне (с большим запозданием) в России Ильи Кабакова. Все его «содержание» хорошо выражено в названии его (и иже с ним) направлении — «кухонный концептуализм» — кухня коммунальной квартиры. Я жывал в такой квартире и знаю, чем пахнет на ее кухне. Духом там не пахнет — это точно, и художественностью тоже. Все остальное можно найти в альбомах и объектах Кабакова, выполненных, кстати, не без определенного художественного таланта, я бы опреде-

лил его на уровне наивного декоративизма и школьной каллиграфии, не более. В плане истории нонконформизма интересно и занимает уже свое скромное место в истории нашего искусства, в остальных планах — любопытный продукт *пост*-культуры, не более. Особенно выставляемые по всему миру инсталляции из советских строительных вагончиков, бытовок, где какой-нибудь алкаш Ванька пробивает головой потолок и улетает в космос на своих помочах. Забавно, но к искусству не имеет никакого отношения, хотя и экспонирован этот объект в крупнейшем музее современного искусства — в Центре Помпиду.

Однако сразу же напрашивается и альтернативное решение этого частного вопроса, имеющего глобальное значение (в духе принятой нами принципиальной многозначности). А ведь *содержание*-то (художественное все-таки при минимуме художественности) арт-продукции Кабакова, как и всех малохудожественных и антиэстетических мэтров *пост*-культуры, не только и не столько во внешнем «кухонном» аромате, помоечно-складском духе (многие инсталляции Бойса и иже с ним) или в неуклюжем заигрывании с политикой. Где-то в иррациональных глубинах своих оно в комплексе всех арт-продуктов этого типа предельно *апокалиплично*. Антиэстетизм продуктов *пост*-культуры — подчеркну еще раз — это не неумение авторов создать художественное произведение, но *внесознательно выраженная позиция*, свидетельство *отсутствия* какого-либо позитивного духовного начала (как и обратно, любые элементы художественности в искусстве — намеки на следы Духовного, которые еще сохраняются даже у многих ярких апологетов *пост*-) и, одновременно, грозный символ катастрофичности для человечества этого отсутствия духовности в его жизни, деятельности, культуре; *яркое выражение трагизма отказа от духовности*.

Далее я хотел бы вернуться к нашему разговору о терминологии. Не пустая все-таки проблема. Вот, Вы употребляете словечко «авангардизм» применительно и к Кандинскому, т.е. к авангарду начала XX в., и к нашим с Вами современникам — Шварцману, Шемякину, Кабакову, — и в одной связке с терминами «авангард» и «модерн» (в качестве синонимов). Не говоря уже о том, что все три упомянутых художника — разных полей ягоды, я бы никак не назвал их авангардистами и не поставил в один ряд с подлинными авангардистами начала XX в. Вообще понятие «авангардизм» в советской науке носило ярко выраженный оценочный, идеологически негативный оттенок и в моем представлении сохраняет его и поныне, поэтому я его не употребляю. Кроме того, и термин «модерн» в русскоязычной литературе

ре совершенно неуместен в данном контексте. Понятно, что, читая больше западной литературы, чем нашей, Вы привыкли к этому термину, — там он употребляется почти как синоним модернизма или авангарда. Но в России-то «модерном» с самого начала XX в. называется совершенно определенное явление в истории искусства — эстетски ориентированное течение в искусстве рубежа XIX–XX вв., подобное тому, что в Европе именовалось *ар нуво*, *сецессион*, *югендштил*. Модерн у нас — «Мир искусства», Врубель, поздний Васнецов, Билибин, дягилевские «русские сезоны», а не Кандинский с Малевичем. Ну, вы-то это все знаете, но почему-то делаете странные описки (Фрейд бы выявил их смысл, пожалуй) и, к сожалению, никак не реагируете на нашу полемику с Н.Б. по поводу хронотипологии. Неужели она представляется Вам совершенно незначительной? А вот там-то мы и пытаемся, в частности, прояснить различие между *модерном* и *модернизмом*, *постмодерном* и *постмодернизмом*.

И еще одна занятная вещь. Вы упрекаете меня в том, что я подхожу к искусству и культуре с догматической, вроде бы более уместной для Вас, как профессора православного богословия, позиции, а не с эстетической, более характерной для меня (по долгу службы). Мы в нашем разговоре как бы поменялись ролями, набросили на себя не те маски. Не думаю, что это так. Именно эстетический, а не богословско-догматический подход позволяет мне относиться к теософии, антропософии и иным эзотерическим учениям скептически, хотя, признаюсь, я не знаком с ними в должной мере, чтобы делать какие-то серьезные выводы об их существовании. Однако очевидно, что в русле этих течений, имеющих глубокие исторические корни, практически не было создано достойных внимания эстетических ценностей, во всяком случае сравнимых по уровню художественности с бесчисленными произведениями христианского искусства. О художественных ценностях, явленных за последние пятнадцать столетий в русле христианской культуры, не мне Вам рассказывать. Мы ими живем, духовно и эстетически питаемся, изучаем их, слава Богу, всю нашу жизнь. Искусство же в моем понимании является важнейшим показателем жизнечности и истинности формы культуры, его породившей, в комплексе всех ее духовных феноменов. Это и настораживает меня в эзотеризме и близких к нему исканиях в культуре. Нет настоящего искусства, порожденного именно этой духовной стихией.

Когда-то я просмотрел доступные мне материалы и был разочарован. Блаватская вообще не знает ни искусства, ни эстетического опыта. В ее огромном труде, если я не ошибаюсь, — давно листал его и не имею дома, — практически нет ничего существенного об этих сферах. Штай-

нер глубже чувствует смысл культуры и заслуживает большего внимания. Попытки создания Гётеанума крайне интересны, однако среди множества его работ, опубликованных ныне в России, мне попала только одна лекция 1909 г. об искусстве. И она разочаровала. Упрощенное изложение азов немецкой классической эстетики. Не более. Ничего своего, никаких откровений. Ну и в эстетическом плане его Гётеанум (архитектура, живопись), сужу, правда, только по фотографиям, не дает ничего интересного или нового. Непрофессиональная дань провинциальному модерну (вот здесь — *модерн* вкупе с экспрессионизмом). Поэтому я не думаю, что Кандинский и Белый обязаны своими художественными открытиями теософии или антропософии, хотя западные искусствоведы, материалисты и прагматики в своей основе, хором поют о значимости этих увлечений для их творчества. Но в чем она, никто толком не показал, кроме общих туманных фраз. Если сами эти учения недооценивают, мягко говоря, эстетическую сферу, то что они могут дать художнику? Более того, я думаю, что определенный рационализм и своего рода сциентизм, замешанные на древнем гностицизме и кабалистике, только помешали творчеству, если не Кандинского, то Белого уж точно. Если я не ошибаюсь (давно читал его книги о Штайнере), он прослушал около 600 (шестисот!) лекций мэтра антропософии, косясь за ним по всей Европе. И что создал он высокохудожественного в это время и на этой основе?

Здесь, конечно, Вы можете в пику мне привести Гоголя или Толстого, которых вроде бы уже христианство отлучило от полноценного художественного творчества. Но мы-то с Вами хорошо знаем, что христианство было неверно и очень упрощенно понято ими. Причина в этом, а не в самом христианстве. С эзотерическими течениями пока наблюдается обратное. Сотни тысяч последователей и апологетов. И никакое или жалкое искусство. О чем-то это свидетельствует? Или, вот, наиболее, на мой взгляд, продуктивное направление в эзотерике — «Агни йога» Елены Ивановны Рерих и ее последователей. Там-то красоте и искусству уделено немало внимания (правда, исключительно в профетически-назидательном тоне, но таков жанр этих текстов) в плане влияния их на развитие духовности человека и культуры. Однако что реально сделано в этом русле? Ничего более-менее ценного кроме благих пожеланий и восторженных восклицаний. Думаю, что творчество самого Николая Рериха, даже позднего, Вы не отнесете к этой духовной парадигме — оно дышит глубинной вселенской метафизикой, универсальной для любого высокого искусства. А вот сын его Святослав, действительно работавший в русле маминых откровений, явил миру русско-индийский кич, ничего более. Ни духа, ни художественности.

Понятно, что я не ставлю всю современную (XIX–XX вв.) эзоте-рику на один уровень с камланиями сибирских шаманов. Напротив, я с интересом наблюдаю за всеми духовными исканиями человечества последних столетий, ощутившего кризис евангельского христианства, его неадекватность современному космоантропному процессу и достижениям науки, но не утратившего окончательно вкус к пище духовной и ищущего альтернативных путей к Великому Другому. Однако здесь мне в большей мере импонирует учение Тейяра де Шардена, чем Штайнера, но оно пока, кажется, никак не прорезонировало в умах и душах образованных европейцев и современных *арт*-истов. Кажется, жестковатая пища для них, как, собственно, и само христианство, да и то же не лишена существенных изъянов. Блаватская, Безант, Штайнер, Рерихи и их последователи – это, на мой взгляд, просто более мягкая пища для современных евро-американцев (некая солянка из Востока и Запада, христианства и язычества, науки и религии), чем глубоко понятое и осмысленное христианство, ну, скажем, в интерпретации Владимира Лосского. Как Вы думаете, Вл. Вл.?

Артхаусное искусство – Экзистенция в экзистенциализме

Н.Маньковская (15-20.11.05)

Дорогие друзья, мне не терпится продолжить нашу дискуссию. Прежде всего, хотелось бы ответить на вопрос В.В. о лучших образцах артхауса, соответствующих моему пониманию современной культурной ситуации. Поделюсь некоторыми театральными и кинопечатлениями этой осени, связанными с феноменами инновационного искусства. Речь пойдет о произведениях «отцов-основателей» постмодернизма в искусстве, чье творчество несводимо ни к консерватизму, ни к «слабым следам большого духовного Искусства». Оба они родились в середине XX в., достигли пика профессиональной формы к его концу и сегодня фонтанируют все новыми художественными идеями. Я имею в виду Питера Гринуэя и Жозеф Наджа.

Фильм «Чемоданы Тульса Люпера» Гринуэя – выразительный пример кинематографической нонклассики. Это своего рода художественное кредо цифрового кино, прокладывающего мостик к виртуальной реальности в искусстве посредством мультимедийности и интерактивности. В этой ленте Гринуэй синтезирует свой предшествующий кинематографический опыт с увлекавшими его в 90-е гг.

мультимедийными проектами создания посткино, метакино. Последнее адресовано новому поколению зрителей, увлекающихся Интернетом. По мнению Гринуэя, информационные технологии перестают быть исключительно носителями информации, становятся эстетическим и творческим явлением, «эстетическими технологиями». Будущее — за киберактивным кино, полагает он. Его концептуально отработанный вариант — «Чемоданы Тульса Люпера».

Используя новейшие технологии (морфинг, компоузинг, виртуальную камеру, многоканальный звук и др.), Гринуэй создает сугубо эстетизированную аудиовизуальную среду, перенасыщенную художественной информацией. Перипетии жизни вечного пленника Тульса Люпера — лишь условные скрепы, пунктиром сопрягающие в фильме 92 микроновеллы-чемодана с участием 92 актеров (92 — атомный вес урана; автор считает его открытие, ставшее предпосылкой создания ядерного оружия, главным событием XX в.). Однако компьютерные «окна» на фоне полиэкрана, позволяющие одновременно показать разновременные эпизоды из жизни персонажа, визуализировать его подсознание; превращение одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации; «замораживание» движения, манипулирование проницаемостью вещного мира для Гринуэя — не самоцель, но способ нового прочтения классики. Режиссер относится к классическому искусству с повышенным пиететом и в то же время играет с ним, иронически деконструирует и одновременно реконструирует в новом культурном контексте. Он объединяет элементы кино, классической живописи, оперы, балета в их наиболее изысканных, высоких, эстетизированных формах. Каждый кадр у него художественно отшлифован, самоценен и самодостаточен. Несмотря на свою «английскую сдержанность», некоторую эмоциональную сухость, Гринуэй достигает, я бы сказала, суперэстетского результата. Фильм вызывает эстетическое наслаждение и доставляет интеллектуальную радость.

Сходного эффекта добивается поэт и хореограф Ж.Надж в своем танц-театре. В его мистериальном действе «Нет больше небесного свода» создается образ инобытия, другого, потустороннего мира, где все законы и соотношения земной жизни (физические, психологические и др.) вывернуты наизнанку. Это относится, прежде всего, к ключевому для классического театра символу двери как провала в небытие, ухода, смерти. У Наджа дверь символизирует скорее не уход, а приход из мира живых в мир мертвых. В дверь вносят бездыханные тела в саванах, спеленатую руку Будды, его указательный палец и т.п. (по ходу действия фрагмент стены с дверью путешествует по сцене,

предстает в самых неожиданных ракурсах, тема входа и выхода остроумно обыгрывается танцевально-пластическими средствами). В сценическом пространстве персонажи с трудом выходят из оцепенения (грань между смертью и сном здесь весьма размыта) и начинают двигаться — нет, скорее левитировать, как бы парить в невесомости, наподобие космонавтов, совершать головокружительные трюки, вызывающие ассоциации с человеко-насекомым из «Превращения» Ф.Кафки. Создается впечатление, что хореограф и актеры соперничают с виртуальными персонажами, демонстрируя новые возможности человеческого тела, превосходящие то, что поражает нас в виртуальной реальности. Для достижения подобных эффектов используется отточенная танцевально-пластическая техника, не имеющая ничего общего с классическим балетом. Здесь нет пуантов, выворотности, элевации, баллона, фуэте и других балетных па; отдельные движения и позы скорее дисгармоничны, но они складываются в гармоническое целое, ту самую «дисгармоничную гармонию», о которой не устают говорить теоретики постмодернизма. Наджу удалось создать прекрасный актерский ансамбль: в спектакле участвуют знаменитый Ж.Бабиле («священное чудовище» французской балетной сцены, «юноша-птица», отметивший свое 80-летие), японский актер и режиссер Й.Ойда, молодая китайская танцовщица Цин Ли, а также четыре танцовщика-акробата. Бабиле и Ойда — два мудреца, западный и восточный, однако и они меняются ролями: величественный, самоуглубленный, плавно движущийся европеец помышляет о хакири, восточный гуру нервозен, резок, непредсказуем. В спектакль включены элементы пантомимы, театра масок, выразительная музыка перемежается речитативом, шумами. Каждая сцена — самодостаточная живописная картина (или изысканный кинематографический стоп-кадр), сочетающая иллюзионизм с приемами абсурдизма, сюрреализма, поп-арта.

На мой взгляд, Наджу удалось создать образ *иного* не только в метафизическом, но и в художественном плане. Его эксперименты с телесностью, неклассические танцевальные приемы, постмодернистское смешение восточных и западных техник, жанровый синтез свидетельствуют о том, что современное «продвинутое» искусство может дать образцы высокого эстетического качества, если оно опирается на подлинный профессионализм, развитый эстетический вкус. Наиболее значимые его образцы, действительно, свидетельствуют о переходе к постнеклассической эстетике, синтезирующей опыт классики и неонклассики — в этом отношении Ваша концепция, В.В., мне чрезвычайно близка.

Совершенно очевидно, коллеги, что в своих оценках я, так же как и вы, руководствуюсь универсальным критерием подхода к искусству прошлого и настоящего — *эстетическим* критерием. Мой личный эстетический опыт, моя интуиция подсказывают мне, что высокий уровень художественности (а значит, и духовности) в инновационных, неклассических произведениях — отнюдь не исключение.

Что же касается пространства неклассики, то я, В.В., разделяю Ваше мнение о его неоднородном, принципиально многоуровневом характере. Действительно, каждый из хронотипов неклассического эстетического сознания — сложное явление, требующее поступенчатой классификации, своего рода морфологизации. На определенных этапах исследования продуктивным в научном отношении будет выделение и специальное рассмотрение его теоретико-эстетического и художественно-практического уровней. Однако на начальной стадии изучения «смешанный» подход представляется мне достаточно корректным. Во всяком случае, применительно к модернизму и постмодернизму он может дать ощутимые результаты, так как эстетический и художественный уровни переплетены здесь весьма тесно, а порой и нерасчленимы.

Так, одним из свидетельств целесообразности совмещения двух названных уровней изучения модернизма представляется объединяющее их ключевое для экзистенциализма понятие *экзистенции*, о сущности которого предложил поразмышлять В.В. Слово это и его производные (*экзистенциальный*, *экзистировать* и т.п.) столь широко вошло в современный научный (да и не только) лексикон, что его изначальный смысл как-то выветрился, не говоря уже о различных трактовках экзистенции как в рамках философии существования, так и в других учениях. А ведь к нему обращались столь несхожие по своим религиозным, философским, художественно-эстетическим установкам мыслители XX в., как Лев Шестов, Бердяев, Хайдеггер, Ясперс, Бубер, Марсель, Мерло-Понти, Мунье, Лакруа, Тиллих, Сартр, Камю, Симона де Бовуар. Главное, что объединяет их в трактовке экзистенции — онтологический (а не гносеологический, психологический) подход к непосредственно данному существованию, постигаемому не эмпирическим либо рациональным путем, но интуитивно. При этом переживание существования интенционально, направлено на нечто трансцендентное, внеположенное переживанию как таковому. Сущностное определение экзистенции — ее открытость трансценденции⁶ (онтологическим условием последней является смертность, конечность экзистенции; пути трансцендирования — художественное, философское, религиозное творчество).

Определение это поворачивается разными гранями, прежде всего, в двух расходящихся ветвях экзистенциализма — религиозной и «атеистической» (я заключаю последнее слово в кавычки потому, что утверждение о смерти Бога сопровождается здесь признанием абсурдности жизни без Бога). С точки зрения «атеистического» экзистенциализма трансценденция — сокрытая тайна экзистенции, в процессе раскрытия обнаруживающая свою иллюзорность. Религиозный экзистенциализм делает акцент на реальности трансцендентного: трансцендентное — это Бог. Дорогие коллеги, как крупнейшие специалисты в области русской и западной религиозной философии Вы несомненно можете раскрыть (и это было бы желательно) более глубоко суть понимания экзистенции в ее недрах. Я же попытаюсь остановиться на интерпретации экзистенции в философско-эстетическом и художественном творчестве *Сартра* и *Камю*.

Как вам хорошо известно, в качестве самостоятельного философско-эстетического направления экзистенциализм возник в кризисный период европейской истории, потрясший основы классической культуры, пошатнувший прогрессистско-оптимистическую концепцию мирового развития, официальную либеральную доктрину, веру в разум, гуманизм, научно-технический прогресс. Экзистенциализм обратился к конкретному человеку с его трагическим мироощущением, чувством одиночества, заброшенности, тоски, отчаяния, что и возвело его в ранг «единственной философии человека XX в.», утвердило в статусе нового мировоззрения либеральной интеллигенции.

Синхронное изучение теоретического и собственно художественного уровней экзистенциализма как одного из крупнейших течений модернизма кажется мне уместным именно потому, что в этом течении резко усилились характерные для XX в. в целом тенденции эстетизации философии, стирания граней между философией и искусством. Не случайно крупные экзистенциалисты при изложении своих теоретических концепций обращаются к традициям эссеистики, романной, драматургической, притчевой формам (романы «с двойным дном» Сартра, Камю), мифопоэтическим медитациям (Хайдеггер), анализу художественного творчества и творческого процесса (Бердяев, Шестов, Сартр, Марсель, Хайдеггер). В центре их внимания — трагическое, пессимистическое мироощущение личности как носителя несчастного, разорванного сознания, которому открылась абсурдность существования как бытия-к-смерти, превращающего человека в «мертвеца в отпуске», а жизнь — в «колумбарий, в котором гниет мертвое время» (Камю). Человек заброшен в существование, обречен на экзистенцию, пограничную ситуацию выбора; его существо-

вание предшествует сущности, обретаемой лишь в момент смерти. Мир — косное, враждебное личности бытие-в-себе; отчуждение непреходимо. Трагичность человеческого удела выражается в категориях обиденного сознания либо художественных метафорах, возведенных в ранг философских концептов: страхе (Ясперс, Хайдеггер), тошноте, тревоге (Сартр), тоске, скуке (Камю). Онтологический смысл подобных метафизических состояний заключается в столкновении сознания с головокружительной воронкой бытия, бездной ничто. Для религиозно настроенных экзистенциалистов это — прорыв, «окликание бытия», возможность обретения его трансцендентного измерения, подлинного существования в Боге; возвышенное искусство, трагедия — отсылающая к Богу «метафизическая шифропись» (Ясперс), сохраняющая связь с культовым действием. Для «атеистов» — свидетельство «смерти Бога», обесмысливающее бытие, обрекающее сознание на отталкивание от него, просверливание в нем «дырок». Художественное творчество для экзистенциалистов — аскеза, подвижничество, сизифов труд, погоня за миражами, придание смысла бессмысленному (Камю) либо раскрытие смысла, когда художник выступает в роли медиума, а подлинным творцом произведения оказывается само бытие (Хайдеггер).

В этом мыслительном контексте трактовка экзистенции у *Сартра*, несомненно, обладает собственной спецификой. Его основная философско-эстетическая проблематика — суверенность и свобода сознания как «абсолютный источник» экзистенции; воображение как школа свободы сознания, позволяющей отринуть реальность и утвердить ирреальное; сознательный характер творчества, авторство и ответственность индивида; случайность бытия; ситуация событийности мира и истории. Он предлагает метод экзистенциального психоанализа художественного творчества, полемизируя при этом с рядом положений теории бессознательного у Фрейда и ее интерпретацией в сюрреализме («диктовка бессознательного», «автоматическое письмо»). В своем основном философском труде «Бытие и ничто» Сартр предпринимает интенциональный анализ бытия-в-себе, бытия-для-себя и бытия-для-другого как трех форм проявления бытия в человеческой реальности. Самосознание — бытие-для-себя — может существовать, лишь отрицая инертное, пассивное, массовидное бытие-в-себе. «Ничто», как червь в яблоке, разъедает бытие-для-себя изнутри, обуславливая фундаментальный человеческий выбор, подобный античному року: человек «осужден на свободу», обречен ускользать от себя самого, что рождает чувство тоски, отчаяния, озабоченность, нечистую совесть — основные темы как философского, так и художественно-эстетического мира Сартра. Одна из сущностных идей его творчества —

«Ад — это другие», непреодолимая конфликтность межличностных отношений. Его основанная на гегелевском анализе господского и рабского сознания концепция взгляда исходит из того, что «Я» для сознания другой личности — лишь опредмеченный взглядом инструмент. Это предопределяет борьбу за признание свободы «Я» в глазах другого, «тщетное стремление» стать Богом либо сверхчеловеком.

Идеи экзистенции и интенциональности сознания легли в основу сартровской теории воображения. В работах «Воображение» и «Воображаемое» Сартр, прибегая к методу феноменологической редукции, характеризует объект воображающего сознания как отсутствующий, а воспринимающего (перцептивного) сознания — как присутствующий, реальный. Этому соответствуют два поля сознания — достоверное (феномен редукции) и вероятное (феномен психологической индукции). Художественный образ — результат интенциональности сознания, не зависящий от восприятия: невозможно одновременно воспринимать и воображать. Воображение — это свобода, освобождение от реального. Активное, имманентно спонтанное воображение творит свой объект, а не получает его извне, подобно восприятию. Произведение искусства — не объект мира, но ирреальный абсолют. Художественное произведение — это ирреальное, существующее в воображении, результат встречи сознания с объектом-аналогом (картиной, статуей и т.д.). Так, картина — реальный объект, превращающийся в воображении в ирреальный, или собственно художественный; симфония — не некоторое «здесь и сейчас»; она — «нигде», но воспринимается в мире; это выход из непреодолимых противоречий мира, найденный художником. Воображение — позитивная активная форма безумия: художник ирреализует мир и ирреализуется сам, что прослежено Сартром на примере творчества Бодлера, Флобера, Малларме, Жене, Мориака, Фолкнера, Хемингуэя. В художественном плане эта тема получила развитие в романе «Тошнота». Его герой Рокантен связывает физическую и метафизическую тошноту с чувством абсурдности существования, своего одиночества, ощущением тотальной чуждости мира, отчуждения от него и от себя самого. Предлагаемый Сартром выход из этой ситуации — художественно-эстетический, в духе прустовского «Обретенного времени»: Рокантен слушает пластинку, сохранившую голос и музыку уже ушедших из жизни певицы и композитора и мечтает написать книгу, чтобы обрести «ясность» — создать ирреальный мир искусства и в этой фикции оправдать свое существование. Что же касается *Камю*, то он достаточно последовательно выводит все нити своих рассуждений — философских, социально-политических, этических — в эстетическую область, что определяет особо важное место по-

следней в его творчестве. Анализ категорий «бытия», «существования», «случайности», «свободы» приводит Камю к выводам о тотальной абсурдности экзистенции, изначально и непреодолимом конфликте между людьми, равенстве всех выборов, свободе как имманентно присущем человеку состоянию. В этическом плане эти положения выливаются в концепцию имморализма, нашедшую свое художественное выражение в пьесе «Калигула». В эстетике преобладает тенденция «отрешения» искусства от реальности, создания художественного «мира-заменителя». Искусство, по словам Камю, — это невозможное, отлитое в форму. Отчаявшемуся остается лишь творчество, в котором концентрируются и застывают несбывшиеся стремления: «абсурдный художник» создает образ собственной судьбы. Он должен лепить свою жизнь как произведение искусства. Для Камю, наследующего традициям романтической иронии, искусство тщетно пытается соединить мечту и реальность. Тоска, одиночество, чувство абсурда и неотвратимости смерти кристаллизуются в художественном образе.

Творчество дает возможность раздвинуть рамки экзистенции. В «Мифе о Сизифе» Камю рассматривает модели поведения абсурдных героев — Дон Жуана, актера, творца — как выразителей глобальной человеческой ситуации. Дон Жуан — неудовлетворенный трагический герой, для которого бурная жизнь — способ забыться (такова позиция Патриса Мерсо из первого романа Камю «Счастливая смерть»). В отличие от Дон Жуана — актера-любителя — профессиональный актер может сыграть множество разноплановых ролей, а значит, и прожить большее количество жизней: «творить — значит жить дважды». Таково было не только глубокое убеждение философа, но и кредо Камю-драматурга, оказавшее существенное влияние на известного актера и режиссера Ж.-Л. Барро: театр для последнего — «подтверждение существования», «реакция против смерти». Высший тип актера — творец (писатель), создающий собственный мир: роман — это эстетический бунт против реального мира, единственный шанс поддержать свое сознание и зафиксировать его состояния. В творческом индивиде параметры человеческой личности предстают в концентрированном, чистом виде. Искусство — автономная сфера эстетического, улучшенная модель внутреннего мира своего творца. Творчество — это аскеза; самой борьбы за вершины достаточно для того, чтобы заполнить сердце человека, и поэтому надо представить себе Сизифа счастливым.

Философско-эстетический и художественный векторы интерпретации экзистенции получили свое дальнейшее развитие в *абсурдизме* — теории и художественная практика здесь снова переплелись. В «театре абсурда» разрыв между человеком и миром усугубляется,

дополняясь процессами распада личности, а затем и средств художественного выражения. В отличие от интеллектуального театра Сартра и Камю, где человек предстает мерой всех вещей, целостной личностью, акцент делается на человеческом достоинстве, логике мысли и действия, стоическом переживании экзистенции, сопротивлении абсурду, в большинстве пьес Ионеско и Беккета, как вы помните, абсурду ничего не противопоставит. Театр абсурда сосредоточен на кризисе самой экзистенции, «неумении быть», безличии личности, ее механицизме, рассеивании субъекта, отсутствии внутренней жизни. Художественными следствиями этого являются «трагедия языка», «сдвинутое сознание», выражающиеся в алогизме суждений и поступков, пространственно-временных сдвигах, пренебрежении каузальностью, ослаблении фабульности и психологизма, заторможенности сценического действия, монологизме. Объектом искусства становится невыразимое, невоспроизводимое, неповторимое, невозможное. Следующий шаг в этом направлении — творчество последних представителей высшего модернизма Арто и Батая. Театр жестокости Арто заставляет усомниться в самом человеке как надежно организованном существе, его идеях о реальности и своем месте в ней. В основе его эстетики — стремление изменить жизнь, превратить ее в магический ритуал, добиться радикальной трансформации психофизической организации актеров и зрителей. В этом отношении он идет дальше сюрреалистов, чьей целью было изменение системы художественного мышления. Идея трансгрессии у Батая связана с нарушением границ между жизнью и смертью, мыслимым и немислимым, приличным и неприличным, субъектом и объектом, языком и молчанием, теорией и практикой, дискурсом и властью, нормой и патологией. Крик, вопль, жест, знак-иероглиф у Арто и Батая ориентированы на прорыв по ту сторону экзистенции — к первоначалам, космическим стихиям жизненности посредством своего рода экзорцистского обряда духовного очищения. Батаевские жертвоприношение и растрата (потлач) как театрализованная репетиция собственной смерти, квинтэссенция трагического обозначают тот предел, за которым модернизм обречен на движение по кругу. Примечательно, что сегодня, на излете постмодернистского этапа, Арто и Батай вновь стали культовыми, харизматическими фигурами (сошлемся хотя бы на деятельность Театрального центра им. Мейерхольда в Москве, не говоря уже о многочисленных новых переводах и исследованиях, а также произведениях, подобных спектаклю А. Васильева «Медея — материал» по тексту Х. Мюллера).

Двухуровневое изучение модернизма, о котором шла речь, имеет, как мне кажется, определенный научный смысл. Такой подход органичен и для постмодернизма, хотя он, конечно же, не является един-

ственно возможным. Что касается авангарда и неоавангарда в моем понимании, то их теоретическая составляющая требует специального дополнительного исследования. Особый вопрос — виртуальная реальность в современном искусстве. Ее практические аспекты приобретают на наших глазах все большее многообразие, однако в теоретическом плане виртуальная реальность все еще остается неопознанным эстетическим объектом. Ее системный анализ только начинается. Возможно, отчасти заполнить эту лакуну удастся в ходе нашего Триалога.

Дорогие коллеги, прошу простить меня, увлекшуюся полюбившейся мне с юности темой, и за академизм изложения (привычка читать лекции), и за напоминание во многом известного вам, конечно, материала. Однако полагаю, он не будет лишним в ходе нашей беседы. Я сама с удовольствием читаю многие пассажи в вашей полемике по темам, далеким от моих прямых интересов, но крайне увлекательным и значительным.

Многомерность современной художественно-эстетической культуры

В.Бычков (22.11.05)

Ну, мадам! Ну, мадам! Нет слов!

Суперлекция! Если еще и о. Владимир подошлет нам проповедь о современном христианстве, то

*что мне делать, слепцу и пасынку
в мире, где каждый и отч и зряч?*

Расшевелил чакры друзей на свою седую бороду, выпустил джинна из бутылки, и что с ним теперь делать?

Однако если серьезно, то прекрасно, дорогая Н.Б.! И хотя мы вроде бы договаривались о дружеской беседе с мягкого дивана (азь, грешный) или из удобного кресла (наш мудрый батюшка), но никто, естественно, не запрещает каждому из нас в случае внутренней необходимости сесть за компьютер, да и наступать что-то посерьезнее, чем дружеская неспешная беседа. Как раз случай этого Вашего текста. Прекрасного и интересного в содержательном плане. Если бы еще и о. Владимир дал нам что-нибудь подобное по экзистенции у Бердяева, было бы уместно поразмышлять и о метафизических основах модернизма в широком смысле слова. Кстати, я и изначально, как Вы помните, предполагал такое многообразие форм нашего разговора, ведущегося все-таки в виртуальном пространстве и в эпистолярном

жанре, где законы несколько иные (более свободные, но и более академичные), чем за ритуальным чаепитием в китайской фанзе. Поэтому я приветствую и подобную форму подачи материала. Думаю и Вл. Вл., умеющий и сам писать прекрасные многоумные статьи, не будет возражать, если изредка кто-то из нас разродится чем-то близким к тому, что в свое время, как вы оба помните, получалось у «серапионовых братьев». Понятно, мы не гофманы, но дух серапионова братства (хотя пока и виртуального в какой-то мере) нам, конечно, близок.

Я пока не хотел бы втягиваться в разговор об экзистенции, ибо он может далеко увести нас от собственно эстетической проблематики. Однако, очевидно, что проблемы *бытия* и *бывания*, *жизни* и *существования*, или *экзистенции* (равно ли?), – важнейшие проблемы онтологического пласта эстетического опыта, и особенно современного искусства, да и искусства в целом. Если классическое искусство Культуры, особенно в периоды до ее секуляризации, чаще всего имело дело с бытием вообще или бытийственными аспектами человеческой жизни, искусство XIX в., как правило, останавливалось на бывании человека и проблемах его обывденной, эмпирической жизни, то те направления искусства XX в., которые Н.Б. связывает с модернизмом, очевидно тяготели к выражению экзистенциальных состояний, а арт-практики *пост*-культуры, на мой взгляд, вольно или невольно настойчиво отсылают реципиента к небытию, к постапокалиптической пустоте. Здесь есть над чем задуматься и порассуждать, но мне хотелось бы вернуться к этому когда-то позже, если оба моих собеседника выразят желание продолжить этот разговор в заданном ключе.

Между тем Ваши, Н.Б., пространные размышления об экзистенции и наше недавнее обсуждение интересного и высокохудожественного спектакля Жозефа Наджа, нашедшее прекрасное и очень точное отражение в Вашем тексте, имело любопытное продолжение. Сегодня под утро (очень рано) в «тонком сне» (по терминологии древних русичей) привиделась мне какая-то сложная и многомерная, пульсирующая и как бы живая структура художественно-эстетического сознания XX в. И вот, еще задолго до восхода солнца я за компьютером, чтобы что-то зафиксировать для памяти и заложить какие-то предпосылки для последующих бесед.

Привидевшаяся мне структура практически неопишима, хотя и имела вроде бы достаточно отчетливый визуальный облик, но и что-то, уходящее в непостижимые глубины сознания, где звучала и какая-то музыка, и выстраивались странные невербализуемые вербальные образования, и клубились малопонятные смыслы. В общем сон

как сон, где все вроде бы очевидно в целом, и все предельно неуловимо для разума и в частности. Однако из всего этого утром прояснилась достаточно простая мысль.

Наша с вами, Н.Б., достаточно бескомпромиссная пока полемика (чаще устная, но и письменная здесь, в Триалогe, и в наших статьях) по поводу хронотипологии во многом обусловлена попытками мыслить одномерно о многомерном, динамичном, трудно понимаемом и постоянно меняющемся феномене. Сегодня мне стало особенно как-то ясно, что это тупиковый путь. Клубок художественно-эстетических метелей XX в. на формально-логическом уровне может быть хоть как-то описан исключительно как многомерная структура, т.е. как дискурсивно расчленяемая (увы!) в исследовательских целях на отдельные уровни. Избежать этого, как я сейчас понимаю, мне удалось только в свободной полухудожественной форме моего «Апокалипсиса», а при любом более строгом формально-логическом разговоре придется как-то стратифицировать и резать по живому. Тем не менее если корректно подойти к анализу, то и Ваша, и моя частные типологии находят свое место и выявляют какие-то особенности этого сложного, практически неубериуемого феномена, не вступая в прямое противоречие, но создавая плодотворное антиномическое напряжение, которое и выражает в конечном счете очень хорошо суть процессов, вершащихся в современном искусстве, эстетическом сознании, эстетическом опыте.

Прежде всего, художественно-эстетическое сознание XX в. — сложнейший Лабиринт, в котором ходы — это направления, потоки, движения художественной практики, искусства и мыслительных стратегий в самых разнообразных пересечениях и переплетениях. Пока очевидны следующие основные уровни:

1. Культура и *пост*-культура (своя хронотипология).
2. Искусство, художественная практика (хронотипология направлений).

Например, моя схема: *авангард — модернизм — постмодернизм* (параллельно всему — *консерватизм*).

3. Эстетика: *эксплицитная* и *имплицитная* (и там и там своя хронотипология — или общая?).

Здесь более всего для XX в. подошла бы схема:

классика — нонклассика — постнонклассика,

которой мы, собственно, и придерживаемся на практике.

4. Параллельный срез целостного образования художественно-эстетического сознания (включающий единство теории и практики, точнее, искусства и имплицитной эстетики), о чем как раз в последнем тексте говорите и Вы:

авангард-модернизм (параллельные уровни) — *постмодернизм* (есть и какие-то промежуточные подуровни, состояния, обозначаемые у Вас как неоавангард, постпостмодернизм и т.п.),
или просто:

модернизм (в широком смысле, включающий авангард) — *постмодернизм* (типология, перекрывающая все столетие).

В этом плане как раз важны такие макрофеномены, как *экзистенция*, которая и выражается очень полно и широко в массе художественных феноменов первой половины столетия, герменевтически вычитывается из этих феноменов и отчасти прописывается в философском дискурсе крупных мыслителей экзистенциалистов, что Вы хорошо показали в своем последнем тексте. И сейчас мне представляется, что именно экзистенция может быть понята в качестве своего рода метафизической основы *модернистского* типа художественно-эстетического сознания (модернизма в широком понимании).

Все это имеет смысл продумать и обсудить. Здесь есть какое-то рациональное зерно, по-моему. Хотя в грандиозной мясорубке художественно-эстетического эксперимента XX в. без большого пол-литра все равно не разберешься.

В.Бычков (26.11.05).

Дорогие друзья,
почти одновременно получил очередной текст от о. Владимира и неожиданный текст от Олега, которому переслал почитать наш уже наговоренный материал, чтобы получить от него некий взгляд со стороны и от профессионала уже следующего за нами, участниками Триалого, поколения, а он прислал текст, который можно было бы с Вашего согласия, Н.Б. и Вл. Вл., естественно, включить на правах своеобразного (притом полемического — в основном со мной) комментария на полях к нашему Разговору. На мой взгляд, Олег ставит ряд интересных для нашей темы проблем, которые, может быть, имело бы смысл тоже обсудить. Пересылаю и вам этот текст, явившийся «с того берега» и как бы временно расширяющий нашу кресельную европейскую ось «Москва-Мюнхен» до межконтинентального треугольника «Россия — Германия — США» («Европа — Америка»).

Об искусстве и эстетике в историческом ракурсе и «с другого берега»

О.Бычков (23.11.05).

Почитал я здесь на досуге ваш Триалог и почесал в затылке. Довольно разрозненно и порой слишком много классификации, периодизации, технических деталей, определений всяких, отграничений периодов и т.п. Как там говорил кто-то из русских демократов-критиков: «писатель пописывает...» А читатель-то «почитывать» будет? Это ли интересно читателю? Особенно начальная часть с периодизацией и типологией. Много ли это говорит по существу об искусстве? Основной тезис В.В., — конец искусства, переход к иному, — оспорен, но не по существу. Просто сказано, что нет, мол, еще не конец, или что плавный переход, или что еще остается традиционный подход. Однако не мне выступать с позиции «всевидающего ока», а пропишу-ка я, что знаю, как историк идей, с точки зрения исторической. И хотя логически вроде бы нужно было начать с определения сущности и функции искусства и эстетического вообще, но уж очень не терпится что-то изречь по поводу «конца» и «перехода», так что с этого и начнем, а потом перейдем и к определению.

Итак, почему бы сначала не посмотреть на историю, а потом опять на XX—XXI вв.? Возможно, тогда мы увидим, что в принципе, за исключением радикальных течений (раннее христианство, иконоборчество, радикальный ислам, радикальный иудаизм, ранний или радикальный протестантизм и т.д.), всегда было какое-то «искусство» (т.е. эстетическое оформление реальности), по крайней мере, среднего уровня и не «для искусства», а для удовлетворения практических функций (быт, литургия, статус и т.д.). Так *такое-то* и сейчас есть, и будет всегда: дизайн (особенно автомобили), мода, компьютерные игры и графика и т.д.

Уже отсюда вытекает один важный и *не пустой* вопрос, который мы могли бы задать: а не на стадии ли мы сейчас иконоборчества? Видимо, отчасти да: вся беспредметная тенденция в искусстве (бегство от предметности или вообще изображения), интерпретированная как апофатизм (Малевич, Лиотар); постмодернизм с его «иконоборческим» разбиванием всех вообще традиционных идеологий и символов и т.д. В данном случае ответом на тезис В.В. с точки зрения исторической мудрости было бы что-то вроде того: мы находимся на каком-то этапе какого-то цикла, а не в «конце». (Поскольку и конец света периодически провозглашают, а вот не наступил пока.)

Другой вопрос: об искусстве так называемом «высоком» в противоположность «мещанско-прикладному» — поскольку вроде бы как с точки зрения В.В. об этом «высоком» только и речь. Для этого хорошо бы определить, каковы его функции и сущность (о чем мы еще здесь поговорим, а пока примем некритически на веру, что есть такое «высокое» искусство) и когда оно вообще существовало.

Возможно, тогда откроется следующее. «Высокое» искусство появляется во времена «процветания» (или «разложения», кому как угодно), когда или есть *otium*, или в наличии группы населения, которые могут себе этот *otium* позволить, а также финансовые возможности и т.д. Например, в Риме никакого «высокого» искусства не было, пока он строился, а потом «разложился» и появилось (из Греции). Затем подобные же ситуации (процветание/разложение) повторялись неоднократно: Возрождение, французский абсолютизм и т.д.

Необходимо также иметь в виду (и здесь мы затрагиваем следующую тему), что вдобавок к стандартной функции искусства доставлять наслаждение (эстетическое или не совсем) в XIX—XX вв. появляется (или просто обостряется?) нечто вроде «познавательной-философской» функции: искусство импрессионистов и постимпрессионистов, как бы разлагая нашу зрительную способность на элементы и анализируя ее, служит «изучению» реальности, нашего восприятия и познавательных способностей. Также вспоминается и уже в древности популярная анагогическая функция: концентрация на объекте эстетического восприятия возводит к осознанию высшей реальности.

А теперь можно было бы предложить в общих чертах план анализа современной ситуации.

1). Есть ли сейчас условия для «высокого искусства», т.е., группа людей с досугом (*otium*), средствами и желанием продвигать искусство? При демократическом строе все, в общем-то, заняты делом (*negotium*). Даже если достаточно средств и не требуется работать для прожития, все равно как-то неудобно «ничего не делать». Как же так, когда вокруг все активно заняты каким-то делом? Может, помочь кому-то в Африке, что ли? Однако для того, чтобы набрать достаточно добра *на каждого* (демократия же!), так чтоб уж никому не работать и каждому дойти до уровня *otium*, непонятно, сколько времени потребуется исторически.

2). А может быть, исчерпались «познавательные» функции искусства, или скорее всего в них разочаровались? Здесь интересно было бы подумать: например, очень популярны в качестве «искусства» большие куски какого-нибудь ржавого металла, отрезанного

газовой горелкой, или дерева, или камня, да и в «мещанской» культуре, если хотят создать особенно впечатляющую среду, обращаются к более интересным и ценным природным и искусственным материалам. Не создает ли это гносеологический интерес к определенным видам материи и веществ, как было, например, в Средние века? Или, скажем, манипулирование ландшафтами и пейзажами (Кристо и т.п.): не акцентирует ли это внимания на окружающей среде, как во времена романтизма или Викторианских парков? И т.п.

Возможно, мы придем и к такому выводу: «высокого» типа искусства или больше нет, по вышеуказанным причинам, или он не имеет более такого «священного» статуса, т.е. кто-то этим занимается и восхищается, а кому-то и наплевать, а следовательно, тем, кто восхищается, уже не так и престижно. А может быть, это потому, что всем в конечном счете в общем-то *по фигу*: по-американски WHATEVER. Есть ли, нет ли, — поколение WHATEVER не убивается по поводу конца культуры: «Конец культуры, man? Whatever!»

А теперь вот, приспустив пару по поводу «конца искусства», можно вернуться к определению искусства, да и вообще эстетического. И здесь опять обратимся к истории и великим умам прошлого, поскольку теперь каждый ведь кому не лень свое определение дает. Как же это можно предполагать, что мы всех Платонов, Августинов, Кантов и Хайдеггеров в совокупности умнее, так что можем и лучшее определение дать? Думаю, что прежде имеет смысл проследить исторические тенденции, т.е. как то, что мы называем «эстетическим опытом», понималось в истории, а потом подытожить. Референтов-то идентичных можно найти достаточно: и Платон Поликлетова Дорифора видел, и мы (в Британском музее); и Августин на римскую арку смотрел, и мы; и Кант горы и водопады видел (вообще-то не видел, так как из города не выезжал, но картинку видел), и мы видим. Так что система отсчета есть. А что по этому поводу говорили, будем суммировать: есть ли что-то общее?

Так вот, прежде всего необходимость наличия чувственного восприятия (*aisthesis*) все признавали, от Платона до Канта. Но что интересно, многие писали и в древности еще о всяческой «интеллектуальной», «нематериальной», «моральной», «душевной», «духовной» и т.п. красоте. А это как понимать? Чувственного-то восприятия вроде бы там и нет? На эту тему Ганс урс фон Бальтазар, да что там Бальтазар, даже Гадамер вот что предложил. В таких случаях имеет смысл говорить не о собственно чувственном или эстетическом восприятии, а об *аналогии* чувственному или эстетическому восприятию. Это важно, так как от Платона до Канта всегда в случае упоминания о

подобной «нечувственной» красоте говорилось, что называется она так именно по *аналогии* с чувственной красотой, т.е. ощущения здесь «подобны» эстетическим, или квази-эстетичны. Это первый элемент.

Затем, такое чувство исторически понималось не просто как само по себе чувствование, а обязательно в качестве некоторого прямого чувствования или ощущения чего-то скрытого, потустороннего, *принципов* реальности, что уместно назвать функцией «откровенной». Это можно проследить от Платона («Федр», «Пир») через стоиков, Цицерона и Августина до Канта и Хайдеггера (и вся традиция немецкой философии XX в. плюс некоторые богословы, такие как фон Бальгазар).

Вдобавок к этому есть еще функция аналогическая, «продвигающая» или обучающая: не в смысле открытого проповедования неких идей через содержание или символы (например, политического или социального характера), а в том смысле, что чувственное восприятие помогает нам осознать посредством самой эстетической формы некие внутренние скрытые реальности. Эта функция тоже прослеживается от Платона («Федр», «Пир», 3-я книга «Государства»), через стоиков, Цицерона, Августина к Канту (прекрасное как символ морального блага) и немецким романтикам.

Итак, согласно традиции чувственное восприятие с такими характеристиками и такими последствиями необходимо и открыто возвещается особым типом реакции удовольствия (красота) или чего-то особенного (возвышенное, трепет, восхищение, трансцендентное, прозрение истины и т.д.). И не в смысле «удовольствия для удовольствия», а именно в смысле удовольствия как показателя некой ценности в других областях (гносеологической, морали, религиозной и т.д.), т.е. как бы «указывающего путь» (*оидигтрия*, так сказать).

Так что же тогда там, в академических кругах XIX–XX вв., эстетикой непосредственно занимающихся, не очень-то о таком понимании эстетического слышно? Давайте посмотрим на историю концепции эстетического между Кантом и XX-м в., у Шеллинга (разрабатывавшего систему Фихте), Шопенгауэра, Гегеля, и т.д. Все они отталкиваются от Канта, признавая, что эстетическое открывает нам некую глубинную связь (т.е. играет, в общем-то, роль откровения) между моралью и разумом (или этическим и природным и т.п.), и что художественный гений это квинтэссенция такого единения природы и разума, или природы и этического. Одним словом, эстетическое и художественное (искусство) это что-то важное в решении капитальных философских и жизненных проблем. В результате для всех них эстетика (как философия искусства, вообще-то) была важна в качест-

ве части их системы, чисто структурно (т.е. она создавала некое «буферное пространство» между «волей и представлением» или «моралью и разумом» и т.д. и выступала посредником между разными принципами, образовывала «общую основу») или в плане образовательной функции (т.е. она конкретно помогала в становлении личности как чего-то гармонического). Из этого возникает идея, что эстетика это что-то очень важное, нужно ее развивать, и прочее. Шиллер вон даже написал письма об эстетическом воспитании, похожем на платоновское.

Однако в результате этого фокус на эстетическом как *явлении*, или *откровении*, был потерян, по крайней мере в философии (в искусстве романтизма он еще сохранялся визуально) со времени Канта, и не появляется до Хайдеггера, который, в общем-то, возрождает античное понимание. Таким образом, все эти философы увлеклись «системой» и теорией эстетического как «важного» в их системе, но в достаточно механическом плане («необходимая шестеренка в машине») и забыли о начальном прозрении и опыте, которые к этой-то идее важности и привели. Так вот, раз уж повсеместно раззвонили, что, мол, это важно, а почему важно уже забыли, то и начали разрабатывать по отдельности области (например, искусство отдельно, или красота, или чувственное восприятие), которые изначально в эстетику входили по определенной причине — а *почему* входили-то уже и забыли! И потому, как все разбрелись по сусекам и потеряли фокус, так уже и невозможно понять, почему собственно сии предметы изучаются одной наукой и какая между ними связь: кто в лес кто по дрова.

Поэтому мы и предлагаем здесь вслед за Хайдеггером и К^о возвратиться к классическому пониманию эстетического как *откровенного*, которое можно проследить с постоянством от Платона до Канта. (Конечно, это понимание всегда можно «вывести» и из эстетической теории XIX в., однако настоящего восхищения им, за исключением некоторых авторов, как правило, литераторов, не наблюдается до XX в. Поэтому-то фон Бальтазар и обращается к литературным источникам, анализируя этот период, а не к философским.) Таким образом, наш «возврат» на самом деле вовсе и не возврат, а представляет собой фундаментальную черту в истории эстетических идей; как бы некое «пробуждение ото сна». Теперь вот имеет смысл дать основное определение, согласующее или примиряющее все аспекты эстетики от Платона до XX в.

Определение

«Эстетика как научная дисциплина занимается особой областью, именно (1) трансцендентальным (2) чувственным восприятием (3) возвышающего, продвигающего, образующе-обучающего ха-

рактера, (4) которое возмущается особым типом реакции удовольствия (красота) или чего-то особенного (возвышенное, трепет, восхищение)».

В нем учтены четыре момента, объясненные выше:

1. Наличие чувственного или аналогичного чувственному восприятия.

2. Прямое чувствование или ощущение чего-то потустороннего, принципов реальности, т.е., откровенная функция.

3. Продвигающая функция, помогающая нам перейти на более высокий уровень морально, интеллектуально, духовно и т.п. (см. выше).

4. Признак такого опыта — особый тип удовольствия (описано выше).

Короллари:

— определение охватывает все из того, что обычно включается в эстетику: чувственное восприятие, красоту, искусство (которое порождает таковой опыт), откровенный момент;

— под это определение также подходит современное искусство;

— определение совместимо даже с платоновской идеей цензуры искусства (в том числе в применении к современному искусству);

— совместимо с критерием духовности в современном искусстве.

И действительно:

— все ведь ощущаю некоторую таинственность, трепет, «познание принципов» при восприятии даже великого современного искусства, например, Генри Мура, не говоря уже о Сезанне, Пикассо и т.д. — даже если изображается просто человеческая фигура;

— а это и есть *откровенный* аспект: чувственное восприятие, которое ведет к осознанию некоторых фундаментальных трансцендентных принципов;

— так вот, здесь и заключен критерий «духовное/бездуховное» (Кандинский): возбуждает произведение просто чувственное удовольствие и похоть (ср. викторианское искусство, некоторый Ренуар, отдельные прерафаэлиты) или «открывает глубинные принципы», вызывает священный трепет и «продвигает вперед и вверх»;

— это же является и критерием платоновской цензуры в «Государстве» (описанной во 2-й и 10-й книгах и разъясненной в данном смысле в 3-й книге). Платон ведь не всех «поэтов и творцов» выбрасывает, как полагают невежественные люди (и удивляются, как это красота для него божественна, а искусство отвергается?), а только тех, которые производят искусство только для удовольствия и развлечения, т.е. не имеющее *анагогической* функции, не способствующее некоему возвышению к божественным принципам. То же искусство,

которое способствует такому возвышению (определенные музыкальные модальности), как это ясно прописано в 3-ей книге, он не только не отвергает, но и с пафосом восхваляет.

Опровержение неадекватных определений эстетики.

— Представление об эстетическом как типе удовольствия (даже и «неутилитарного») неадекватно; вместо этого: определенный тип удовольствия или реакции, которая приводит к осознанию или указывает на определенные глубинные принципы.

— Обязательное причисление «искусства» к эстетическому неадекватно (искусство может просто вызывать удовольствие или чувственность).

— Конечно же, есть некоторый аспект эстетического опыта, который не является трансцендентальным (хотя любая «поразительная» красота скорее всего всегда таковой является): красота, украшение, искусства, вызывающие «чистую радость»; это скорее «каллистика», чем «эстетика» и под «трансцендентальную эстетику» не подпадает.

Такое понимание эстетического и природы искусства (как откровенного) подтверждается и из обычного опыта восприятия современного искусства. Например, в прошлом году, проходя по недавно открывшемуся после реставрации Музею Современного Искусства (MoMA) в Нью-Йорке почти никого на этаже с поп-артом, Уорхолом и проч. не нашел: пусто! А народ снаружи в очереди стоит. Где же он? На этаже с Сезанном и постимпрессионистами: там не протолкнуться! Так что в конечном-то счете люди чувствуют, что есть мусор, который называется «искусством» только пока он моден, а что действительно вызывает некие «высокие» позывы, раскрывает «принципы», способствует «духовности» и продвигает нас по нашему пути.

По-моему, в принципе интересно, что такая, довольно последовательная картина появляется в западной традиции, начиная с Платона, которая позволяет понять современную (и Нового Времени) концепцию эстетического и, возможно, раскрыть некоторые черты и тенденции современного искусства (а может быть, и на будущее предсказать что-то?). Вооруженные этой исторической перспективой давайте постараемся и раскрыть, а если будем посмелее, то и предсказать!

Комментарий комментарию глаз не выключет — Теософия и искусство

Вл. Иванов (20.11. – 24.11.05)

Дорогой В.В., не кажется ли Вам, что, обменявшись всего двумя-тремя письмами, мы прояснили друг для друга наши позиции и внутренние вопрошания более продуктивным образом, чем за прошедшие тридцать лет нашего знакомства? Конечно, многое предчувствовалось, но только теперь контуры наших мировоззрений начинают впервые с большей очерченностью и определенностью выступать из жизненного тумана. Возможно, однако, лишь для того, чтобы скрыться опять в еще более густом сумраке, ибо почти каждый употребляемый нами термин взывает к комментариям, на которые, в свою очередь, требуется развернутый комментарий и так до бесконечности...

Встав однажды на эту дорогу, трудно с нее свернуть, поэтому я и начну свое письмо с комментария на Ваши комментарии относительно употребления мною некоторых понятий, которое кажется Вам не достаточно корректным.

Вы упрекаете меня в том, что я употребляю «словечко «авангардизм» (кстати, почему «словечко»?), как применительно к Кандинскому, так и к ряду современных мастеров (Кабаков, Шварцман, Шемякин), которым Вы отказываете в праве находиться в одном ряду с «подлинными авангардистами». С одной стороны, это, конечно, дело вкуса, с другой, поскольку речь идет о мастерах — в той или иной степени — с мировым именем (в случае Кабакова — это уже бесспорный факт; в Ленбаххаузе уже есть, например, целый зал с его работами, а также и во многих других европейских музеях современного искусства; известность Шварцмана, хотя и неоправданно медленно, растет и будет расти; думается, что не случайно его работа представлена на итоговой выставке в Гуггенхайме и т.д.) нужно иметь достаточно веские аргументы, чтобы относиться к ним с пренебрежением. Особенно надо быть осторожным в случае Шварцмана, поскольку его творчество радикально меняет весь рельеф современного эстетического ландшафта; только пока этот факт не осознан и требуется еще большая работа, чтобы оценить значение «иератур» в правильной перспективе. Тем не менее кое-что все же делается, и Русский музей, например, выпускает большой и представительный по составу авторов том, посвященный Шварцману.

Но даже и с чисто формальной стороны «словечко» авангардизм употреблено мной правильно, поскольку в западной искусствоведческой литературе под ним разумеется «Wegbereitergruppe für eine neue

künstlerische Idee oder Richtung» (Karin Thomas)⁷, без каких-либо ограничений во времени. Именно в этом смысле я прилагаю данное «словечко» и к современным мастерам, выдвинувшим ряд принципиально новых концепций.

Также и в случае «модерна». Тут, говоря словами дна Жерома из «Обручения в монастыре»: «убей меня, я ничего не понимаю». Я писал о том, что Кабаков в современном искусствоведении ставится в один ряд с представителями классического модерна. И почему Вы находите употребление этого термина «неуместным», ссылаясь на русскоязычную традицию? Я все-таки при всем к ней уважении предпочитаю оставаться в добром согласии с традицией общеевропейской, согласно которой принято говорить о «klassische Moderne». Также Вы пишете, что модерн и модернизм могут истолковываться как синонимы, что отчасти имеет место (об этом пишет и Н.Б.). Однако более точно можно было бы сказать следующее, что “Moderne, zeitlich-historische Kategorie, umfasst die gesamte künstlerische Entwicklung ab dem Impressionismus⁸ (поэтому третья пинакотека в Мюнхене, включающая в себя произведения мастеров от «Голубого всадника» до наших дней, справедливо называется Pinakothek der Moderne — В.И.). Gleichzeitig mit Moderne kam ein Modernismus auf, bei dem das Neue als künstlerisches Kriterium überragende Bedeutung gewann“⁹ (Lexikon der Kunst). В этой связи замечу, что если и говорить о хронотипологии, то, к сожалению, решительно не могу согласиться с Вашим определением хронологических границ модернизма как второго этапа в развитии современного искусства (как Вы пишете, «период середины столетия») и в этом смысле вполне солидарен с Н. Б., которая не связывает модернизм «с процессом «остывания» и академизации авангарда», а совершенно верно отмечает, что «на протяжении достаточно длительного периода они эволюционируют параллельно». Более того: я вовсе не нахожу «остывания» в искусстве 60-х годов. Напротив, именно тогда происходили мощные революционные процессы, радикально изменившие весь вектор развития современного искусства (другое дело, радуется ли это нас или печалит).

Не знаю, стоит ли дальше продолжать полемику в этом духе?

Дорогой В.В., я вполне сознаю, что Вы разработали Вашу концепцию в результате долгих и мучительных поисков, несете за нее полную научную ответственность, можете безукоризненно доказать свою правоту и у меня нет ни малейшего намерения вносить в нее какие-либо коррективы. Со своей стороны могу только заметить, что не испытываю большой потребности в четком расчленении современного искусства на логически связанные друг с другом периоды (глубоко

сомневаюсь, что это вообще возможно) и даже внутренне противлюсь всяким схемам в этой области, хотя признаю, что с научной (объективирующей) точки зрения такая периодизация представляет большой интерес.

Кроме того, вероятно, имеет смысл проводить различие между понятиями, которые следует истолковывать номиналистически, как простые этикетки (в лучшем случае — имеющие практически-упорядочивающее значение, а — в худшем — запутывающие умы окончательно) и между онтологически-энергично насыщенными именами. В этом отношении следует признать, что подавляющее большинство обозначений стилей и художественных направлений имеет совершенно условный, номиналистический характер. Более того, по преимуществу они первоначально имели чисто ругательный смысл. Когда говорили о готике, подразумевали варварское, примитивное искусство.

Барокко еще в начале XX в. также употреблялось в бранном смысле, не говоря уже о том, что это понятие вошло в науку только с середины XIX в. и совершенно не выражает существа этого интереснейшего стиля в истории европейского искусства. Стоит ли далее говорить о том, что произносимые теперь с благоговением слова *импрессионизм*, *фовизм*, *кубизм* и т.п. первоначально были даны в насмешку и лишь впоследствии «сакрализованы», приобретя все права академически почтенных терминов (что, по сути, граничит с прямым шарлатанством и мистификацией). Есть, конечно, более утешительные примеры. Например, Андрей Белый потратил немало усилий для прояснения философского смысла символизма, что нисколько не мешало Брюсову давать этому понятию совершенно противоположную интерпретацию, а для художников символизм зачастую ассоциируется с надуманной литературностью и употребляется в качестве бранного слова. Все эти истории учат относиться к искусствоведческим терминам с достаточной осторожностью и воздерживаться от их абсолютизации. С другой стороны, если значение понятия устоялось и нет существенных причин для замены его столь же номиналистическим по своему характеру словом, то почему бы его не использовать и дальше? Поэтому можно продолжать с чистой научной совестью рассуждать об импрессионизме или кубизме. Хуже дело обстоит с так называемым абстрактным или — что звучит еще хуже — беспредметным искусством, когда оба слова могут только породить (и порождают) бесконечные и опасные по своим последствиям недоразумения. Полагаю, что к подобным недоразумениям может привести и Ваше истолкование модернизма, закрепляемого Вами за определенным периодом. Но, как говорится, дело хозяйское.

Здесь я замечаю, как Л.С. с беспокойством смотрит на возбужденных спорщиков. Они тревожно ворочаются в своих уютных креслах, размахивают руками и дело начинает принимать серьезный оборот, тогда нам приносится чай с печеньем. Мы выпиваем чашки две и вновь начинаем благодушествовать. Можно поговорить и о новых выставках, затем беседа возвращается в прежнее тематическое русло.

Я полагаю, дорогой В.В., что более существенно, чем поиск терминов, выявление, так сказать, эйдетических структур, лежащих в основе как художественных направлений, так и творчества отдельных художников, что подразумевает, скажем, с Гуссерлем, наличие способности к «созерцательному познанию». Тогда развитие современного искусства предстанет не в виде трех периодов, четко отличных друг от друга, а явит совершенно иную — внешне более запутанную, ризоматическую картину, через которую возможно трансцендировать к архетипам, что, впрочем, Вы и делаете.

Здесь мы испиваем еще по одной чашке чая, бросая друг на друга пронизательные, но все же не лишённые дружелюбия взгляды.

Я решаюсь поменять тему.

Есть еще один вопрос, который хотелось бы обсудить в связи с моим письмом (2) и Вашим ответом (3), но, честно говоря, не знаю, как к нему и подступиться, чтобы окончательно и ризоматически не запутаться в многомерной теме о влиянии теософии (в широком и не идеологизированном смысле этого слова и не в плане принадлежности/непринадлежности тех или иных мастеров к тем или иным обществам, включая масонство) на искусство модерна (вспомните, дорогой В.В., Мюнхен и его третью пинакотеку). Отвечая на мое Второе письмо, Вы придали вопросу — в некотором смысле — глобальное измерение, утверждая (и с моей точки зрения более, чем справедливо), что искусство является важнейшим показателем, здесь скажем с Флоренским, доброкачественности того или иного явления духовной культуры, религии, мировоззрения и т.д. (если я Вас правильно понял). Хотелось бы в дальнейшем подробнее рассмотреть эту проблему, особенно принимая во внимание, что в современной ситуации все религии и т.п. находятся без исключения в этом отношении под эстетическим подозрением, поскольку в их рамках ничего кроме кича не возникает, вероятно, в ближайшее время и не может возникнуть. Эстетический критерий Вы прилагаете и к так называемой эзотерике (против чего, опять-таки, мне нечего возразить), но я не ставил вопроса столь глобально, а скорее скромно рассуждал в академически-научном плане о фактах, связанных с творческими биографиями Кандинского и Андрея Белого, не вдаваясь в богословские оценки. И на этом уровне мне хотелось бы теперь продолжить наш кресельный разговор.

Думаю, что у меня есть больше оснований, чем у Вас, критически относиться к христологии Анни Безант и Ледбitera, тем не менее нельзя отрицать, что их книга «Мыслеформы», равно как и «Теософия» (имею в виду книгу) Штейнера (в написании имени предпочитаю оставлять верным русской литературной традиции начала XX в. и не понимаю модной теперь в России тенденции писать западные имена на якобы фонетически верный лад; тогда почему не произносить хрипло Хегель или, что не менее мило, почему не сказать: завтра я улетаю в Пари, а потом в Рома, однако, может быть, доживем и до этого) оказали большое влияние на Кандинского (хотя бы в качестве одного из существенных факторов, обусловивших гениальное открытие новых перспектив для живописи). В этих книгах речь идет о символике красок (астральных) и мыслеформах как выражении определенных душевных и ментальных состояний безотносительно к внешнему миру. Поэтому я не понимаю, когда Вы пишете, что суть этого влияния никто не показал толком, «кроме общих туманных фраз». Напротив, есть работы, где подробно и на источниках показано, как Кандинский изучал вышеупомянутые книги и что он из них почерпнул, и совершенно не ясно, почему Вы считаете, что именно «материалисты и прагматики» от искусствоведения склонны подчеркивать значение именно этого влияния? Как раз «материалисты» склонны либо вообще не упоминать о подобных моментах, либо ограничиваться сухой констатацией фактов. То же следовало бы сказать и о Мондриане (о чем мы еще не успели поговорить).

Теперь о Белом. Вы риторически спрашиваете, «что создал он в это время и на этой основе», т.е. антропософской? Склонен считать это милой шуткой, поскольку Вы не хуже меня знаете, что под влиянием вышеупомянутой «основы» Андрей Белый написал поразительные вещи: «Котик Летаев», «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности», «Кризис культуры», «Записки чудака», «Воспоминания о Рудольфе Штейнере», «Почему я стал символистом», «История души самосознающей» (издан пока только второй том), и это далеко не все. Если Вам этого мало даже с чисто историко-культурной точки зрения, то мне остается только безмолвно развести руками.

Вообще я раскаиваюсь, что затеял в прошлом письме разговор на подобные темы. Вернемся к постмодерну.

P.S. Вспомнил еще одну деталь. Я, как Вы иронически выражаетесь, «скромно умолчал» имена абстракционистов, достойных упоминания, но сделал это, действительно, в чистоте сердечной, признавая в Вас большого знатока современного искусства, для которого назвать десяток имен крупных мастеров не стоит большого труда.

Но, как мне кажется, Вы вообще отрицаете это направление, отказывая ему в праве на будущее и предрекая абстракционистам «забвение, как не сумевшим создать художественных произведений». Это высказывание несколько настораживает, напоминая недоброй памяти тотальное осуждение абстрактного искусства как мазни и свидетельствования «гниения буржуазной культуры».

Я, со своей стороны, готовый к дальнейшей дискуссии, назову теперь лишь несколько имен мастеров, которые вполне заслуженно вписали свои имена в историю искусства. Сделаю это не в хронологическом порядке. Очень высоко ценю творчество Тапиеса, ретроспектива которого в Мюнхене произвела на меня потрясающее впечатление. Тонкий, изысканный колоризм Твомбли ставлю в этом отношении даже выше Кандинского. Люблю картины Марка Ротко за их мистическую глубину. Далее (без характеристик) еще несколько имен : Alberto Burri, Jackson Pollock, Franz Klein, Hans Hartung, Ben Nicholson, Jean Bazaine, Alfred Manessier. Могут при желании еще прибавить с десяток.

Абстрактное искусство – Авангард

В.Бычков (28.11.05)

Дорогие друзья,

сейчас хочу сделать только пару реплик на последний текст Вл. Вл. Между тем он, как и последний текст Н.Б., а также комментарии на Триалог О.В. столь содержательны, что требует особого и достаточно подробного разговора по многим положениям. Думаю, что мы вернемся к этому в ближайшее время.

Здесь только кратко личное мнение, дорогой Вл. Вл., по поводу Ваших крайне интересных суждений. По-моему, Кабаков, Шварцман, Шемякин (простите, я знаю о Ваших дружеских связях с ними, однако...) и множество других, им подобных в нашей культуре последних десятилетий, никакого отношения к авангарду все-таки не имеют. И уж тем более никто из них не может «радикально менять весь рельеф современного эстетического ландшафта», да и ничего не изменил (они ведь уже история по крупному счету). Неплохие мастера средней руки. Всем им я посвятил в свое время добрые слова в моем «Апокалипсисе», а по Шемякину разразился даже целой поэмой, и, кажется, неплохой, отражающей эстетический смысл его творчества, но именно по крупному счету перед лицом истории – это средний художественный

уровень, хотя у каждого из них есть вещи, затрагивающие восприятие, иногда радующие глаз, душу и эстетическое чувство. И я с удовольствием посещаю все их редкие выставки. К Шемякину даже как-то заехал в Клаверак, как Вы знаете, для дружеской беседы. Да и на страницах «КорневиЩа» посвятил ему немало места. Однако одно дело — конкретный разговор о конкретном художнике, и другое — определение его места в общей картине искусства того или иного времени.

Ваше пристрастие в плане терминологии к немецкому *Lexikon der Kunst* понятно, но мне представляются более аутентичными дефиниции терминов *авангард*, *модерн*, *модернизм*, *постмодернизм* в нашем современном «Лексиконе нонклассики». При этом даже из тех определений, что Вы привели, видно, что авангардизм и модернизм — по существу одно и то же. Тогда зачем два термина? *Модерн* в немецком Лексиконе трактуется (судя по приведенному определению) просто в своем лексическом значении как *современность*, а критерием для модернизма является новизна. У нас все это дефинировано, по-моему, четче и ближе к самой художественной материи. Кроме того, в случае с «модерном» речь ведь идет скорее даже не об уважении к европейской или русской традиции, а об устоявшихся обычаях словоупотребления, против которых и Вы вроде бы ничего не имеете. Если Вы желаете быть правильно понятым в России, то Вам придется переводить немецкое *die Moderne* русским «модернизмом» или просто «современным искусством» (что, кстати, неточно), ибо слово *модерн* в русском языке имеет совсем иное значение, чем в немецком. Им обозначается, как я и писал в предыдущем письме, совершенно конкретный *стиль* в искусстве и литературе рубежа XIX—XX столетий, не имеющий ничего общего с модернизмом. В современном же немецком — это практически синонимы, ибо и под *Moderne* имеется в виду не все искусство с импрессионизма до наших дней, но только *новаторское*, и *Modernismus*, судя по приведенной цитате, означает то же самое. Кажется, я понятно разъяснил это и в прошлом тексте. Кстати, и вот это наше мелкое недопонимание вроде бы простых терминов убеждает меня еще раз в важности нашего разговора о хронотипологии и терминологии. Пока во всех европейских языках, включая и русский, здесь полная путаница. Каждый исследователь употребляет эти термины в своих смыслах. На обыденном уровне вроде бы и понятно, о чем идет речь, когда и Кандинского и Бойса называют и авангардистами, и модернистами, но по существу затрудняется выявление истинного вклада каждого мастера в историю искусства.

Думаю, что нам всем когда-то не мешало бы одновременно еще раз внимательно перечитать «Котика Летаева» и всерьез попытаться поговорить о его художественных достоинствах без ссылок на про-

двинутых историков литературы и общее мнение арт-номенклатуры. Авторский, личный эстетический анализ. Нам уже, кажется, не стыдно «сметь свое суждение иметь». Мог бы получиться крайне любопытный разговор.

Рад, что Вы привели ряд хорошо известных в истории современного искусства и мне, естественно, художников абстрактной ориентации (полностью согласен с Вами по поводу неадекватности терминов *абстракционизм* и *беспредметное искусство*, но других нет, а эти уже прижились, и всем понятно, что они означают — жизнь слов). У нас близкое с Вами отношение к Ротко (об этом мы не раз говорили в Германии). Все остальные (а рядом с ними в истории современного искусства стоит как минимум еще десятка два-три известных нам с Вами имен), по моему глубокому убеждению, художники среднего уровня, относящиеся по моей классификации к модернизму (просто так или иначе пытаются варьировать открытие Кандинского) или даже к консерватизму. У каждого из них (в зависимости от способности и развитости чувства цвета и формы) есть вещи, приятные для глаза, но много и просто скучных и однообразных. И уж точно никто из них по духовно-эстетическому уровню даже не лежал у ног Кандинского (Миро, Клее или Малевича, хотя они не записаны по регистру абстракционистов, понятно, но «абстрактную» форму и цвет чувствовали *духовно* и сумели это выразить). Сегодня в этой абстрактной стилистике работает легион коммерческих художников (почти такого же уровня, как перечисленные Вами, но они пришли несколько позже, когда запасники всех музеев были переполнены Поллоком, Гартунгом, Николсоном и иже с ними — и их туда не пустили). Теперь их работами, кстати, иногда очень приятными по цвету, форме, цветовым отношениям, переполнены все галереи (торговые) Парижа, Нью-Йорка, Москвы, Питера. Они хорошо продаются.

Кстати, в Московском музее современного искусства сейчас открыта выставка одного очень изысканного японца Шоичи Хасагава (р. 1928 г.), живущего в Париже. Удивительно тонкие по цвету, форме, линии, хорошего эстетического качества графические работы. Приятное открытие. Доставляют большое наслаждение. Здесь Н.Б. солидарна со мной. И все-таки я говорил совсем о другом уровне искусства, *высокого искусства*.

И последнее, здесь уже мне приходится взять у Вас моду разводить руками. Это о «революционных процессах» в искусстве, «радикально изменивших весь вектор современного искусства». Ну, если иметь в виду направление вектора, аналогичное вектору большевистской революции 17-го г. для культуры России, то именно в этом пла-

не основные направления арт-практик второй пол. XX в. крайне революционны. Однако об этой «революции» я и говорю, описывая феномен *пост*-культуры. Да она и началась в 60-е гг. с поп-арта и концептуализма, сознательно отказавшихся от какой-либо духовности и художественности. Но все это уже, по-моему, да и Вы здесь, кажется, проявляли солидарность со мной, не имеет никакого отношения к высокому Искусству Культуры. Здесь совсем иные критерии и подходы, как правило, внеэстетические. А говоря об академизации авангарда в послевоенном модернизме я имел в виду все-таки высокое Искусство, к последним отблескам которого я отношу и многих из перечисленных Вами абстракционистов и к которому, конечно, в своих высших достижениях принадлежат все главные направления авангарда. Это, как я писал, была лебединая песнь Культуры, после чего началось ее активное угасание, что мы видим и в модернизме, а сегодня повсеместно — в явлении *пост*-культуры.

По-моему, теперь у нас расставились многие точки над *i*. Мы провели неплохую терминологическую и смысловую разведку боем, слегка подразнили друг друга, немного подергали за бороды (у кого они есть), поняли, что ничего нет страшного в том, что мы многое понимаем по-разному, и тем самым можем существенно обогатить (и уже обогатили, я надеюсь) друг друга, а также стимулировать к активной полемической деятельности (что тоже неплохо — кулаки и мускулы всегда следует держать в боевой форме). Во многих же существенных вопросах мы, к общей радости, едины. Прояснились некоторые первоначальные позиции и подходы и к духовно-эстетическим проблемам общего плана, и в сфере конкретной художественной практики. Понятно, в каких смыслах мы употребляем основную, фигурировавшую здесь терминологию, вырисовываются более четко личные вкусы и пристрастия. И вообще все мы немного завелись и схватили кураж сей живой эстетики. Думаю, так стоит и продолжать. Как вы полагаете, друзья?

Размышляя о следующем этапе нашей дискуссии, я хотел бы предложить всем нам перечитать внимательно все уже проговоренное (а там поставлено много интересных и еще никак не рассмотренных вопросов и проблем) и сделать по этому поводу какие-то общие выводы и предложения (и по тематике, и по ведению) для последующих бесед. Мне, например, после кратких, но емких резюме Н.Б. последнего фильма Гринуэя и спектакля Наджа кажется уместным предложить всем нам время от времени делиться друг с другом впечатлениями о наиболее интересном из увиденного, услышанного, прочитанного в сфере художественно-эстетической культуры. Осо-

бенно с этой просьбой я (и от имени Н.Б.) обращаюсь к Вам, Вл. Вл. Вы в центре Европы видите, слышите и читаете значительно больше нового и интересного, чем мы здесь в глухой провинции. Не говоря уже о Германии (Берлин, Мюнхен, Франкфурт, Дюссельдорф и т.п.), рядом и Париж, и вся Италия, и Швейцария, где Вы имеете возможность нередко бывать. Поэтому бьем Вам челом. Не считите за труд иногда информировать (хотя бы кратко) и нас, бедных и сирых, о наиболее интересном с некоторыми личными комментариями. Мы, в свою очередь, естественно, не останемся в долгу. Хотя объективно у нас меньше возможностей, но субъективно может и от нас прийти что-то интересное или хотя бы будоражащее сознание. Жизнь-то здесь сейчас бьет ключом. Весь вопрос, каким и по каким головам. Разберемся, однако. Думаю, это существенно обогатит наш Триалог и каждого из нас. Этим мы в какой-то мере поддержим добрую традицию мирикусников, которые, как вы помните (а мы с Л.С. как раз в эти дни с удовольствием перечитываем некоторые тексты Сомова, Бенуа, Добужинского), регулярно сообщали друг другу в письмах практически обо всем, что они видели и слышали в художественной жизни Парижа, Питера, Нью-Йорка, других городов, где они бывали. Да и вообще, когда-то эта традиция была широко распространена среди художественной интеллигенции. Неплохая традиция.

Экзистенциализм как эстетический феномен

Вл. Иванов (02.— 04.12.05)

Дорогая Надежда Борисовна,
решаюсь открыть «второй фронт», т.е. вступить с Вами в переписку в рамках нашего Триалога. Ради Бога, не подумайте при этом, что, начиная ее с «милитаристской» метафоры, я имею какие-то особые полемические намерения, хотя на основании моих писем к многолюбимому В.В. у Вас могло сложиться впечатление обо мне как о брелке, приставале, задире и мелочном педанте. Уверяю Вас, — это всего-навсего «фантом», двойник, своими действиями лишь затемняющий мою подлинную сущность. Не знаю почему, но именно В.В., как он сам выразился, обладает демонической способностью «расшевеливать чакры» у своих собеседников (даже в письменной форме), а на самом деле я — мирный созерцатель, скорее склонный спокойно и молчаливо выслушать противоположное мнение, чем тотчас разгоряченно начинать его опровергать. Нечто сходное я нахожу и в Вашем душевном строе, хотя звучащее в другой тональности.

Судя по академической стилистике Ваших писем, Вы наклонны к беспристрастному и несколько объективированно-дистанцированному рассмотрению феноменов эстетического сознания и художественной практики, что усмиряет воинственный пыл собеседника и настраивает его на благодушное ведение беседы. Есть и другой момент, сулящий в будущем плодотворный обмен мнениями между нами — это любовь к французской культуре, определенная пропитанность душевных структур ее мыслями и настроениями, хотя стопроцентным франкофилом считать себя все же не могу, будучи в еще большей степени очарованным немецким идеализмом, мистикой и искусством. Тем не менее духовное пробуждение еще в школьные годы было связано у меня, прежде всего, с влиянием Бодлера, дневниковые афоризмы которого в «Моем обнаженном сердце» служили предметом спонтанных медитаций, а также с романом Гюисманса «Наоборот», существенно повлиявшим на выработку механизмов защиты от тогдашней «современности». О пробуждающем воздействии французской живописи даже упоминать не стоит. Это факт, пережитый многими в конце 50-х — начале 60-х гг.

Впоследствии влияние Вл. Соловьева и соловьевцев (Блока и Андрея Белого) существенно изменило характер душевного ландшафта, подсветив его софиологическими красками, французской палитре довольно чуждыми. Все же — несмотря на все перемены — душа осталась, так сказать, «подгрунтованной» французской культурой, просвечивающей сквозь все последующие лессировки. Не посетуйте за этот биографический экскурс, но мне кажется, что, поскольку у нас нет даже фантомного представления друг о друге (без чего невозможна настоящая переписка, а, как я надеюсь, она будет продолжаться довольно длительное время) надо попытаться восполнить пробел беглыми зарисовками, знаками, образами, облегчающими общение и создающими теплую атмосферу «кресельной» беседы за чаем, если она ведется вечером, и кофе, ежели мы находим время для дневной встречи.

Теперь, как выражаются французы, вернемся к нашим баранам. В данном случае (что является и непосредственным поводом для моего письма) речь идет о возникшей в ходе Триалога потребности прояснить смысл экзистенциального метода в контексте рассмотрения наших эстетических воззрений. Если я ограничился кратким разъяснением своей позиции, отмеченной существенно бердяевским влиянием, но коренящейся в собственном опыте, а В.В. — с присущей ему мудрой кротостью и благожелательностью — принял это к сведению, то Вы дали развернутый ответ, как выразился наш многоуважаемый собеседник, в форме «суперлекции».

Я нахожу это вполне уместным, когда время от времени мы будем представлять для дальнейшего обсуждения наработанные материалы, хотя собственный смысл переписки, как мне кажется, заключается в том, чтобы на их основании поделиться собственными оценками анализируемых явлений (в данном случае — экзистенциализма), выходя тем самым в то измерение, которое В.В. метко характеризует как «некое научно-около-научное достаточно напряженное поле смыслов и представлений», на котором игроки не чувствуют своих чинов и рангов, а позволяют себе несколько расслабиться в непринужденном — и не лишенном карнавального веселья — общении друг с другом, не упуская, однако, из виду намерения достигнуть таким путем более существенной цели, чем радость от любования фейерверками цитат и ученых фраз. Нечто подобное имел некогда в виду Ницше, говоря о «веселой науке».

Впрочем, Вы сами делаете вполне конкретное указание на то, какой смысл имела бы для нас прогулка по дебрям западноевропейского экзистенциализма. С этим нельзя не согласиться, ибо не все же время сидеть нам на диванах и креслах, надо вкусить и природных удовольствий, хотя, субъективно говоря, для этого были бы освежительней тропинки платоновской Академии или, на худой конец, сад Эпикура, чем мрачноватый и малоуютный лабиринт, в котором, того и гляди, нарвешься на встречу с прожорливым Минотавром, не брезгающим и любопытствующими эстетиками. Не плохо было бы, на всякий случай, запастись ариадниной нитью. Для этой цели как раз и можно использовать Ваше письмо. Однако позволю себе заметить, вероятно, не следует придавать слишком большого значения сему Минотавру, поскольку «ужасы» человеческого существования, столь выразительно обрисованные экзистенциалистами, в некотором смысле тоже носят игровой характер (вроде того, как дети играют в «разбойники»), что и подтверждается стилем жизни самих экзистенциалистов, не спешивших делать экзистенциальных выводов из своих интуиций. Как правило, они вели вполне почтенную бюргерски-комфортную жизнь. Один только Камю кончил плохо, но автокатастрофа никак не связана не только с экзистенциализмом, но и вообще ни с каким мировоззрением, являясь случаем вполне (к сожалению) будничным. Если человек действительно убежден, что он — «мертвец в отпуске», то логично или кончить жизнь в канаве после неумеренного возлияния в плохом ресторанчике, или пустить себе пулю в лоб, или уйти в монастырь с уставом строгим и немилосердным. Поскольку ни один из экзистенциалистов не пошел (к счастью) подобными путями, позволительно усомниться в том, что «пессимистическое мироощущение» является

главным элементом у этих философов. Говорю это отнюдь не с тем, чтобы упрекнуть их в противоречии между мировоззрением и жизнью. Нахожу смешным, когда подобные упреки делали Шопенгауэру, дескать, почему он живет в стиле почтенного рантье, гуляет с пуделем и играет на флейте, вместо того, чтобы грызть сухари и мерзнуть в сырой пещере. Просто надо правильно расставить акценты.

Скорее более существенным, чем пресловутый пессимизм, является усложнение техники мышления, способной понятийно охватывать такие явления, которые ускользали от предшествующих философов. Соответственно кое-что при этом перепадает и эстетике, остро нуждающейся в инструментарии, позволяющем адекватно описывать сложнейшие явления в современном искусстве. Сам по себе экзистенциализм, как Вы заметили совершенно справедливо, являет собой пример сближения философии и искусства на уровне «стирания граней», хотя в каждом конкретном случае это происходило в различных формах. Немало зависит и от той перспективы, в какой мы прочитываем экзистенциалистские тексты. Так, например, сартровское «Бытие и ничто» с успехом может быть воспринято как философский роман, многие страницы которого являются блестящими образцами французской психологической прозы (главка «Самообман», например), но правомочно увидеть в книге и результат адаптации Гегеля-Гуссерля-Хайдеггера к условиям, весьма отличным от тех, в которых созрела немецкая мысль. С другой стороны, Камю, равно как, частично, и Бердяева, трудно назвать философами в строго академическом смысле этого слова, а Ясперса — при всем желании — не причислишь к мастерам немецкой художественной прозы. С Хайдеггером дело обстоит сложнее, но считать его романистом или поэтом все же нельзя (впрочем, это дело вкуса), тогда как Сартр и Камю, действительно и недвусмысленно, являются крупными романистами и драматургами.

Тем не менее опыт экзистенциалистов — в разных пропорциях смешивающих философию и искусство — нам особенно близок. В нашем трио, как мне кажется, особенно В.В. и, частично, я (будучи, впрочем, человеком малопишущим), озабочены проблемой «стирания границ». Вы же представляетесь мне (возможно, ошибаюсь) более строго придерживающейся границ, очерченных академической наукой. Но в любом случае Триалог побуждает нас всех их — в той или иной степени — нарушать. От этого он только выиграет в своей занимательности. Возникнет поле для граничестирательных экспериментов в надежде, что в результате могут появиться довольно причудливые мыслеформы, в некотором смысле интеллектуальные кентавры и единороги.

В заключение позволю себе еще одно замечание вкусового характера. Вы называете экзистенциализм «одним из крупнейших течений модернизма». Но как бы нам не запутаться окончательно при этом словоупотреблении, поскольку очевидно, что «модернизм» понимается различным образом в различных контекстах. Например, в теологии он имеет сугубо отрицательный смысл. Под ним разумеется направление мысли, подвергающей критическому пересмотру традиционные богословские ценности. В этом качестве он был уже давно осужден Римом, хотя Второй ватиканский собор внес в этом отношении некоторые коррективы. В русско-православном контексте вместо «модернизма» принято говорить об «обновленчестве», которое имеет уже просто-напросто характер бранного выражения, но в последнее время иногда говорят о «модернизме» (но в том же ругательном смысле).

В области изобразительного искусства употребление понятия «модернизм» весьма многомысленно и то, как его использует дорогой В.В., мне принципиально чуждо, поскольку в самом слове заложен для меня некоторый мало симпатичный оттенок (в отличие, скажем, от «авангардизма», который, в свою очередь — по довольно далеким от меня мотивам — не нравится нашему сописьменнику). В философской сфере «модернизм» и вовсе утрачивает четкие очертания, и я не могу найти прямых соответствий между экзистенциализмом и модернизмом в искусстве, хотя допускаю определенные аналогии. Но поскольку вся эта дискуссия ведется в Триалоге на номиналистическом уровне и никто из участников не вкладывает (смею надеяться) в эстетически-искусствоведческие термины онтологического смысла, то и Бог с ним с модернизмом.

Также могу сказать (прежде всего, в адрес дорогого В.В.), что я полностью и радостно приемлю постановку вопроса о неклассике (неклассической эстетике), хотя внутренне (эстетически) содрогаюсь, когда слышу сие новообразование. Надеюсь, что сможем в дальнейшем поговорить и на эту тему (в известном смысле, для нас центральную).

С искренним уважением, В.И.

Жестуальность как категория

Н.Б.Маньковская (30.01.06)

Дорогой Владимир Владимирович!

Мне весьма импонируют моменты *a parte* в нашей переписке — они придают ей еще более личностный характер, открывают новые «окна» в душевный и интеллектуальный мир собеседников. Тем бо-

лее что мы настроены на одну волну — позитивно-созидательную, доброжелательно-медитативную. В нашем общении произошла некоторая пауза — однако ведь и в театре не случайны антракты: мысли и чувства должны подрасти! Во всяком случае, бегая на лыжах в почти тридцатиградусный мороз по сверкающей на солнце, заснеженной Москва-реке (я провела свой отпуск в Звенигороде, вдали от компьютера), я согревалась мыслью о наших грядущих жарких обсуждениях неисчерпаемых аспектов эстетического. Ведь кроме кентавров и единорогов есть еще и сфинксы — как знать, совместными усилиями, нам, возможно, удастся приблизиться если не к раскрытию, то хотя бы к пониманию некоторых из их загадок...

Проблема понимания, точнее, взаимопонимания, кажется, весьма существенна и для наших кресельных бесед. И я рада, что у нас с Вами во многом общий *background* — любовь к французской культуре. Что касается меня, то по воспитанию (меня с 4 лет учила французскому добрым старым методом «полного погружения» дама, долго жившая в Швейцарии), образованию (первое из них — лингвистическое), профессиональной деятельности (многолетнее преподавание французского языка в МГИМО, кандидатская диссертация, посвященная А.Камю, докторская — современной французской эстетике), да и просто душевному настрою я изначально была франкофилом. Остаюсь им и сейчас, хотя сфера моих научных интересов значительно расширилась. Параллельно с авторской работой перевела несколько книг — «Различие и повторение» Ж.Делёза, «Мифологии» К.Леви-Строса, «От существования к существующему» и «Познавая существование с Гуссерлем и Хайдеггером» Э.Левинаса, «Живопись и реальность» Э.Жильсона и др. Не без ностальгии вспоминаю тот длительный период в моей жизни, когда интенсивно занималась устными переводами — сейчас мне, к сожалению, не хватает живой языковой практики. Компенсирую это, как всегда, чтением. Кстати, мы с В.В. довольно подробно обсуждаем новые книги М.Уэльбека и Ф.Бегбедера. Правда, целиком прочитать «Ожидание острова» по-французски еще не удалось, но опубликованный в «Иностранной литературе» фрагмент привлек меня авторской самоиронией и той экзистенциальной тоской, которая угадывается за цинично-эпатажным уэльбековским жестом (у В.В. несколько иное мнение; а что думаете Вы?). Такой жест — некий мостик от жеста в его классическом понимании к тому, что я называю *жестуальностью*. Мне еще нигде не приходилось писать (да и говорить) об этом — Триалог кажется мне наиболее подходящим пространством для обсуждения новых идей.

Жестуальность – феномен актуального искусства, наиболее выразительное проявление его игрового начала. Ее специфика видится мне в самодостаточности, автономности жеста художника: артистический жест заменяет собой произведение (а не сопровождает его), претендует на статус артефакта, в пределе становится симулякром искусства как такового. Это уже не элемент хепенинга, акции, перформанса, но выделившаяся из них и ставшая самодовлеющей демонстрация авторского Эго, и далеко не только в художественных формах (человек-собака О. Кулик, «лягушка в колготках» А.Бренер, протей-трансвестит В.Монро и другие «жестуалисты»). Атрибуты жестуальности – эстетический шок, парадоксальность, абсурдизм, нередко и жестокость. Появление этого феномена представляется закономерным следствием современного стирания границ между искусством и неискусством, доминирования жанровых миксов, увлечения концептуализмом, с одной стороны, и боди-артом, с другой, как «интеллектуальным» и «телесным» полюсами атр-практик XXI в. При этом эксгибиционистский, травестийный и т.п. жест, как и гримаса, выступает своего рода пластическим аналогом неформальной лексики, столь распространенной в современной литературе.

Попытаюсь дать предварительное рабочее определение: *жестуальность* – игровой прием, выражающий жизненную и творческую позицию автора художественно/внехудожественными средствами вне связи с каким-либо произведением, программой, манифестом посредством символических форм поведения.

Какая эстетическая дистанция отделяет понятую таким образом жестуальность от своего прародителя – средневекового французского *geste* – подвига, деяния (как тут не вспомнить «Песнь о Роланде» – «Le geste de Roland»). Нелишне сослаться и на В.Даля: «Жест (франц. geste) – телодвижение человека, немой язык, вольный или невольный; обнаружение знаками, движениями чувств, мыслей». Мне кажется, было бы довольно увлекательно проследить эволюцию бытового, ритуального, артистического, художественного жеста в национальных культурах разных исторических эпох, а также выявить его специфику в разных искусствах – живописи, пластике, балете, театре, фотографии, кинематографе.

«Сделать жест», «встать в позу», «надеть маску», «делать хорошую мину при плохой игре»... Разве не соблазнительно транспонировать эти общеизвестные выражения из бытовой в художественно-эстетическую сферу, перекинуть мостик от микрожеста (мимики) к художественному макрожесту (совокупности мимических движений, пластики тела, костюма, рисунка движения, образующей своеобразие кинокадра, те-

атральной или балетной мизансцены)? Или сопоставить/противопоставить современную жестуальность с артистическим жестом, скажем, денди и проклятого художника? Выделить некоторые реперные точки на этом пути — желтую блузу В. Маяковского, усы С. Дали и т.п.? И далее — уже в самом искусстве авангарда — сделать акцент на бунтарски-эпатажном, абсурдистски-бессмысленном, иронично-самоироничном характере радикального жеста? (Разумеется, в рамках нашей переписки я не собираюсь этого делать — хватит и одной «суперлекции»).

Особая тема — соотношение жеста как элемента выразительного движения и слова: на протяжении XX в. художественный жест все более эмансипировался, становился вровень со словом, а порой и перевешивал его по эстетической значимости. По-видимому, здесь не обошлось без сильного влияния идей волевого (А. Шопенгауэр), дионисийского (Ф. Ницше), инстинктивного (Л. Клагес) движения на художников и теоретиков искусства начала XX в. Достаточно вспомнить хотя бы танец А. Дункан, теорию кинонатурщика Л. Кулешова, принцип отказного движения в театральных постановках С. Эйзенштейна, его симулянтную систему киномонтажа и теорию экстаза, биомеханику В. Мейерхольда, напрямую обращенные к зрителям музыкальные жесты — зонги Б. Брехта, принцип разнонаправленного движения Ф. Дельсарта и метроритмику Ж. Далькроза. (Здесь возможен «вставной номер» — сравнительный анализ некоторых теоретических положений В. Кандинского и С. Эйзенштейна о выразительном движении как одном из истоков синтетического искусства — вспомним концепцию «Желтого звука» у первого и «Желтую рапсодию» у второго). Примечательно, что из визуальной сферы жест вновь вернулся к вербальным искусствам, но уже скорее в роли «хозяина», а не «слуги»: ведь идея «семантического жеста» как нерасторжимого сплава формы-содержания возникла в 20-е гг. в русской лингвистике (позднее она была унаследована структурализмом и применена к анализу поэзии Я. Мукаржовским). Подлинным же триумфом жеста, вытеснившим и заменившим слово, стал «театр жестокости» А. Арто с его физической, а не словесной идеей театрального действия как святилища с занавесом, мистического приобщения творцов и зрителей к космическим первоначалам жизни посредством жеста, ритуала, знака-иероглифа, ритма. Стремясь воздействовать на человеческий организм в его целостности посредством яростно-жестокоего действия, своего рода обряда экзорцизма, Арто стремился возродить представление о едином языке, находящемся на полпути от жеста к мысли, обеспечивающем более глубокое и тонкое чувственное восприятие.

Не меньший интерес представляет роль жеста в театре абсурда, жест как трансгрессия у Ж. Батая, «уличный жест» (своего рода пластический «обже труве») в театре танца П. Бауш. И все же вплоть до последней трети XX в. жест был неотделим от контекста творчества художника, комплекса его эстетических взглядов. Право на жест принадлежало, по преимуществу, признанному таланту. Но только в постмодернистской ситуации становятся возможными выставки типа «Художник вместо произведения» («Прыжок в пустоту»), когда ставший самодостаточным жест заменяет творческий акт, художественный манифест, эстетическую программу, превращается в жестикуляцию. Не связан ли такой скачок с вытеснением изобразительности современной визуальностью, претендующей на статус не миметической, но самодостаточной реальности, перекидывающей мостик к виртуальной реальности? И не конкурирует ли жестикуляция с классическим жестом, тяготея к паракатегориям неклассической эстетики?

Все эти вопросы я, разумеется, задаю в первую очередь себе, но возможно, они заинтересуют и Вас. Ведь сам наш Триалог – своеобразный исследовательский жест, адресованный как его участникам, так и потенциальным читателям.

Дружески, с наилучшими пожеланиями, Н.Б.

**Вкус к абсурду и безумию – Ориентализация как перспектива –
Постмодернистская экзегеза православной культуры –
Насущные проблемы эстетики**

В. Бычков (06.02.06)

Дорогие друзья,
сейчас 7 часов утра, на термометре минус 27 по Цельсию. Значит, на почве и все минус 30. Вымерзает Россия. Не спится. Опять плывут какие-то картины и мыслеобразы о моем «Апокалипсисе», перетекающие в размышления об апокалиптизме современного искусства, гуманитарной культуры в целом, знаменующем космоантропный Апокалипсис, т.е. глобальные изменения в судьбах человечества. Потянуло к компьютеру продолжить наш разговор, правда, не с совсем, может быть, удачной темой и не в приятной для всех нас тональности. Рождественская духовная сосредоточенность при внешней предпраздничной суете, затем медитативно-созерцательное начало нового года, сопряженные с этим новые поиски решения индивидуальных

творческих проблем, — все это отвело на второй план наш Триалог. А он требует особого настроения души — при глобальности тем некоего интимного настроения и своеобразного внутреннего досуга.

Теперь опять влечет усесться поудобнее в кресло и виртуально обнять вас, дорогие друзья. Между тем вот именно сейчас меня с какой-то неумолимой силой тянет на тематику, мало подходящую для продолжения разговора после длительного перерыва. И тем не менее я вынужден подчиниться внутреннему зову. Извольте, дорогие друзья, выслушать/прочитать и, может быть, отреагировать — не обязательно впрямую, как у нас уже сложилось, но и любая косвенная реакция сегодня будет и мне, и, думаю, всем нам, в радость, ибо близко время...

Вроде бы безобидные игрушки современных арт-практик *пост*-культуры все более и более сгущаются в атмосфере начала нового столетия в нечто угнетающее, и за их видимой игривостью и безобидностью (особенно если рассматривать их в целом, а не поштучно) проступает мрачноватая картина современной действительности как выжженной духовной пустыни. Лишь несколько примеров, почти наугад взятых из последних газет (а там подобное и в подобном духе — стиль интерпретации тоже значим! — печатается почти каждый день; Н.Б. подтвердит, т.к. большую часть этой информации в виде вырезок я с благодарностью получаю от нее).

Вот любопытный пример интерпретации классики (а сейчас в этом духе в театре переосмысливается, прочитывается, пародировается практически весь классический репертуар, своего ставят значительно меньше и получается, кажется, скучно или убого, не так ли, Н.Б.?). В хорошо известной Вам, Вл. Вл., берлинской опере *Unter den Linden* наш режиссер Дмитрий Черняков (один из самых модных сегодня в России) поставил «Бориса Годунова» Мусоргского (под управлением знаменитого Даниэля Боренбойма!). Я не видел, естественно, но не могу удержаться, чтобы не просканировать сюда красочное описание из рецензии (хотя рецензиям мы все не очень-то доверяем, естественно, но что-то конкретное из них иногда можно выудить) в «Известиях» (от 13 декабря прошлого года).

«Этот шокирующий документальный спектакль полон современных российских реалий, выхваченных с экрана телевизора и подсмотренных на улицах российской столицы». В декорации впервые за всю историю постановок этой оперы нет Кремля. «Вместо него — нагромождение эпох, каждая из которых связана со своим правителем. Роскошный сталинский вход в метро монтируется с лужковским новоделом, белокаменной церковной древностью, брежневской «стекляшкой» и каким-то благородным дореволюционным особняком, первый

этаж которого превращен в кафе-витрину. Смыслообразующим строением оказывается хорошо узнаваемый фасад Телеграфа с Тверской с сияющей девушкой на огромном рекламном щите и хлопающими дверями с надписью «Нет входа». На телеграфе вертится его знаменитый глобус, а электронное табло, заменяющее традиционную для этой оперы колокольную символику, вместо времени показывает дату разворачивающихся на сцене событий.

Если верить табло, действие оперы охватывает период с 2012-го по 2018 год, а коренится все, если хорошенько вслушаться в рассказ Пимена о произошедшем 12 лет назад убийстве царевича Димитрия, в 2000-м.». Центрального персонажа «окружает суетливая, малопривлекательная детально прописанная человеческая масса, которой в общем-то нет до Бориса никакого дела. Она состоит из равнодушных прохожих, плохо организованных агитбригад в каких-то несусветных разлили-малинистых облачениях, смекалистых телевизионщиков, которым Борис, расположившись за богатым президентским столом с жидкокристаллическим компьютерным экраном, читает по бумажке свое обращение к народу (оно начинается со слов «Скорбит душа»), пугливых функционеров, трех забулдыг у ларька с хот-догами, среди которых толчется террорист Гришка Отрепьев с припасенной бомбой для московского метро...

Борис Годунов проходит путь от уверенного в себе, резкого, циничного, маскулинного правителя до разложившегося овоща, за которым только и следить, чтобы тот не сосал палец. Но в финальной картине, происходящей после какой-то страшной, явно не от одной Гришкиной бомбы случившейся катастрофы, и следить-то за ним некому. Функционеры во главе с Шуйским разбежались, дети погибли, табло с датами, как и вообще все городское электричество, погасло — чтобы на последних тактах оперы начать с нулей отсчет новой, уже нездешней жизни Бориса».

На Западе, насколько мы можем судить по газетным рецензиям (обрывкам конкретной информации в них), часты интерпретации классики и покруче этой. Просто сейчас мне под руку не попался соответствующий текстик. Этот оказался сверху в корзине для мусора под столом. А Н.Б. кое-что подобное видит регулярно и на нашей сцене. Надеюсь, она поделится с нами чем-нибудь интересным и из этой оперы.

В процитированном тексте важны два момента, как минимум. Информация о самой театральной интерпретации (в газете есть и красочное фото, подтверждающее кое-что из описанного), предельно современной и, кажется, порядочно абсурдизированной в духе постмодернистского крайнего иронизма. Но также значим и харак-

тер рецензии. После всего описанного, в общем-то *маргинального* для оперы материала, хотя и визуально значимого и активно отвлекающего зрителя/слушателя от музыки и содержания классической оперы, автор мельком упоминает, что арию Бориса пел знаменитый бас Рене Пап, остальные участники намного слабее, оркестр слабоват, но в целом работа и для режиссера, «и для всей отечественной оперной режиссуры не перестает быть этапной». И режиссера, и рецензента по крупному счету не интересует *художественное качество* и самой классической оперы, и, главное, ее конкретной постановки: и тот, и другая ведут свои деконструктивные игровые партии, мало заботясь об интерпретируемом оригинале. И это-то действительно «этапно» для *пост*-культуры и, возможно, уже для нового поколения гуманитариев в целом. Так же примерно интерпретируются и все остальные виды искусства (живопись, литература и т.п.).

Вот, в рецензии на прекрасную выставку Саврасова в Третьяковской галерее, штатный, предельно ориентированный на *пост*-культуру критик «Известий» Николай Молок (не Молох все-таки!) просто гениально реагирует на русскую классику: «если с «Бурлаками» Репина все ясно (тяжкий труд батраков в дореволюционной России), как и с мишками Шишкина (красота русской природы), то «Грачи» Саврасова – отнюдь не самая привлекательная картина. Начало весны, грязный снег, лужи. Правдоподобно – так у нас и бывает весной, но не очень-то красиво. Да и грачи вообще-то (согласно иконографии) – дьявольские птицы. В результате возникают скорее депрессивные чувства. Авитаминоз и токсикоз. Саврасов и был очень депрессивным художником. ... И в пейзажах его – бесконечная грязь и уныние» («Известия» от 15.12.05). Если художественный критик нового поколения лишен какого-либо элементарного эстетического чувства, не говоря уже о чувстве колорита (слово незнакомое вообще для апологетов и творцов *пост*-культуры), то что же спрашивать с современных молодых зрителей, направлять вкус которых и призван этот горе-критик? И это не единственный случай. Общая тенденция современной арт-критики (во всяком случае, в России) именно такова.

И для завершения этого микро-экскурса в современную художественную жизнь по нашей прессе цитатка из только что опубликованного у нас романа некоего чилийского режиссера и писателя Александро Ходоровского (бывший наш народ что ли?) «Плотоядное томление пустоты» (само название много стоит!). Ходоровский в одном из интервью: «Я считаю, что мы все безумны в нашей цивилизации – сама цивилизация безумна. Но мы можем излечиться, если будем

много работать». И он сам много работает, предлагая человечеству образчики абсурдизма вроде цитируемого в рецензии: «Покидаем город. Пустынные места, где вместо земли — толстый слой кожи. Время от времени в ней разрезается рана в виде колодца, сквозь которую можно заметить разлагающийся живот; дети-паралитики с ногами, отягощенными ортопедическими аппаратами, лежа ничком погружают в нее черные языки. Куски старческих тел — половина торса, плечо, голова, пара рук — пожираются морщинистыми созданиями, которые шумно выдыхают, извергая облака костяного порошка. Тучные обнаженные женщины заплетают свои невероятно длинные волосы на лобке в десятиметровые косы... В небольших щелях, вырытых как убежища на случай войны, прячутся карлики без нижней челюсти. Внезапно на эту гигантскую кожную опухоль кто-то выливает тазик, из него выплескивается глаз» (НГ-Ex libris, 23.06.05).

Конечно, ото всего этого можно сколько угодно отмахиваться, если бы все сие не шло огромными косяками на сознание современного человека, молодого человека, человека будущего. И со всех сторон. И не только из евро-американского ареала, но и весь остальной мир начинает чувствовать вкус к глобальному абсурдизму и безумию. Я уже не говорю о цунами наркомании, захлестнувшей молодежь всего мира, но это как бы не из нашей сферы...

А что за всем этим в современной действительности?

Только несколько крупных мазков-намеков, ибо все это каждому из нас хорошо знакомо, и ежедневно на телеэкране в новостях можно найти массу подтверждений этому процессу, как в грандиозных масштабах, так и в мелких элементах, складывающихся, однако, в малоутешительную картину.

Европа и Америка (имею в виду США и Канаду) утопают в соблазнах, роскоши, безграничном потребительстве, бессмысленных дорогостоящих излишествах и прожигании жизни. Когда уже нет нужды особенно заботиться о хлебе насущном, а религиозная вера превратилась в простую формальность, то на первый план выходят (и в массовом масштабе) все игрушки, в которые когда-то играл (и доигрался) поздний Рим, только в более изощренных, техногенно оснащенных и, как правило, баснословно дорогостоящих (для человечества) формах. Теперь и мгновенно суперразбогатевшая верхушка России устремилась по этому пути. Догнать и перегнать! И уже перегоняем в идиотизме дикого расточительства ограниченных земных ресурсов.

Между тем это как-то мало нравится нищему и голодному Востоку, который под знаменем ислама начинает собираться в грозную тучу. Он уже гудит как растревоженный муравейник (а мы еще посто-

янно ворошим его палками) и вот-вот двинется на Европу и просто вытопчет ее как обезумевшее стадо слонов. Вот вам и тот халифат во всемирном масштабе, до которого не желал бы дожить Вл. Вл., да и мне он как-то не очень по душе. А Европа и Америка сегодня ускоряют этот процесс, рубят сук, на котором сидят.

Процесс ориентализации человечества, как вы знаете, у нас предчувствовал еще Вл. Соловьев, образно выразив его в стихотворении «Панмонголизм». Помните: «От вод Малайи до Алтая // Вожди восточных островов // У стен восставшего Китая // Собрали тьмы своих полков. // Как саранча неисчислимы, // И ненасытны, как она, // Нездешней силою хранимы, // Идут на Север племена» и т.д. У Соловьева речь шла о России и монголоидах, столетие спустя очевидно, что не только «третий Рим лежит во прахе», но речь идет по меньшей мере о гибели всей евро-американской цивилизации. А до Соловьева еще Герцен предчувствовал «новый Китай» на территории России, и несколько позже Мережковский в «Грядущем хаме» предрекает, что «Китай победит Европу, если только в ней самой не совершится великий духовный переворот». Пока таковым не пахнет, ибо, как констатировал еще сто лет назад Мережковский, «религия современной Европы — не христианство, а мещанство», которое в своем пределе «есть хамство»; и с тех пор в этом плане ничто не изменилось в лучшую сторону, — не об этом ли вопиет современное искусство?

— Так вот о чем твой «Апокалипсис»! Арт-практики *пост*-культуры предчувствуют всего-навсего гибель христианской цивилизации, и даже не всей, а только евро-американской ее части, белой расы. Но в этом ничего катастрофического для человечества-то нет. Нормальный исторический процесс. В истории всегда гибли целые народы, этносы, цивилизации; сменялись другими. И жизнь на земле продолжалась. А ты распространил это на все человечество...

Да не я распространил. Это предчувствует художественная культура на протяжении всего XX столетия (притом во второй половине века эти тенденции стали активно проявляться и в Латинской Америке, и в Австралии, и в странах Дальнего Востока), и многие отнюдь не малые умы, начиная, может быть, с Достоевского, имели это предчувствие. Вспомним хотя бы бред Раскольников в Сибири на последних страницах «Преступления и наказания»: «Весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны погибнуть, кроме некоторых весьма немногих избранных». Именно — все. Сегодня все в мире теснейшим образом взаимосвя-

зано. Человечество не перенесет ни новой мировой войны (а в мусульманском мире уже есть ядерное оружие — главное достижение человеческого разума на путях НТП; да и механизмы изготовления химического и биологического оружия всем агрессивным силам тоже доступны), ни уничтожения евро-американской цивилизации. Это очевидно.

Но угроза, конечно, не только и не столько со стороны беспредельно возрастающей пассионарности и агрессивности (а ведь почему-то возрастает!) Востока (здесь вклинился интересный и во многом верный образ Максимилиана Волошина о Европе [читай — западной цивилизации] как наросте на теле Азии: «Европа, как чужеродное растение, выросла на огромном теле Азии. Она всегда питалась ее соками. ... Все жизненные токи — религию и искусство — она пила от ее избытка»), сколько со стороны порожденного Западом НТП. Помимо того, что все его, вроде бы крайне полезные для человечества достижения немедленно обращаются против этого человечества некой агрессивно настроенной силой внутри человечества, сама природа, Земля не выдерживает человеческой наглости, безнравственности и варварского обращения с ней. Не отсюда ли все новые болезни, эпидемии, глобальные катастрофы (неминуемое потепление — правда, сейчас за окном около минус 30, — землетрясения, наводнения, ураганы, цунами, пожары и т.п. катаклизмы)? По наблюдениям специалистов, их количество растет с каждым годом в устрашающей прогрессии. Да и просто жизнеобеспечивающего ресурса на Земле осталось не более чем на 50 лет при умеренном потреблении, а о какой умеренности сегодня можно говорить в Европе и Америке? И Россия ныне тоже рвется туда же. Однако вряд ли успеет. На нас с того же Востока неумолимо движется потоп китайской экспансии (сбываются предчувствия Соловьева и Мережковского. «О, Русь, забудь былую славу — // Орел двуглавый сокрушен, // И желтым детям на забаву // Даны клочки твоих знамен» — тот же Соловьев). Где-то в районе Урала он столкнется с мусульманской стихией и... — о чем здесь еще говорить и кому?

Глобальное столкновение китайско-индийской волны с мусульманской сотрет с лица земли человечество. Можно отнести все это, конечно, к моему полусонному утреннему воображению. Не отрицаю, я сегодня недоспал. Лег вчера поздно. Однако и на ясную голову мне представляется, что именно об этом просто кричит (хотя и с шутками, прибаутками и юродскими кривляниями и выкрутасами нередко) поток новаторской, «продвинутой», «актуальной» продукции последнего столетия в искусстве, художественной культуре, да

отчасти и во всем гуманитарном пространстве. *Пост*-культура — предчувствие глобальной космоантропной катастрофы. Вот об этом глубинном содержании ее и мой «Апокалипсис». Азь, грешный, всего-навсего узрел этот смысл в процессе длительной созерцательной практики, в моменты медитаций над лучшими образцами современного искусства и в ходе изучения основной его массы и попытался поведать об этом миру. Но мир не желает этого слышать, видеть, понимать. Тем хуже для него...

И лучше ему. Спокойнее. Да и во мне нет особого беспокойства. Какой-то внутренний покой давно царит в душе. Пора, пожалуй, позавтракать, а то чего доброго от этих страшилок пропадет аппетит.

Ну, вот, после завтрака и прогулки по залитым солнцем, скрипучим морозным Холмам (покусывает щеки и нос прилично — минус 25 все-таки и к полудню), перечитал написанное утром и понимаю, что порядочно сгустил краски с недосыпа. Однако, *еже писахъ писахъ*. Не совсем беспочвенны страшилки-то...

Между тем я отнюдь не призываю вас, друзья, сразу реагировать на эту тему и вообще реагировать на нее, хотя она и остается главной для меня. Можно поговорить о чем угодно. И простите меня, если я буду время от времени сбиваться на нее, особенно спрочно. Таков мой организм. Кроме того, хочу напомнить, что у нас остался целый ряд сюжетов, намеченных белыми штрихами и заинтересовавший всех в той или иной мере. Это и выявление эйдетических структур, лежащих в основе как художественных направлений, так и творчества отдельных современных художников (Вл. Вл.); и разговор о московском и питерском продвинутом искусстве 60–80-х годов; и влияние теософии и антропософии на современное искусство; и оппозиция модернизм — постмодернизм; проблемы возросшей роли жеста художника в современном искусстве (Н.Б.), нарастание значимости виртуальности в искусстве, да и собственно о проблеме эстетического/художественного (которая вот уже несколько столетий остается проблемой номер один в эстетике) и т.п. Многого мы коснулись еще только вскользь, и есть смысл поговорить о каждой из затронутых или оставшихся пока без внимания тем современной художественной и духовной культур поподробнее и не спеша за виртуальной чашкой чая.

На этом спешу закончить и так уже в который раз затянувшуюся мою речь и с нетерпением жду продолжения наших кресельных дискуссий, дорогие собеседники. Уже скучаю по доброму дружескому разговору на темы, всем нам очень близкие.

От контрфактической парадигматики к виртуальной реальности

Н. Маньковская (15.02.06)

Дорогой В.В.!

Ловлю Вас на слове – побеседовать именно за *виртуальной* чашкой чая в ситуации повального увлечения Интернетом кажется мне весьма уместным. Впрочем, дать полную волю своему воображению можно и без погружения в компьютерные миры – легенды, мифы, сказки, фантастика, утопии свидетельствуют об извечно присущей человеку жажде чудесного, волшебного, необыденного. Правда, в последнее время эта традиционная для мирового искусства линия пошла на отечественной пересеченной местности зигзагой. Пышным цветом расцвело то, что я назвала бы контрфактическим художественно-эстетическим сознанием, замешанным на антиутопических идеях, направленных, однако, в новое, сугубо игровое русло постмодернистских альтернативно-мистификаторских историй. Немалую роль сыграло тут, видимо, увлечение Борхесом, его вариантами опровержения хрестоматийного знания в «Алефе» и «Вымышленных историях». Однако наши вымышленные истории оказались совсем иными – по большей части сугубо политизированными. Тон литературным деконструкциям задали в свое время «Чапаев и пустота» В.Пелевина, «До и во время» В.Шарова, «Четвертый Рим» В.Пьецуха, «Борис и Глеб» Ю.Буйды, «Борисоглеб» М.Чулаки с их фантазийными вариантами истории России. Мистификаторские версии эволюции отечественной культуры обосновываются в «Послесловии, или Манифесте историософского маньеризма» С.Экштута приоритетом мистических озарений, воображения и интуиции, внутреннего видения перед преходящей изменчивой действительностью, заботой о правдоподобии и логике. Так случайность – «джокер из карточной колоды судьбы» – позволяет отменить все наклонения, кроме сослагательного, и погрузиться в описания истории и трагических последствий победы восстания декабристов.

Сегодня мистификации направлены в основном на советский период, особенно его начальный этап. Советской мифологии противопоставляется пародия на нее, типа соц-артовской, либо создаются новые мифы. Определенной вехой на этом пути стал роман А.Лазарчука и М.Успенского «Посмотри в глаза чудовищ», в котором чудом спасшийся от смерти Николай Гумилев направляет ход русской истории, в том числе и литературной, в неожиданное русло. Спасший поэта могучий матрос-сибиряк Лазарчук-Успенский (чувствуете

юмор?) стал с тех пор бродячим персонажем. Он упоминается, скажем, в книге Максима Чертанова и Дмитрия Быкова «Правда: Плутовской роман». Главным плутом оказывается здесь гуляка и весельчак Ленин, на пару с опереточным злодеем Дзержинским, напоминающим кардинала из «Трех мушкетеров», гоняющимся за волшебным колечком Марины Мнишек.

Кстати, псевдобиографии, альтернативные биографии вообще выделяются в некий особый жанр. «Второе июля четвертого года. Новейшие материалы к биографии Антона Чехова» Бориса Штерна — якобы написанный Сомерсетом Моэмом и переведенный автором историко-биографический очерк «для англичан, изучающих русский язык, и для русских, не изучавших русскую литературу». Вот именно. До середины текста идет хрестоматийное описание жизни и творчества Чехова, а потом начинается совсем другая, контрфактическая история: в роковой для писателя день 2 июля 1904 г. он разговаривает в предсмертном бреду с японским матросом, промелькнувшим когда-то перед ним на Сахалине, и просит шампанского. Но шампанского нет, и врач-немец разрешает ему выпить губительной для туберкулезника водки. А так как водки тоже не находится, годится и полная рюмка чистого спирта, который «неожиданно хорошо подействовал, пульс восстановился, японский матрос исчез, Чехов уснул». Выздоровевший писатель становится нобелевским лауреатом и учреждает фонд своего имени, распорядителем которого оказывается его племянник — актер Михаил Чехов. Тот подкупает на нобелевские деньги «крайних ультра-революционеров» — Свердлова, Каменева, Сталина и организует их побег за границу при условии прекращения всякой политической деятельности. И судьба России меняется... А вот еще одна альтернативная история. В «Садах господина Мичурина» Андрея Куркова советское правительство отправляет ученого вместе с выращенным им садом на плавучем острове в Америку в качестве подарка американскому народу. А на самом деле это остров-бомба, чтобы взорвать Нью-Йорк (роман написан, конечно же, после 11 сентября). Мичурин и подобранный им в океане тайный электрик с советской подводной лодки постепенно выясняют это, в духе советского абсурда поминутно требуя друг у друга подписку о неразглашении...

А что же, с альтернативной точки зрения, происходит в наши дни? В повести тридцатилетнего кузнеца из Соликамска (? может быть, и это — мистификация) Алексея Лукьянова «Спаситель Петрограда» действие разворачивается сегодня, при монархии: октябрьского переворота не было, но царскую семью расстреляли, и с тех пор Россией правят двойники. За претендентами на трон — потомками Курб-

ского, Романова (таковым каким-то образом оказывается и внук Владимира Ульянова) охотится крокодил-террорист и т.п. Абсурдизм и фантазмагоричность все нагнетаются, и в финале другой повести того же автора, «Мичман и Валькирия», на Красной площади происходит дуэль тещи и зятя на гранатометах: «...результатом трех выстрелов с одной и с другой стороны стали взорванный к чертям собачьим ГУМ, покосившаяся Спасская башня, стертый с лица земли Мовзолей и руины Кремля» (как тут ни вспомнить Маяковского: «Я бы бомбы метал по Кремлю и кричал – Долой!»).

Мистификаторская контрфактичность зашла так далеко, что Государственный Эрмитаж представил в новых залах Главного штаба выставку петербургского художника, главного редактора журнала «Собака.ру» А.Белкина «Золото болот. Собственная версия». На ней были экспонированы имитации археологических находок – всего 314 экспонатов: тексты, карты, рисунки, коллажи, дневниковые записи, глиняные черепки, множество «золотых» изображений животных и людей и даже деревянный саркофаг с мумией. Там и сям среди экспонатов мелькали маленькие «золотые» грибы в память о знаменитой телевизионной мистификации друга художника С.Курехина, доказывавшего, что Ленин был грибом. «Истории Белкина» сводились к тому, что на местных болотах некогда якобы существовала древняя цивилизация, фантазийные симулякры которой и были предложены вниманию зрителей. Примечательно, что директор Эрмитажа М.Пиотровский корректно охарактеризовал выставку как напоминовение о реальных находках и нереальных мечтах археолога.

Думаю, массивированный выплеск контрфактичности на грани веков – своего рода мостик к компьютерной виртуальности. В нашей с Вами, В.В., статье «Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта», опубликованной в «Вопросах философии» (№ 11, 2006), мы отнесли такого рода произведения к паравиртуальной реальности. Вся же область виртуальности, так или иначе связанную с искусством и эстетическим опытом, классифицировали по пяти рядам: 1. *Естественная виртуальность*; 2. *Искусство как виртуальная реальность*; 3. *Паравиртуальная реальность*; 4. *Протовиртуальная реальность*; 5. *Виртуальная реальность*. Под *естественной виртуальностью* имеется в виду изначально присущая человеку сфера духовно-психической деятельности, реализующаяся в сновидениях, грезах, мечтах, видениях наяву, бредовых галлюцинациях, детских играх, фантазировании. А *искусство как виртуальная реальность* – проблема, давно и хорошо известная эстетике. Весь образно-символический мир, создаваемый искусством, может быть понят как своеобраз-

ный космос виртуальных миров, каждый из которых уникален и полностью реализуется только в акте эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом. К *паравиртуальной реальности* мы относим, по крайней мере, две сферы в художественной культуре XX в.: а) психоделическое искусство и б) всевозможные наработки элементов виртуальности в авангардно-модернистско-постмодернистском искусстве, возникающих на базе традиционных «носителей» искусства, без применения особой техники, прежде всего электроники (вот к этой сфере и принадлежат упомянутые мною выше контрфактические произведения). Далее, *протовиртуальная реальность* включает в себя все формы и элементы виртуальности, создаваемые на базе или с применением современной компьютерной техники. Здесь можно выделить, по меньшей мере, три класса виртуальных наработок: а) включение элементов виртуальной реальности в наиболее восприимчивые к ней виды «технических» (возникших на технической основе) искусств, в результате чего возникают начальные формы художественно-эстетической виртуальной реальности (компьютерные спецэффекты в кино, видеoinсталляции); б) создание на основе элементов виртуальной реальности артефактов массовой культуры и прикладных продуктов, содержащих признаки художественности (компьютерные игры, видео-компьютерные аттракционы, лазерно-электронные шоу, компьютерные тренажеры, другая утилитарная компьютерная виртуальность); в) возникновение арт-практик внутри сети, транслирующих и адаптирующих к работе Интернета традиционные арт-формы (сетевая литература, виртуальные выставки, музеи, путешествия по памятникам искусства и т.п.), и появление принципиально новых сетевых арт-проектов (net-арт, трансмузыка, компьютерные объекты и инсталляции, сетевой энвайронмент и т.п.), рассчитанных на аудиовизуальное восприятие без сенсорного подключения реципиента к сети. На протовиртуальном этапе ощущение условной границы между реципиентом и артефактом не утрачивается, чувство дистанции сохраняется, полного погружения в виртуальную реальность не происходит, т.е. эстетический опыт еще не утрачивает своей традиционно сложившейся сущности.

Все названные аспекты виртуальности нами с Вами уже в той или иной степени изучались. Собственно же художественную *виртуальную реальность*, определяемую нами как сложная самоорганизующаяся система, некая специфическая чувственно (визуально-аудио-гаптически) воспринимаемая среда, создаваемая электронными средствами компьютерной техники и полностью реализующаяся в психике воспринимающего (равно активно действующего в этой среде) субъ-

екта; особый, максимально приближенный к реальной действительности (на уровне восприятия) искусственно моделируемый динамический континуум, возникающий в рамках и по законам (пока только формирующимся) компьютерно-сетевого искусства, нам еще предстоит исследовать.

И в этом мы очень рассчитываем на помощь Вл. Вл. — ведь в Германии, в отличие от России, подобные формы арт-практик уже достаточно развиты. Их суть заключается в том, что реципиент, находящийся в специально оборудованном кресле, с помощью системы сенсорных датчиков, соединяющих его с компьютером, может проникать в образ своего электронного двойника (другого Я) внутрь киберпространства, отчасти сам формировать его и свой собственный образ, активно участвовать в арт-игровых ситуациях, изначальные установки которых предлагаются компьютерной программой, модифицировать их по своему усмотрению, коммуницировать как с виртуальными, фантомными персонажами программы или собственного изображения (электронного моделирования), так и с другими реципиентами-участниками, вошедшими, как и он, в это пространство через свой компьютер в любой точке земного шара, и при этом испытывать комплекс ощущений, полностью адекватный действиям и ощущениям человека в реальной жизненной ситуации.

Многообразные дигитальные продукты фактически готовят современного реципиента, пока относительно пассивно сидящего перед экраном монитора, к активным действиям в виртуальной реальности и к соответствующей психологии восприятия. Сегодня много говорят и пишут о так называемой игровой зависимости. При этом в компьютерных играх выделяются два основных типа — безопасные и потенциально опасные для участников и их окружения. Наиболее опасными психологи считают так называемые «шутеры» — «игры на убивание» (от англ. *to shoot* — стрелять, охотиться). Этот игровой жанр притупляет эмоциональную реакцию на убийство, уменьшает запрет на него. Ведь в виртуальном мире отсутствуют причинно-следственные связи, всегда существует возможность начать все сначала. Шанс «жизни наоборот» порождает толерантное отношение к убийству как неокончательному акту, не наносящего необратимого ущерба существованию другого, лишённого физической конечности.

По мнению специалистов, в одну из самых модных сегодня многопользовательских онлайн-игр WOW (World of Warcraft — Мир военного ремесла) постоянно играет более 5 миллионов пользователей. В чем причины такого успеха? Психологи считают, что главной из них является ее «недоступность»: за победу нужно как следует побороть-

ся, то есть умело выстроить игровую стратегию, правильно распорядиться ресурсами, грамотно управлять многоуровневыми интерфейсами и лишь в результате всего этого заполучить возможности телепортации, ручных электронных персонажей и т.п. Одним словом, геймер — что-то вроде трудоголика, стремящегося к успеху, но добывающегося его быстрее, чем в реальной жизни (да и неудача здесь чревата лишь психологическим, а не материальным ущербом). К тому же американские и английские ученые пришли к выводу, что игроманию неправомерно сравнивать с наркоманией. Ведь нет вещества, приводящего геймера в экстаз: он сам заставляет свой мозг работать, чтобы получить удовольствие.

Так что же, все хорошо? Весьма сомнительно. Ведь уже немало тех, кто «не вернулся из боя»: подростки кончают с собой из-за того, что родители прерывают игру, или, скажем, геймер убивает приятеля, без спросу продавшего ценный виртуальный меч. Не говоря уже о случаях потери ориентации в пространстве и времени и вообще непосильных нагрузках, ведущих к нервному истощению.

Значит, все плохо? Не думаю, во всяком случае применительно к художественно-эстетической сфере. Есть ли основания полагать, что арт-опыты с виртуальной реальностью формируют зачатки нового эстетического сознания? Вот об этом, дорогие собеседники, хотелось бы поговорить специально. Действительно, анализ специфики виртуальности в различных видах и жанрах искусства приводит к выводу о связанных с ней существенных трансформациях эстетического восприятия. Именно восприятие, а не артефакт, процесс, а не результат сотворчества, оказываются в центре действия, а следовательно, и теоретических интересов. Наиболее значимыми в концептуально-теоретическом плане мне представляются процессы виртуализации психологии восприятия: *флуктуация, иммерсия, конструирование, навигация, персонификация, имплозия, адаптация.*

В восприятии виртуальной реальности участвует ряд органов чувств. Колеблущееся, мерцающее, зыбкое, текучее «флуктуационное» восприятие, спровоцированное парадоксальностью виртуальных объектов, напоминает бергсоновское интуитивное «схватывание»: воздействуя на подсознательное, художественная виртуальная реальность обеспечивает мгновенное осознание целостности пакета эстетических воздействий, способствуя расширению сферы эстетического осознания и видения картины мира.

Иммерсионность эстетического восприятия связана с переходом от наблюдения к проникновению, вторжению, погружению в виртуальную реальность, возможностью ее изменения изнутри. Новейшие

эксперименты в этой сфере нацелены на создание трехмерных звукозрительных и тактильных эффектов посредством воздействия лазерного света непосредственно на сетчатку глаза, прямого электронного влияния на мозговую деятельность.

Возможность конструирования виртуальных миров по идеальным законам, моделирования психологических реакций влияет на восприятие реального мира как иррациональной данности, поддающейся неограниченному контролю, сферы волюнтаристских решений. Иллюзия психофизического участия в любых событиях создает предпосылки для искусственно стимулированного катарсиса. Конструирование виртуальных галлюцинаций, люцидных видений, управляемых сновидений, кошмаров, запредельных состояний, гипотетических ситуаций дает шанс обновления психоаналитического инструментария, связанный не только с вербализацией, но и визуализацией бессознательного. Исследуя вопрос о влиянии виртуальной реальности на сознание, психологи отмечают некое «отрешение» зрителей от реального мира, тягу вновь погрузиться в мир искусственный. Отмечается потеря интереса «интернетоголиков» ко всему, что не связано с Интернетом, нарушение у них способности к социальным контактам.

Связанные с конструированием проблемы перцепционной навигации (психологии выбора объекта эстетического восприятия) рождают атмосферу психологической неуверенности, преодоление которой сопряжено с эстетизацией самого процесса поисков. Кроме того, навигация позволяет перейти от фиксированной точки зрения на объект к его обозрению с различных позиций. С нею сопряжена также возможность перемещения пользователя в виртуальном пространстве.

Персонификация виртуального восприятия связана с эффектом интерактивности, психологически достоверного аудиовизуального общения, ощущением непосредственного контакта пользователя с автором и другими пользователями в режиме реального времени. Между «виртуальными персонами» могут возникнуть творческие контакты. На психологическом уровне они превращаются из «посетителей» в «программистов». Способствуя превращению зрителя в активного участника художественного процесса, сетевой экран в то же время рассчитан на новую эстетику телекоммуникационного действия, чьи артформы только начинают разрабатываться.

Имплозия восприятия, или непродуктивное перцепционное слияние средства и содержания разрушает классические стереотипы восприятия, превращая реальный мир в виртуальный симулякр. В результате плавного переключения модусов восприятия размывается чув-

ство эстетической дистанции, существует риск снижения активности, критичности эстетического восприятия, возможной оценки реальных событий как артефактуальных. Возникает соблазн утопически-демиургических проектов, связанных с прозрачностью границ между действительным и альтернативными мирами.

Гиперреалистичность виртуального мира, создающая иллюзию стереоскопического восприятия картины трехмерной реальности, его компьютерная гладкопись, а также реабилитация фабульности, нарративности чреваты адаптацией восприятия к «новому натурализму», влекущему за собой риск экстенсивного развития эстетического сознания, невостребованности ассоциативности, метафоричности, эмоциональной памяти, снижения способности видения. Виртуальность в целом сопряжена с постсимволическим типом восприятия. Существует и соблазн схематизации виртуальной реальности, ее превращения в красивую декорацию для банальных сюжетов. Забота о подержании чистоты каналов эстетического восприятия — еще одна новая проблема, поставленная этим типом эстетического опыта.

В общем, как мы с Вами, В.В., уже достаточно давно поняли и писали об этом, действительно настала пора открыть новую страницу в постнеклассической эстетике, ввести специальный раздел, изучающий весь комплекс дигитальных явлений в сфере современного эстетического опыта — *виртуалистику*. Думаю, наш Триалог мог бы внести в это свою лепту.

**Виртуальные прогнозы — Высокое искусство как
вознесение и приобщение — О чем кричит современное искусство —
Отказ от изоморфизма и миметизма — Эстетика как
наука о гармонии человека с Универсумом**

В. Бычков (24-28.02.06)

Дорогие друзья,
вспомнил, что у нас есть еще интересная реакция на первые темы нашего Триалога с «того берега», от Олега. Думаю, что она любопытна в ряде отношений, и я надеюсь, что вы оба так или иначе отреагируете на нее, ибо Олег затрагивает вопросы, по существу касающиеся основных тем нашего разговора.

Однако сначала мне хотелось бы кратко ответить на последнее письмо Н.Б., так как в нем подробно затронута тема, которую мы разрабатываем с ней совместно уже достаточно давно и кое-что даже

опубликовали. С интересом прочитав первую часть письма о том, что Вы, Н.Б., называете контрфактической линией в литературе и появление которой заслуживает определенного внимания эстетики, я все же не совсем понимаю, почему Вы относите ее к паравиртуальной реальности. Лично я к паравиртуальности в том смысле, как мы определили ее в свое время и Вы приводите здесь это определение, отношу в основном наработки крупных авангардно-модернистско-постмодернистских мастеров в сфере открытия новых форм, способов, языков художественного выражения, которые уже сейчас так или иначе начинают использоваться в сетевых разработках, хотя, увы, пока не в целях высокой эстетики, но больше в масскульте. Имею в виду классиков XX в. типа Кандинского, Малевича, Пикассо, Дали, Миро, Раушенберга, Бойса, Шёнберга, Кейджа, Штокхаузена, Пруста, Кафку, Джойса, Берроуза, Гринуэя, Барни – мастеров этого уровня, но уж никак не ту, близкую к масскульту литературу – псевдоисторическую фантастику, о которой Вы пишете здесь. Не думаю, что это имеет какое-либо отношение к паравиртуальности и будет иметь большие последствия для развития собственно эстетически значимой виртуальной реальности, сетевого искусства в его высоких формах. Разве что только сам элемент фантастичности. Да, он действительно паравиртуален в прямом смысле слова, но значительно мощнее и художественнее разработан крупнейшими мастерами научной фантастики и фэнтези XX в., чем нашими искажителями отечественной истории. И в этом плане, вероятно, имеет смысл специально проанализировать когда-то фантастику XX в. как паравиртуальный феномен.

Что касается второй части Вашего письма, особенно психологических аспектов виртуальности, то Вы поднимаете здесь много интересных тем, каждая из которых заслуживает подробной и специальной разработки в рамках виртуалистики, но, возможно, уже не на страницах Триалога, ибо боюсь, что о. Вл. это совсем не интересно. Хотя, как знать. Есть один любопытный пример. Вл. Вл. хорошо известно имя крупного искусствоведа и в прошлом медиевиста Ганса Белтинга, автора фундаментального труда «Bild und Kult», на немецкое издание которого я когда-то писал рецензию для «Ostkirchliche Studien». На эту рецензию Белтинг откликнулся письмом, из которого я узнал, что он перешел от медиевистики и классического искусства к изучению мультимедийных искусств и переехал в известный центр по media в Карлсруе. Теперь публикует работы по этой проблематике, констатируя в книге «Das Ende der Kunstgeschichte» (1995) конец истории искусства в его традиционном понимании. Так что не исключено, что

и Вл. Вл. внесет свой вклад в разработку виртуалистики. Ему в этом плане действительно проще с материалами по новейшим дигитальным проектам, да и они сами доступнее в Германии, чем у нас.

Тем не менее не могу не отметить, что проблема виртуалистики сегодня крайне важна и значима для эстетики. В частности, на что я неоднократно указывал в своих публикациях, современное искусство, помимо того, что оно по сути своей предельно апокалиптично и всеми доступными ему способами кричит нам о чем-то очень существенном, если не о катастрофическом, для человечества, оно практически на протяжении всего столетия являет собой еще и грандиозную экспериментальную лабораторию по выработке принципиально новых средств художественного выражения, хотя, признаюсь, я далеко не всегда усматриваю в этих средствах хоть какой-то намек на художественность. Тем не менее мне представляется, что вырабатываемые в арт-производстве *пост*-культуры средства, которые часто не являются художественными с точки зрения классической эстетики, никак не помогают самому современному искусству, базирующемуся на использовании предметных, вещественных средств выражения, выйти на уровень собственно искусства, но самим фактом разрушения и замены традиционных художественных языков они готовят что-то принципиально новое в сфере неутилитарного выражения. И нас готовят к восприятию этого нового. При том, подчеркну еще раз, что там, где они вырабатываются и отрабатываются, — в современных предметно-вещественных арт-проектах, регулярно заполняющих все выставки и музеи современного искусства, — они практически не несут никакой художественно-эстетической нагрузки. Современное арт-производство — лишь всемирная подготовительная лаборатория для того, чего еще нет, но что зреет в глубинах человеческого сознания.

Уже и сейчас многие из этих наработок активно проникают в сеть, в так называемую компьютерную графику, компьютерное моделирование. Пока на уровне вспомогательных средств. Однако сегодня очевидно, что искусства в предметном мире исчерпали свои возможности. Последние биеннале современного искусства убедительно показывают это. Там объекты и инсталляции станкового, что ли, типа, не говоря уже о классической картине или графике, выглядят одиноко и весьма убого, но все большее место занимают видеообъекты и видеоинсталляции, пока достаточно однообразные и очень низкого эстетического качества. Однако это шаг к собственно виртуальным проектам. Назад дороги нет. Да и менталитет и психология восприятия подрастающих поколений все активнее формируются под прессин-

гом дигитальной продукции. Так что в ближайшие 10–20 лет искусство полностью уйдет в сеть. Сеть затягивает в себя все, в том числе и человека со всеми его творческими потенциями. Это реальность и домоков меч нашего времени.

Понятно, что я имею в виду, тем не менее не какие-то суррогаты à la искусство, но достаточно полноценные (для будущих реципиентов) сетевые продукты, ту виртуальную реальность, которая заменит идущим вслед за нами искусство и по возможности даст им нечто, подобное нашему эстетическому опыту. А вера моя здесь базируется на том, что человек не может остаться человеком без эстетического опыта. В какой бы то ни было форме, а он ему необходим как вода и воздух. А сверхчеловек и все ему подобное — это все-таки пока из сферы или архидревней, или архидалекой будущей мифологии.

Однако я собирался поговорить с Олегом о его послании, но, вот, текст увел меня в ином направлении. Тем не менее возвращаемся к началу. Текст Олега интересен мне тем, что его автор, имея высшее образование по классической филологии и западной медиевистике, специализируясь, прежде всего, на схоластике, хорошо владея материалом истории западноевропейской культуры и философии, во-первых, человек следующего за нами поколения и, во-вторых, представитель теперь (достаточно давно уже) в общем-то совсем иной, чем европейская, цивилизационной среды — американской, которая, в целом конечно, значительно дальше ушла от Культуры (а возможно, и вообще не была в ней, точнее была на ее далекой периферии — я имею в виду постколумбову Америку, естественно), чем европейская, и фактически является главным генератором и двигателем *пост*-культуры. И все это уже ощущается в тексте Олега, давая нам как бы несколько иной парадигматический угол зрения на обсуждаемые проблемы, хотя сам он еще почти в Культуре, ее представитель в американской техногенной цивилизации.

Об этом свидетельствует хотя бы то, что он не зависает на маргиналиях (типично *пост*-культурный феномен), а сразу выявляет и выдвигает на первый план главные темы нашего Триалога: *смысл искусства, современное понимание эстетического опыта, глобальный кризис искусства, состояние и тенденции движения современного искусства*, — и дает свое понимание некоторых из них, включая свое определение эстетики, представленное им как резюме европейской философско-эстетической традиции, на что редко отважится современный продвинутый гуманитарий. Все это побуждает меня с особым интересом рассмотреть в его текст, и особенно в критические замечания нашего

первого читателя со стороны, несколько нарушившего мой диванно-кресельный созерцательный покой. У меня «зачесалось» не в затылке, а руки для нового витка дискуссии.

Олег сходу критикует нас с Н.Б. (здесь он солидарен с Вл. Вл.) за наши мученические усилия в области терминологии, типологии, хронологии, классификации и т.п. И с этой критикой я никак не могу согласиться. Интересно это или нет потенциальным читателям, — другой вопрос. Читатели между тем тоже разные бывают, но в данном случае мы заботились не столько о них (изначально они и не предполагались), сколько о самой сути дела. Даже нам втроем трудно вести разговор о современном искусстве, если мы не определимся в рамках хотя бы этого разговора с терминологией. Пока я называю конкретные имена художников или утвердившиеся в научном обиходе названия направлений, всем ясно, о чем идет речь. Однако как только я пытаюсь говорить более обобщенно о каких-то явлениях даже последнего столетия, то как здесь обойтись без более общих именований, тем более, что многие из них уже стихийно, но, к сожалению, в разных смыслах употребляются всеми пишущими сегодня об искусстве.

Нет, друг мой, смысл таких кардинальных понятий как авангард, модернизм, модерн, постмодернизм, постмодерн, культура, цивилизация, *пост*-культура (кстати, уже тоже употребляется в разных смыслах, поэтому я и выбрал именно такую, обособленную литерацию) и т.п. хотя бы в пределах нашего Триалога должен быть, как мне кажется, прояснен или введен, чтобы просто понимать, *что* каждый из нас имеет в виду. Вот уже даже вроде бы устоявшийся в русской науке термин «модерн» мы с Вл. Вл. (и не только мы, увы! даже в России) употребляем совсем в разных смыслах. А с Н.Б. по-разному вводим понятие «модернизма» и не можем договориться о его смысловом объеме. Так что ясность, если не сущностная, то номиналистическая, здесь должна быть. Иначе каждый будет дуть в свою дудку, не слыша дудки другого. Хороша коммуникация — в типично *пост*-культурном духе. А с точки зрения чисто научной проблема хронотипологии вообще актуальна и для эстетики, и для искусствознания, но здесь мы договорились выступать не в академических тогах, а в домашних свитерах и кофтах. Кстати, и ты употребляешь отдельные термины в несколько иных смыслах, чем употребляю их я, но до этого я, может быть, еще доберусь.

Теперь о более существенных вещах: о кризисе искусства и о высоком искусстве. Понятно, что и у меня, и в нашем Триалоге речь идет только о высоком искусстве. Думаю, что здесь ты применил чисто риторическую фигуру вопрошания, ибо в пространстве европейской культуры, кажется, всем сегодня пока еще ясно, о чем идет речь.

Тем не менее я изложу мое понимание, вообще-то традиционное для классической эстетики и Культуры в целом, но уже активно забываемое современным продвинутым сознанием. Это, естественно, то искусство, которое в новоевропейской эстетике со времен Батё называется «изящным искусством», т.е. искусством, в котором *главной и сущностной* является *эстетическая* функция, не исключаящая, естественно, и других функций. Формально и в массовом масштабе такое искусство действительно появилось, пожалуй, только со времен Возрождения, т.е. с началом секуляризации культуры, однако реально оно существовало с древнейших времен, хотя тогда на первый план выдвигались, как ты знаешь, обычно другие функции, но и эстетическая (понимавшаяся как создание или выражение красоты) тоже, как правило, играла не последнюю роль. Поэтому-то сегодня мы ведем историю высокого искусства в нашем ареале, как минимум, от древнеегипетского искусства, которое в основном (живопись, прежде всего) создавалось вообще не для живых людей, увидевших его (за исключением первых и единственных зрителей — самих мастеров и надзиравших за ними жрецов) и оценивших его эстетические качества только в Новое время совсем в иной культурно-цивилизационной среде.

Тем не менее лучшие и многочисленные образцы этого искусства, — ты их тоже хорошо знаешь по немецким, английским, французским музеям — (не говоря уже о древнегреческом или византийском), обладали всеми качествами высокого искусства, хотя действительно творились чаще всего для выполнения «прикладных» (правда, очень высоких, культовых в первую очередь) функций. *Эстетический* смысл этого искусства заключался (и заключается сейчас — в этом и состоит его классичность, т.е. непреходящая ценность) в том, что оно с помощью исключительно художественных средств *символизовало* (*художественный* (!) символизм, а не какой-либо иной) некие более высокие (духовные) реальности, чем чувственно воспринимаемый нами мир, *возводило* (анагогическая функция) к ним реципиента, а через это приводило его в *гармонию* с Универсумом, к реальному переживанию *полноты бытия*, а иногда и к *глубинному* контакту с Первопричиной, Богом, Великим Другим. Главным свидетельством (признаком) высокого эстетического (художественного) качества искусства является особая форма духовного наслаждения — *эстетическое наслаждение*, возникающее в душе реципиента в момент его восприятия. В общем случае — не цель искусства, но необходимый показатель реальности контакта (достижения гармонии) реципиента (эстетического субъекта) с иными мирами, с Универсумом, Богом, приобщения его к полноте бытия.

Подробнее обо всем этом я писал в моих учебниках, да и в других работах, и это не мое, естественно, изобретение, а составляет основу классической эстетики, исторически формировавшейся, как ты справедливо отмечаешь неоднократно, со времен Платона по XX в. включительно. Особенно выразительно эстетическая сущность искусства прописана в теориях романтиков, символистов, в русской религиозной эстетике начала XX в. В учебниках я просто наиболее концентрированно и доходчиво изложил это и сделал некоторые выводы и обобщения, которые сегодня напрашиваются из исторического материала.

В этой связи и ставить *otium* в качестве важнейшей причины возникновения высокого искусства вряд ли правомерно. Действительно, для развития индивидуализированной, личностной духовной деятельности, и особенно философской, богословской, поэтической, необходимы досуг, свобода и какое-то материальное обеспечение, поэтому с древности в этих сферах (*artes liberales*) творили в подавляющем большинстве люди, так или иначе обеспеченные, не имевшие нужды, в отличие от нас с тобой и армии современных художников, ежесекундно думать о заработке на хлеб насущный. Однако в той же древности возник и другой класс искусств — чисто профессиональные искусства, так называемые «механические», или *artes vulgares*, — а среди них живопись, скульптура, архитектура, в какой-то мере исполняемая музыка и актерское лицедейство, т.е. многое из того, что Новое время отнесло к высокому искусству, и оно по существу было нередко высоким в полном, современном смысле слова. А создавали его не на досуге эстетствующие аристократы духа, а, как ты хорошо знаешь, профессионалы-ремесленники, работавшие или по принуждению за кусок хлеба (рабы), или за зарплату. О каком досуге тут может идти речь? Это не досуг, но тяжелая, часто изнурительная работа. Да и большинство выдающихся мастеров искусства последних времен, начиная с гениев Возрождения, Баха, Моцарта и кончая XX в., пахали как африканцы в южных штатах рабовладельческой Америки, выполняющая хорошо (иногда не очень) оплачиваемые заказы часто не разбиравшейся в искусстве, но обладавшей тугими кошельками черни. И тем не менее именно эти профессионалы создали подавляющее большинство выдающихся памятников мирового *высокого* искусства.

Я вижу, как минимум, две более существенные, чем досуг, причины возникновения и развития высокого искусства, тесно взаимосвязанные. Во-первых, это личная или соборная (т.е. создающая определенный духовный климат, творческую атмосферу в том или ином сообществе людей) *вера* в бытие объективной, более высокой, чем человек, духовной сущности, в *Великое Другое* (здесь ты, кстати, прав,

средний род более подходит для обобщенного именованя ее; в частности, я вспомнил, что, кажется, и Макс Шеллер употреблял для обозначения духовного Абсолюта понятие среднего рода — *das ganz Andere*). И, во-вторых, *большой художественный дар*, талант или даже гениальность. При сочетании этих двух факторов (понятно, плюс свободное владение художником техническими навыками своего вида искусства) в душе творца, независимо от того, свободный ли он поит, поющий на досуге, или ремесленник, расписывающий гробницу фараона, православный храм, пишущий икону или церковную музыку в силу профессиональной необходимости, возгорается огонь творчества, доставляющий ему эстетическое наслаждение.

При этом, подчеркну еще раз, художнику не обязательно самому быть истово верующим в Великое Другое (хрестоматийный пример здесь Пушкин), важна духовная атмосфера эпохи, среды, культуры, традиции, в которой он вырос и творит. Тогда он чувствует в себе горение к чему-то высокому, вне его находящемуся, и одновременно ощущает энергию этого высокого начала в своей душе (постоянная тема пророка у того же Пушкина) в качестве творческого двигателя. И чем совершеннее в художественном плане получается его произведение, тем ярче возгорается в нем духовная радость (идет процесс созерцания, эстетического восприятия собственного произведения), тем острее ощущает он неопишваемое блаженство, охватывающее все его существо, и это-то горение и блаженное состояние в процессе вдохновенного творчества и является главным стимулом к созданию произведения высокого искусства, т.е. произведения, доставляющего высокое эстетическое наслаждение, прежде всего самому мастеру, возводящего его дух и душу в иные миры, наполняющего его новой творческой энергией. Конечно, подробно описали это творческое состояние, кажется, только романтики, действительно обладавшие досугом не только для творчества, но еще и для размышления о нем. И тем не менее не досуг был главной причиной появления высокого искусства.

Кстати, отсюда понятно и постепенное вымирание высокого искусства в XX в. Если исчезает вера в Великое Другое, то пропадает и духовное горение к Нему в душе художника. Остаются одни суетные, меркантильные, человеческие, слишком человеческие, заботы, которые и переключают всю творческую энергию искусства в заботу о форме автомобиля или спортивной обуви (как писал Розанов, — «о красоте сапожней»). Какое уж здесь высокое искусство?! Какая «трансцендентальная эстетика»? Хотя и эта сфера тоже относится к эстетике, но к прикладной ее части, сегодня очень развитой, — к эс-

тетике дизайна. В XX в. искусство пришло в жизнь, но не по пути теургической эстетики, а по проспекту конструктивизма, органично выросшего в техногенную цивилизацию.

Не стал бы я выдвигать на первый план и аргумент о «познавательной» функции искусства, ибо он вообще не имеет прямого отношения к эстетической сущности искусства в том смысле, какой ты приводишь в своем тексте. Да, действительно, искусство часто выполняет гносеологическую функцию, но, как правило, это именно одна из многих его прикладных функций. Только в одном, глубинном смысле можно признать «познание» относящимся к сущности искусства, именно, когда под ним понимают совершенно особый, невербализуемый, нерационализируемый тип познания. Познание как особое приобщение, слияние, полный контакт с духовной реальностью, осуществляемые исключительно с помощью художественных средств искусства в акте эстетического восприятия конкретного произведения. Его можно назвать и твоим термином «откровение» в смысле внерационального открывания художественными средствами иных, более высоких миров. И результатом такого «познания» (точнее, бытия-знания, ибо это онто-гносеологический акт приобщения к особому иррациональному знанию в процессе полного сорастворения с его носителем, аналогичный в каком-то смысле «познанию» любимой и любящей тебя женщины в момент полного слияния с ней) является духовное просветление, возвышение души, неопишное духовное наслаждение, а не какие-то там формально описуемые результаты примитивных оптических экспериментов пуантилистов и иже с ними. Вот Гоген, Ван Гог или Сезанн (если уж брать постимпрессионистов) ведут к такому познанию и «откровению», как и любое высокое искусство, особенно его шедевры всех времен и народов, начиная с древнеегипетской живописи и пластики. Познание как *вознесение, приобщение и преображение* — да!

А отсюда и мой вывод о «кризисе» (у меня-то — об Апокалипсисе!) базируется отнюдь не на тех причинах, которые ты указал. Исходя из них, действительно можно сказать только о типичном переходном периоде, каких немало было в истории культуры, что-то вроде локального «иконоборчества». Однако, когда нынешние, особенно западные, недоумки бормочут об этом современном «иконоборчестве», каком-то «апофатизме», они, как правило, вообще не знают истинного смысла этих слов. Под «иконоборчеством» имеют в виду просто отказ от изоморфизма. Да разве в этом смысл того глобального *пост-культурного* перехода, о котором говорю я? Дело не в отказе от изоморфизма. Кандинский отказался, но создал выдающиеся худо-

жественные шедевры. А в отказе практически ото всех сущностных эстетических характеристик искусства, за которым лежит отказ ото всех традиционных ценностей Культуры. Да и ты, кстати, впадаешь в этот «грех» или сознательно вступаешь на эту сомнительную стезю, когда в своем определении эстетики фактически не признаешь автономии эстетической ценности. Хорошо хоть другие еще, кажется, признаешь, а современная «продвинутая» мысль и *пост*-культура в целом уже никаких ценностей не желают знать (ни истины, ни добра, ни святости) — все относительно, куда хочу, туда и ворочу. И речь идет не о каких-то там молодых, обывательских «пофигистах» или об эстетствующих наркоманах-психоделиках, а о мощной тенденции во всей сфере того, что когда-то называлось художественной культурой и культурой вообще; об оносороживании (по Ионеско) основной массы гуманитарной элиты человечества.

Сегодня пока нет полного перетекания высокого искусства в прикладные сферы (дизайн, организацию среды, красочные шоу и т.п.). Пространство высокого искусства еще существует, но его занимают уже именно те *пост*-культурные продукты, начиная с поп-арта, концептуализма и т.п., в залы с которыми в МоМА, как ты отмечаешь, никто не идет, ощущая их пустоту (в Европе и России та же картина). *Метафизическую пустоту*, добавляю я. Обычный посетитель музея, стоящий на улице в очереди на вход, этого, естественно, не понимает на уровне *ratio*, но ощущает с помощью эстетического вкуса и, естественно, стремится туда, где еще чувствует эстетическое качество, получает духовное наслаждение. В этом смысл глобального кризиса не столько искусства (оно здесь просто лакмусовая бумажка), сколько всей Культуры и самого человека как существа духовного. Современное продвинутое, актуальное и т.п. искусство своим практически полным отказом от эстетической ценности свидетельствует о метафизической пустоте современной культуры, что, в свою очередь, возможно, является свидетельством глобального кризиса самого бытия человеческого, кризиса человека как *homo sapiens*. Бытие заменяется быванием, существованием. *Иметь, а не быть* (помнишь Фромма, который произвел на тебя в юности сильное впечатление?) — внутренний принцип современного человека. И арт-практики хорошо это ощущают, по-своему активно реагируя на современность.

Кстати, не все мыслители XX в. считали кризис и даже исчезновение современного человека отрицательным явлением. Упование Ницше на замену его новым существом (или феноменом) — сверхчеловеком, нашло своих сторонников и в России Серебряного века, и на Западе в самых разных сферах. А ранний Бердяев считал, что «рас-

пыление», дематериализация материи, в том числе и плотского человека, которые он усмотрел в кубизме, вообще позитивное явление на пути перехода человека в новое более духовное состояние.

Я же, как ты знаешь, вижу в самом факте *пост*-культуры как небывалого еще в истории человечества переходного периода несколько иную возможность: подготовку современного человеческого сознания, менталитета, психики, разума и т.п. (тела, души и духа) к какому-то грандиозному скачку на принципиально новый уровень бытия, где будут и свои ценности, и свои формы их выражения, принципиально отличные от наших. Возможно, и сам человек или человечество в целом преобразуется в какое-то совсем иное качество бытия сознательной материи. В этом глобальный смысл художественного Апокалипсиса Культуры, об этом, возможно, и кричит то, лишенная эстетической, да и любой иной, естественно, ценности, но постоянно умножающееся на месте высокого искусства современное подобие (симулякр) искусства, которое никто не идет смотреть (не желает слышать крика? если уж погибать, так под сладкую мелодию?), но оно продолжает о чем-то кричать, заполняя галереи, выставочные залы, музеи современного искусства. Или о глобальном и катастрофическом конце, или о не менее глобальном скачке куда-то, чего в принципе не может представить себе современное человеческое сознание. Именно об этом я и пишу постоянно, ибо вижу и чувствую сие непонятно каким глубинным, интуитивным и очень убедительным видением. Неужели опять надо повторять? Что здесь не ясного-то? А ты мне о каком-то «иконоборчестве»... (кстати, употребление этого термина в американской традиции в современном смысле отказа от изоморфизма, помимо всего прочего, режет ухо представителю православной культуры уже и тем, что *икона* в нашей традиции — не просто изоморфная картинка, но особый сакральный феномен, — однако в пространстве нашего Триалога это всем ясно). Не с изоморфизмом идет борьба, а с самим современным человеком (как с неудавшимся «венцом творения» что ли?) и с его бытием, и борется он сам с собой, последовательно подрубая сук, на котором сидит, — в этом какой-то грозный парадокс, какая-то недоступная разуму антиномия, какой-то изначальный трагизм человеческого бытия. И именно в этом — что-то истинное, онтологическое.

Между тем и отказ от изоморфизма в изобразительных искусствах не так уж безобиден и свидетельствует все о том же — о развитии *пост*-культурных тенденций. Одна из причин, конечно, изобретение мощных технических средств фиксации внешних форм материального мира (фото, кино, видео и т.п.), как бы освобождаю-

щее художника от освоения сложного ремесла создания иллюзорных копий видимых вещей. Однако высокое искусство никогда и не сводилось к этой технологической процедуре. За внешней формой вещи, тем более человека, художник всегда вольно или невольно (если он действительно был большим художником) видел нечто, ею выражаемое, и в свою очередь стремился воплотить в визуальных формах результат этого внутреннего авизуального видения. Формы природы (особенно) и созданных человеком вещей всегда напоминали художнику об ином Творце, об ином более высоком уровне творчества и этим вдохновляли и его на творчество. Не случайно *мимесис*, *миметизм* — важнейшие принципы деятельности человека в этом мире, важнейшие принципы человеческого бытия вообще и художественного творчества в частности. Отказ от мимесиса — это, во-первых, следствие пренебрежительного отношения не только к Великому Другому (Бог с Ним!), но ко всему природному бытию, к Универсуму в целом; и, во-вторых, конечно, «грех» непомерной гордыни: я творю нечто, совершенно уникальное, не подобное ничему из существующего, но имеющее право на бытие и свою значимость для человечества. Не думаю, что многие из художников, особенно последнего столетия, имеют и имели право на этот «грех». Он — удел только и исключительно гения.

В отказе современных арт-практик от миметизма (во всех его модификациях: изображения, символизации, выражения и т.п.), изоморфизма я вижу более глубокий смысл, чем отказ от определенного типа изображений (тем более, что сейчас он не обусловлен никакими архетипическими или религиозными мотивами типа запретов в иудаизме и исламе). Это — одна из глобальных форм переоценки всех ценностей; один из этапов на пути полного реформирования человеческого сознания, менталитета, структуры восприятия, психики. Однако — это большая и притом гипотетическая тема, а скорее проблема, о которой уже распространяться не здесь и, пожалуй, не мне. Человеку стало тесно в миметическом пространстве и он стремится к чему-то иному?.. К чему же и зачем?

Теперь некоторые краткие замечания по поводу твоего исторического экскурса в эстетику. Относительно того, умнее ли мы платонов, кантов и хайдеггеров. То, что не умнее, это и без особых изысканий очевидно, но при этом давать определения каким-то феноменам в принципе можем, естественно, более точные и аутентичные, чем дали они, хотя бы уже потому, что обладаем их знаниями в исторической ретроспективе плюс еще чуть-чуть от той современности, которой они не знали. Это азы философии, коллективной мудрости, со-

борного сознания, если хочешь. Другой вопрос, чтобы дать сегодня чего-то стоящее определение и вообще сказать что-то новое, необходимо усвоить все то, что было достигнуто в этой сфере до нас (здесь ты, естественно, прав), да в придачу к этому обладать некоторой долей творческой интуиции, т.е. традиция плюс дар Божий. И спокойно даешь нормальное, добротное новое определение или прореклаешь новое слово в науке. Что же здесь непонятного? Да ты и сам, как видно из текста, не против попытать свои силы на этом поприще. И это нормально для мыслящей личности.

Не очень понятно, когда ты анагогическую функцию искусства спускаешь на уровень какой-то «продвигающей» (кого, куда?) или обучающей. В нашей русско-теургической эстетике (да практически и во всей христианской эстетической традиции) под анагоге имеется в виду *возведение* в иные, более высокие духовные миры, т.е. аналогия тому, что ты называешь функцией «откровения». Продолжая традиции означенной эстетики, я вижу здесь по крупному счету одну функцию, называемую анагогической, символической или, если тебе больше нравится, «откровенной». Фактически это, действительно, — главная функция искусства, если это «откровение», символизация, возведение, возвышение осуществляется *чисто художественными средствами*. Скажем, в мистическом или литургическом опыте эта же функция вершится другими средствами, хотя, как мы все знаем, художественно-эстетический опыт играет в богослужении и в церковном обиходе огромную роль, и именно в этой его анагогической функции, правда, и чисто декоративная функция там тоже существенна.

Далее, когда ты показываешь, что после Канта в эстетике утратили понимание эстетического в его «откровенном» смысле (мне удобнее говорить в *анагогическом*, ибо термин «апокалипсис» я употребляю, как ты заметил, в совсем ином, более широком космоантропном понимании — об этом в начале нашего Триалога сказано немало), это справедливо только для одной ветви в философской эстетике Запада и для материалистической эстетики России. Однако всегда существовала и другая ветвь. Ты сам называешь романтиков, а за ними следуют символисты, русская религиозная эстетика, Кандинский, Лосев, твой отец, если ты внимательно читал его работы, а на Западе тот же Ганс Урс фон Бальтазар, на которого ты часто и уместно ссылаешься и который, между прочим, сам опирался на всю предшествующую христианскую эстетику, включая и Вл. Соловьева. В этом его сила. Эта «трансцендентальная эстетика», как ты ее называешь, отнюдь пока не исчезла. Просто ушла далеко на задний план в техногенной цивилизации и, возможно, ждет своего време-

ни. А наш Вл. Вл. вообще считает, что она имплицитно и активно развивается и сегодня. Возможно, наш Триалог – косвенное подтверждение этому.

А вот твоё усмотрение в эстетической традиции от Платона до Гадамера осмысления духовной красоты по аналогии с чувственно воспринимаемой существенно для эстетики, и, особенно, для моего опыта анализа православной эстетики. В своё время я как-то упустил эту в общем-то очевидную (когда тебе на неё укажут!) историко-эстетическую мысль. А она мне была бы очень полезна, когда я разрабатывал интериорную эстетику, или эстетику аскетизма, отцов Церкви и всего православного мира. Там эстетический объект, в отличие от обычного эстетического опыта, находится внутри субъекта, т.е. нет никакого конкретно чувственного восприятия, а результат – аналогичный результату традиционного эстетического опыта, может быть, только ярче и сильнее выраженный у наиболее одаренных мистиков, что и дало мне основание признать сам факт бытия этой сферы мистического опыта за опыт эстетический. Однако что-то беспокоило меня постоянно. И вот теперь введением этой пустяковой связки «по аналогии» снимается это мое душевное беспокойство. Все встает на свои места. Я явно ощущал эту *аналогию*, когда был убежден, что имею дело с одной из полноценных форм эстетического опыта, но простое словесное подкрепление не всплывало в сознании, а ведь читал всех упомянутых тобой классиков и не по разу. Спасибо! Это существенная подсказка и неожиданная поддержка.

Теперь относительно твоего главного *определения* и сопутствующих ему пояснений (см. с. 73). Оно выявляет сильное умственное движение, достойно серьезного изучения и обсуждения; заставляет задуматься профессионального эстетика. К детальному его обсуждению я хотел бы вернуться в следующих посланиях, ибо там есть над чем поразмыслить. Сейчас только некоторые первые соображения, которые, возможно, еще и не окончательные – некий импрессион. В целом в нем схвачено нечто существенное от классического определения предмета эстетики и одновременно дана возможность включения в поле эстетического опыта многих явлений современного «продвинутого» искусства, арт-практик *пост*-культуры, сознательно уходящих от какой-либо эстетики. Можно было бы, пожалуй, сказать о нем как об одном из вариантов определения предмета постнеклассической эстетики, т.е. эстетики будущего, которая только начинает формироваться. Характерной особенностью его, на мой взгляд, является некоторое приземление эстетики, снижение эстетической планки и духовной планки искусства, открытие ворот в эстетику многим околэстетическим явлениям.

В целом ты почему-то сводишь эстетику к науке об *особом* типе *восприятия*, т.е. практически превращаешь ее в одну из частей психологии. Это уже было лет сто назад и пока ничего путного из этого почти не вышло, хотя психология может и должна дать эстетике многое, но как подобная дисциплина. В целом же эстетический опыт выше ее компетенции и знаний. Самое интересное на этом пути — «Психология искусства» Л.С.Выготского и выросшая из психологических изысканий феноменологическая эстетика. Последняя, действительно, — большой вклад в эстетическую теорию, нами еще почти не освоенный. Здесь есть, что делать эстетике. Поэтому простое сведение эстетики к науке об особом восприятии меня смущает.

Далее, без дополнительных разъяснений каждого термина в твоём определении, да и еще чего-то (что ты уже отчасти делаешь сам на следующей за ним странице) оно не может претендовать на полноту. Можно, конечно, например, домыслить, что под «трансцендентальным» имеется в виду и созерцательный характер восприятия (ибо какая же эстетика без созерцания?), и что художественное творчество не попадает в определение предмета эстетики только потому, что творец мыслится и первым реципиентом возникающего произведения, а творчество — это как бы обратная связь в замкнутой системе «творчество-восприятие». Однако почему само искусство-то вообще никак не присутствует в предмете? Оно же один из (наряду с природой) главных, если не главнейший, эстетических объектов (и в акте созерцания, и в акте творчества). Основное же, что прагматизирует эстетику в твоём определении и активно работает на *пост*-культурное (в целом материалистически и прагматически ориентированное) сознание, так это, если я правильно понимаю, принципиальный отказ от эстетической ценности.

У тебя красота почему-то тождественна удовольствию и является всего-навсего «показателем некоей ценности в других областях (гносеологии, морали, религиозной и т.д.)», т.е. предстает служанкой ценностей в иных областях, а не самостоятельной (а в моем понимании и *высшей*) ценностью. Ну, здесь я по примеру нашего о. Владимира вынужден только руками развести, хотя, признаю, в этом есть определенная закономерность именно *пост*-культурного характера. Если ты, например, желаешь ввести в сферу эстетического именно тот арт-опыт, на результаты которого в МоМА никто не идет смотреть, то в этом плане твоё определение неплохо работает. Если красота как ценность и эстетическое наслаждение как свидетельство гармонии человека с более высокими уровнями духовности, бытия, Универсума не существенны для эстетического опыта или их значение в нем сильно ограничено, то и поп-арт, и концептуализм, и многое другое в «про-

двинутом» искусстве вполне может вписаться в такое эстетическое поле. Тебе доставляет наслаждение Ван Гог («возвышающий характер»), а кому-то — размалеванное фото Монро работы Уорхола («образующе-обучающий характер»). Кстати, оно сегодня продается на аукционах по цене Ван Гога; на одном из последних за такую картину какой-то безумец отвалил пять миллионов долларов.

Кроме того, ты эстетическое «удовольствие» связываешь только с красотой, а все остальное в эстетике у тебя лишь нечто «особенное» и вроде бы не вызывает эстетического наслаждения (так?). Это и по существу, и в свете историко-эстетическом (на который ты так активно и справедливо уповаешь) неверно, ибо и возвышенное, и трагическое, и комическое, и весь в целом эстетический опыт вызывает в реципиенте эстетическое наслаждение, разной степени интенсивности, естественно, но обо всем этом я писал в своих учебниках немало. Однако это так, первое впечатление. Многие еще имеет смысл обдумать и обсудить. Надеюсь, и ты, Олег, и вы, дорогие коллеги по Триалогу, как-то отреагируете на мои суждения. Думаю, вещи, затронутые в них, волнуют всех нас.

В заключение я хотел бы напомнить тебе, Олег, мой вариант определения предмета эстетики из последней редакции большого учебника (в печати)¹⁰, но он опубликован уже и в нашем ежегоднике «Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда» (примеч. 2. на стр. 38) (у тебя его еще тоже нет):

«Эстетика — это наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к реальности (любого типа — природной, предметной, духовной), изучающая специфический опыт ее освоения: глубинного контакта с ней, начинающегося с конкретно чувственного — в основном зрительного или слухового — восприятия определенного класса объектов или выражения в произведениях искусства абсолютных духовных ценностей. В процессе (и в результате) этого опыта человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях восторга, неописуемой радости, духовного наслаждения, катарсиса полную гармонию своего Я с Универсумом, свою органическую причастность к нему в единстве его духовно-материальных основ. Он достигает сущностной нераздельности с ним, реально переживает абсолютную полноту бытия как неописуемое блаженное состояние и получает существенный заряд духовной энергии, духовно обогащается.

Или короче: эстетика — это наука о неутилитарных субъект-объектных отношениях, в результате которых субъект через посредство особого класса объектов достигает абсолютной личной свободы и полноты бытия, сопровождающихся духовным наслаждением.

Или несколько по-иному: эстетика — это наука о таком опыте освоения реальности, который основан на созерцании или выражении в чувственно воспринимаемой форме абсолютных ценностей, не поддающихся адекватному словесному выражению, но явленных субъекту в переживании им сопричастности полноте бытия.

Или совсем коротко: эстетика — это наука о гармонии человека с Универсумом».

Оно по существу такое же, как в имеющихся у тебя редакциях учебника, но приходится постоянно что-то немного уточнять, редактировать, т.к. определение, да еще предмета целой науки, — действительно трудная вещь.

Между прочим, я был бы признателен тебе, Олег, и, конечно, вам, дорогие мои друзья, Н.Б. и Вл. Вл., если бы вы нашли время как-то по существу обсудить и мое определение, высказать свои соображения. Они могли бы помочь мне что-то подкорректировать в нем к следующему переизданию учебника. Сегодня семейство этих определений (в одно мне пока не удастся втянуть все аспекты предмета эстетики, да, вероятно, это и невозможно) представляется мне наиболее аутентичным, но я убежден, что совместными усилиями его можно и совершенствовать. Обнимаю всех.

Эстетика как венец философской системы Канта — Массовый вкус — не критерий эстетической оценки

Н.Б.Маньковская (10.03.06)

Друзья мои,

сегодня чудесный весенний день, сияющий, сулящий обновление, обостряющий эстетическое чувство — грех не насладиться им в полной мере и не помедитировать на лоне природы о нашем предмете. Особенно учитывая, что Триалог обогатился спором «отцов и детей» и превратился в своего рода па-де-катр. Давайте потанцуем (только что-нибудь более современное)!

Мне импонирует призыв О.В. обратиться к истории эстетической мысли, к классическим представлениям об эстетике и эстетическом. Вполне закономерно, что он апеллирует прежде всего к Канту и немецкой классической эстетике в целом — квинтэссенции европейского эстетического знания и в то же время переломного периода в его развитии, открывающего те перспективы, полное раскрытие которых произойдет в XIX—XXI вв. Меня, как и О.В., весьма занимает

вопрос о месте эстетики в философских системах Канта, Гегеля, Шеллинга, представляющийся мне принципиально важным. Правда, в отличие от него, эстетика (как критика способности суждения, философия искусства, наука о прекрасном) видится мне не чисто структурной частью их систем, играющей посредническую роль между разными принципами и тем самым создающей некое «буферное пространство» между ними, но завершающим этапом их размышлений. Это то, венчающее все здание звено (если угодно, «венец»), на котором находят разрешение сложнейшие проблемы предыдущего философствования. Как вы понимаете, я имею в виду, прежде всего, «эстетические идеи» Канта, позволившие не только разрешить знаменитую антиномию вкуса, но и прийти к фундаментальному заключению об антиномичности разума как такового. Вывод о различии между строгим логическим понятием и неопределенным понятием, лежащим в основе суждений вкуса, «трансцендентным понятием разума о сверхчувственном, необъяснимом представлении воображения», во многом определил дальнейшие судьбы эстетики. Это в полном смысле слова переломный момент: переполненная интеллектуальной энергией эстетическая верхушка грандиозного философского здания как бы отламывается и после немецкой классики начинает жить собственной жизнью. В XIX в. эстетика самоутверждается как автономная, самодостаточная философская дисциплина, а в XX в. начинает вести себя все более экспансионистски, оказывая обратное воздействие на философию (эстетизация философии), затем — на другие гуманитарные дисциплины, политику, науку, а сегодня, в XXI в. — на информатику. Процессы эти зашли так далеко, что эстетическое сообщество задается вопросом о том, является ли ныне эстетика философской наукой. По этому поводу ломаются копья на международных конгрессах по эстетике конца XX — начала нынешнего века. Канту на них, кстати, сильно достается как раз за то наиболее существенное, что он внес в эстетику: на гребне «антикантовской волны» критикуются прежде всего его идеи незаинтересованности эстетического, эстетические универсалии — им противопоставляются ангажированность и плюрикультурность. От кого только не достается кёнингсбергскому затворнику, начиная от самих художников (как не вспомнить тут спектакль Кристиана Люпы по пьесе Макса Рейнхардта «Иммануил Кант»: Кант — «человек в фуляре» отправляется в кругосветный круиз в окружении челяди; на палубу океанского лайнера вносят огромную клетку, покрытую темным платком; в самые рискованные и пикантные моменты путешествия платок спадает, и сидящий в клетке актер, наряженный попугаем, дурным голосом вопит «Категорический императив! Категорический императив!», под-

черкивая тем самым несоответствие кантовских установок современным реалиям) и кончая феминистками, обвиняющими Канта в игнорировании специфики «гендерной эстетики». Впрочем, такой «упертый» негативизм, в свою очередь, вызывает ироническую реакцию. Не могу отказать себе в удовольствии процитировать микроэссе из книги Умберто Эко «Внутренние рецензии», пародирующей возможные реакции современных критиков на самотеком поступившие в редакцию «Библию», «Одиссею», «Монахиню», «Дон Кихота», «Божественную комедию», «Процесс», «Поминки по Финнегану» и др.

Итак, «Критика чистого разума» (Кант Иммануил): «Я дал книгу Витторио Сальтини и получил отзыв, что этот Кант сильно преувеличен. В нашу философскую подборку такая небольшая книжечка на моральную тему все-таки может сгодиться, не исключено, что ее порекомендуют студентам в каком-либо университете. Но останавливает то, что немецкое издательство заставляет нас купить вместе с ней и предыдущую книгу, а это два здоровеннейших тома, и еще хуже — ту, которую Кант пишет, хотя еще не написал. Не то об искусстве, не то о суждении, я не запомнил; все эти книги называются почти одинаково. Значит, их придется реализовать в наборе, в одном футляре. А это большинству покупателей не по деньгам. Если же этого не сделать, народ начнет путать одну с другой и говорить «эту я уже читал».

В общем, может кончиться, как с той громаднойшей «Суммой» какого-то доминиканца, которую мы начали переводить, а потом переуступили «Концерну издателей», потому что выходило дорого.

Чтобы нас добить, немецкое литагентство заявило, что надо бы нам подписаться и на приобретение малых произведений Канта, но число их бесконечно, а тематика включает в себя даже астрономию. Позавчера я позвонил напрямую автору в Кёнигсберг, чтобы договориться об отдельном издании «Разума». Но его не застал, а домработница сказала, что от пяти до шести звонить не принято, потому что люди прогуливаются, а от трех до четырех звонить не принято, потому что люди спят. В общем, я понял, что с этими любителями порядка лучше не связываться — себе дороже».

Думаю, «себе дороже» и сводить эстетику к прикладной функции, трактовать эстетическое наслаждение как показатель некоей ценности в других областях — будь то гносеологической, моральной, религиозной или иной. Мне кажется, эстетика и есть один из путей духовного постижения сущности универсума, а не указание на этот путь, позволяющий перейти на более высокие уровни духовного опыта.

Представители точных наук нередко высказывают мнение о том, что искусство — это просто один из видов информации, что главное в нем — «послание». Понятое таким образом «содержание» произведе-

ния приравнивается к содержанию газетной статьи, делового письма и т.п. При этом почти не принимается во внимание художественность, составляющая специфику произведения искусства, сущностный аспект эстетического как такового.

Что же касается духовного/бездуховного, то, как мне кажется, в эстетической сфере оно выступает в виде дихотомии прекрасное/красивость. Правда, грань между ними не всегда отчетлива. Скажем, то, что с мужской точки зрения возбуждает исключительно «чувственное удовольствие и похоть» (О.В. говорит здесь о викторианском искусстве, некоторых полотнах Ренуара или прерафаэлитов), не вызывает аналогичных реакций у женщин (во всяком случае, традиционно ориентированных) и может восприниматься сугубо эстетически.

Вообще, ссылки на обыденное сознание редко помогают нашему делу. Отсутствие очередей в галереи актуального искусства и толпы на выставке Сезанна и постимпрессионистов свидетельствуют лишь о том банальном факте, что большое видится на расстоянии: вспомним о брани, которой осыпали импрессионистов современники-соотечественники, да и позже такие рафинированные мирискусники, как К. Сомов, не считавший живопись Сезанна искусством: «Кроме одного (а может быть и трех) прекрасных натюрмортов почти все скверно, тускло, без валеров, несвежими красками. Фигуры же и его голые «купанья» прямо прескверны, бездарны, неумелы. Гадкие портреты». Так что эстетический опыт предшественников, как позитивный, так и негативный, действительно, стоило бы учитывать, дабы культивировать в себе большую открытость инновациям, непредвзятое отношение к ним.

Если уж профессиональные художники и эстетики нередко принимают новое в штывы, то что же говорить о массовом зрителе с его ориентацией на «красивость», понятность, ждущем от искусства развлекательности. Не так давно я тоже наблюдала «приливы» и «отливы» публики на разных этажах Третьяковской галереи: на интереснейшей выставке Олега Целкова — почти никого, зато салонное искусство позапрошлого века вызывает массовый энтузиазм. Так что массовый вкус вряд ли может служить критерием эстетической оценки. Это скорее критерий бизнес-проектов в сфере культуры и искусства, ориентированных исключительно на коммерческий успех. Для дельцов от искусства клиент, действительно, всегда прав — и тем хуже для высокого искусства! Впрочем, как показывает исторический опыт, не хуже. Сошлемся, хотя бы, на тот общеизвестный факт, что основная масса населения вообще «не заметила» Возрождения. Но Возрождение от этого несколько не пострадало.

Normalität против апокалиптизма — Опера и живопись в современной Европе

Вл. Иванов (25.03. – 01.04.06)

Дорогой Виктор Васильевич!

Мог бы долго, пространно и убедительно писать о внешних препятствиях к продолжению «Триалога». Но, пожалуй, не это главное, хотя конец семестра, несколько неотложных работ и, наконец, хвори (умеренные) отнюдь не способствовали неторопливой беседе на весьма приличном расстоянии. Даже то, что первая фаза нашей переписки — на мой взгляд и вкус — оборвалась как-то неорганично, не представляется мне достаточным аргументом в пользу взаимного затяжного молчания. Скорее дело в другом и несколько трудновато вербализуемом обстоятельстве, даже, в каком-то смысле, настроении, пробужденном Вашим февральским письмом. Оно несколько смутило меня: не столько мыслями, сколько общим фоном, на котором они вытанцовывают свой «Totentanz». С одной стороны, обрисованные Вами феномены *пост*-культурной действительности ничего кроме глубокой печали вызвать не могут и не должны, однако, с другой стороны, разве этим исчерпывается современная жизнь?

Когда рисуется беспросветно мрачная картина, то вполне естественная реакция самосохранения (я уже не говорю о христианской вере в Промысел Божий, направляющий все ко благу) побуждает противопоставить ей что-то более светлое и положительное. Ницше подробно описал механизм такой защиты на примере древнегреческой культуры. Ясное прозрение в дионисийские бездны побудило набросить на них покров аполлонических образов. Поэтому и в нашем случае разговоры о «*пост*-» в различных модификациях вызывают какой-то невольный жест отстранения от мыслей, затягивающих в бездонную пропасть пессимистических наблюдений и прогнозов. К тому же мы уже достаточно ясно обрисовали свои позиции, так что идти по второму кругу как-то не очень хочется. В то же время было бы, конечно, непростительным легкомыслием полагать, что сама поставленная Вами тема исчерпана в наших обсуждениях. Но опять-таки не в этом дело.

Когда я прочитал Ваше письмо, то спросил себя: вот ряд образов, начертанных рукой В.В., а какой ряд образов (не теоретических рассуждений) я мог бы им противопоставить (не в смысле полемическом, а скорее чисто феноменологическом)?

Захотелось зарисовать несколько картинок своей душевной жизни в той степени, в какой они были вызваны реальными художественными впечатлениями и переживаниями, не подгоняя их под те или иные эстетические воззрения. Если попытаться обобщить полученный результат, то его трудно было бы снабдить «апокалиптическим» эпитетом. Скорее, напротив, он вызывает во мне ощущение некоторой «нормальности». Слово это по-русски звучит казенно, но в западном контексте оно воспринимается несколько по-другому. Мне приходилось читать одну статью, с главной мыслью которой я совершенно согласен, что основным преимуществом современной западной цивилизации является достижение состояния, обозначаемого как «Normalität». Это, конечно, метафора, во многом ускользающая от четкого научно-го анализа, но тем не менее вполне — на экзистенциальном уровне — присутствующая в западной душе в качестве мерила всего вокруг (и внутри) происходящего. Ни на что так она не будет болезненно реагировать, как на нарушения этой «Normalität». Во многом она иллюзорна, но и в то же время достаточно сильна, чтобы «переварить» и аннигилировать любые катастрофы (что-то вроде Ваньки-встаньки: его можно качать как угодно, все равно — рано или поздно — эта фигурка примет исходное положение). Поэтому и «апокалиптические» явления в таком контексте начинают переживаться более спокойно и отрешенно. Многие вещи (произведения), воспринимаемые со знаком «*post-*» (в Вашем истолковании), в некотором смысле уравниваются в рамках общей структуры, положенной в основу западного общества, иногда путем неожиданным и теоретически непредсказуемым.

Но, собственно говоря, мне хотелось бы теперь вообще отказаться от всяких (в том числе и вполне истинных) теорий в пользу описания фактов, непосредственно входящих в сферу моего эстетического сознания за последнее время. Начну, как и Вы, с опер. В прошлом году я слушал «Гибель богов» в Берлине, «Лоэнгрин» в Дрездене и «Ксеркса» Генделя в Мюнхене, которые не оставили во мне никаких «апокалиптических» впечатлений. Скорее, напротив, в душе живет хорошее чувство, что традиция все же сохраняется. Здесь замечу, что, конечно, есть и другая тенденция. Она представлена в основном людьми самой музыке чуждыми: режиссёрами, постановщиками, оформителями, занятыми своими экспериментами, так сказать, за чужой счет. Иными словами, уродование опер не вытекает из логики развития (или сохранения) самой традиции. Иногда это приводит к прямым конфликтам между певцами и режиссёрами. Так сравнительно недавно один певец, которому надлежало исполнить партию Парсифаля в Байрейте, предпочел разорвать выгодный и престиж-

ный контракт, чем уступить абсурдно кощунственным замыслам режиссера, который хотел заставить его прогуливаться голым по сцене (или что-то в этом роде).

На подобное засиле режиссёров, навязывающих свои «интерпретации» театру, роптал, впрочем, еще Александр Блок. Если же равновесие соблюдено и нет претензии сказать «новое слово», то постановка вполне оправдывает ожидания тех, кто пришел, например, послушать Вагнера, а не оценивать убогие фантазии оформителей и постановщиков. В этом отношении весьма показательным был «Лонгрин» в знаменитой Semperoper. Хорошие певцы, сыгранный оркестр, чуть старомодные декорации: все это создавало ощущение приобщения к хранимой традиции европейской классической музыки. Чего же более? Тогда как постановка «Гибели богов» в Берлине уже была несколько подпорчена оформлением, но в терпимых (не «апокалиптических») пределах. Что касается «Ксеркса» с прекрасными певцами, то здесь я столкнулся с любопытным случаем интерпретации, осмысленно пародирующей постмодернистский стиль, отчего опера воспринималась свежо и увлекательно. Не было претензий на «мироискусническую» стилизацию, но и не было глумления над барочной культурой, так что получился в хорошем смысле современный спектакль. Мюнхен вообще в последние годы «специализируется» на музыке эпохи барокко. Так, этим летом будет проводиться большой фестиваль с прекрасной и насыщенной программой.

Если теперь обобщить мои впечатления от этих трех опер, то и возникает ощущение уже вышеупомянутой «нормальности». Можно, конечно, мечтать о возрождении, подъеме духовной жизни, новых словах и захватывающих откровениях, но, поверьте, совсем неплохо заняться спокойным «перевариванием» уже созданного. Искусство не имеет ничего общего с теориями непрерывного прогресса. Давно пора отказаться от модернистического стремления постоянно слышать что-то «новенькое» и думать при этом, что оно автоматически лучше «старенького» лишь только потому, что оно «современно». Да будет нам в этом примером мудрое Средневековье или Древний Египет, тогда может постепенно образуются душевное пространство для восприятия Вечного. Сама оппозиция «новое – старое» показала свою непродуктивность. Гораздо важнее понятие Традиции, связанное с приобщенностью сознания миру непреходящих Архетипов. Примите это не как теорию, а лишь скромное обобщение наблюдений за собственной душевной жизнью.

Представляется, что музыкальная жизнь в Германии благоприятна для таких настроений. По крайней мере, музыка на сегодняшний день единственный вид искусства, сохраняющий высокий уро-

вень профессионализма, почти полностью утраченный, например, в живописи. Вспоминается «Игра в бисер» Гессе, в которой прозорливо называются музыка и математика как исходные элементы для выхода из духовного тупика «фельетонистической эпохи».

То, что в сфере изобразительного искусства ситуация далека от начертанной мною идиллической картины, говорит лишь о том, что каждая эпоха имеет свои эстетические приоритеты. Виды искусства никогда не развивались синхронно. Иногда лидировала литература, иногда живопись, иногда музыка и т.д. Возможно, в наше время только музыка (прежде всего в форме исполнительства) наиболее способна удовлетворить требованию разумного хранения Традиции.

Но, впрочем, жизнь теперь такова, что возможны и неожиданные повороты. Сейчас, например, я только вернулся из Pinakothek der Moderne. Отправился туда, чтобы посозерцать хорошо знакомые работы, а попал на выставку Моника Бэр (Monika Baer), которая существенно корректирует устоявшиеся представления о кризисе живописи. Художница родилась в 1964 г. во Фрайбурге, училась в Дюссельдорфе и Париже. С 1999 г. живет в Берлине. Ранее имя ее мне нигде не встречалось. Сразу же приятно поразило живописное качество ее работ. Представьте себе колориты, чем-то напоминающие позднего Клода Моне, Одилона Редона, даже, как ни странно, и Врубеля. Все это дано в элементе «размытости», способствующей впечатлению некоторой дематериализованности образов. Выставленные вещи написаны уже в новом столетии. Их отличает своеобразный и давно исчезнувший из обихода визионерско-сновидческий лиризм или, иными словами, поэтичность, хотя, возможно, парящая на двусмысленной грани, за которой грозит низвержение в болезненную банальность, но в любом случае выставка симптоматично отмечает некоторую новую тенденцию, связанную с возвращением к традиционно европейскому пониманию живописи. Не есть ли это также признак «нормализации» в сфере, наиболее пострадавшей от коммерческих экспериментов и неудачных эстетических гипотез?

На этом заканчиваю письмо. Не знаю, сумел ли я выразить свое «настроение»? Не принимайте все написанное всерьез. Мне самому нужно еще время, чтобы выразить весь комплекс идей, скрывающийся за прозаически звучащей «нормальностью».

Благодарю за пересылку писем Н.Б. и Олега. Постараюсь на них ответить, хотя теперь завален работой.

С чувством дружеской приязни, Вл. И.

«Посреднический» характер эстетического и плюрализм современного сознания — О двигателе эстетики

О.Бычков (02.05.06)

Дорогие собеседники, поскольку вторжение четвертого голоса «извне» в гармоничную троичную полифонию вызвало живую реакцию, позвольте мне вкратце ответить по поводу ваших возражений против моей исторической оценки эстетического не как чего-то самодостаточного и самоценного, а как «посредника».

Исторически, как я показываю вкратце в моем предыдущем послании, таковая самоценность не подтверждается вплоть до XIX в. Даже если риторически представлять эстетику как «вершину» философской мысли у Канта или даже Шеллинга, все равно по-настоящему герменевтический диалог с их текстами показывает, что эстетическое было призвано решить совершенно определенные проблемы. В частности, если даже Шеллинг сам утверждает самоценность и первенство эстетического в конце «Трансцендентного идеализма», секция об искусстве и эстетическом занимает всего пару страниц, да и сам-то он почему-то занимается, по его же определению, философией, а не этим «апогеем человеческой деятельности», и только привлекает эстетическое для решения проблемы субъекта-объекта. А вот сейчас, скажем, В.В. оплакивает «конец» этого эстетического как самоценного: так не подсказывает ли нам сама историческая практика, что «самоценность» эстетического — это явление временное и нестабильное, а вот его «посреднический» характер это и есть, исторически, более постоянная его черта?

Но историческое историческим, а как такой вопрос решаем конкретно для нас? Простой ответ гласил бы: на данном *пост*-критическом этапе это вопрос вкуса, т.е. хочешь считай эстетическое посредником в эпистемологии или этике, а хочешь провозглашай его самоценность. Однако вся разница с классически-нормативным периодом как раз и состоит в том, что сегодня никому более не позволено утверждать с позиции авторитета, как это *должно* быть. И вот здесь-то, дамы и господа, я все еще вижу, в вашей реакции на мою оценку, остатки классического подхода к вещам с точки зрения идеологической позиции силы и давления авторитета. Так что, дорогие пост-пост-неклассики, как говорится, «проповедуете одно, а делаете совсем другое». Но, извините, что бы кто ни говорил, а такая позиция уже давно *passé*.

Более сложный анализ подобной позиции (т.е. как сие может быть осмыслено на современном этапе) можно было бы провести так. Начнем с позиции эстетического как чистого самоценного наслаждения. Может такое быть? Вполне может, когда удовольствие получается таким же образом как в чувственном восприятии, скажем вкусовом. Дело только в том, что почему-то традиционно такое вот удовольствие само по себе не представлялось ценностью «абсолютной», а скорее некой «потребительской». А придает такому удовольствию характер «абсолютной» ценности как раз то, способствует ли оно в общем качеству существования или жизни, продолжения вида и т.д. Например, наркотики, несомненно, доставляют «незаинтересованное» или «самоценное» удовольствие, и тем не менее считаются нежелательными и опасными, поскольку в конечном итоге продолжению вида, и даже индивидуума, не способствуют, не говоря уже о «духовном» совершенствовании. Такое же отношение к некоторым типам игр (азартные), которые не вырабатывают никаких интеллектуальных или этических качеств, хотя «игра» тоже подпадает под «незаинтересованное наслаждение» (да и под эстетическое, у того же В.В.). Да и виды «спорта» типа прыжков на резинке или поездок на всяких аттракционах также «незаинтересованные» виды удовольствия, но вряд ли они стоят высоко на оценочной лестнице.

Так вот, «эстетика» также может быть рассмотрена с этой точки зрения: более «высокие» типы эстетического опыта способствуют «более глубокому пониманию» вещей, или некоторой «квази-эпистемологии» (или «квази-этике», т.наз. эст/этике, как это теперь принято называть модным словом), а не просто вызывают особый тип незаинтересованного удовольствия. Вот, В.В. называет что-то похожее «чувством единства с Универсумом». Но это тоже довольно расплывчатое понятие. Например, можно испытывать «единство с универсумом» и неэстетическими методами (выпить водки, почувствовать страстное эмоциональное состояние и т.д.). Некоторые типы такого «единства» всегда были под вопросом: например, оргиастически-животные («дионисийские», по Ницше) практики. Подобные «эстетические» практики тоже, возможно, будут оценены традицией как опасные, бесполезные или просто нежелательные — и вполне обосновано.

Неудивительно поэтому, — и это более важное наблюдение! — что большинство (если вообще не все) святых, гуру, продвинутых и т.д. (и в христианстве, и в индуизме-буддизме, например) не придают ровно никакой важности эстетике самой по себе, а только в

ее аналогическом понимании: т.е. божественное как *аналогическое* эстетическому (в этом смысле, как в греческом *to kalon* (прекрасное) близко семантически к «благому» или «высокоценному» и т.д.). С другой стороны, для «простонародья» (каковое по сравнению со статусом продвинутого или святого включает и нас с вами) эстетическая форма религиозного, духовного и т.д. всегда была важна, и вот богословы, литургисты и *Ко* всегда все богословские идеи облекали в эстетическую форму, по крайней мере в католицизме, православии и индийских религиях. Так св. Франциск особенно не эстетствовал, а вот Бонавентура для простого францисканского народа расписал все в плане «божественной красоты» или «прекрасной формы Христа» и т.д. (и то же и с индуистскими и буддийскими храмами для народа, не говоря уж о католиках и православных).

По сему, зачем же и принижать суждение народа о галереях? Народ-то, оказывается и есть основной двигатель эстетики, а не духовные лидеры! (Народ, конечно, не в смысле совсем необразованных – так такие в галереи и не ходят вовсе.) Духовные же лидеры как раз и видели эстетическое только с одной стороны: как посредника, который может нас «выше продвинуть». Умберто Эко, кстати, здесь тоже не пример. Подвели меня к нему как-то в Торонто на поклон. Он ведь написал пару книг по эстетике Средневековья в свое время. Представляют меня ему как человека, этим предметом занимающегося, и вроде бы ожидается радостная реакция «дружественной души». Ничуть не бывало. Эко с вершины своего зрелого возраста прорек что-то вроде: «А, да, было такое юношеское увлечение» и продолжил о том, что вообще-то все сводится к семиотике. Вот вам и «великий эстетик»!

**Обличение «нормальности» – Розанов об «американизме»
с его «буфетами» – Бердяев о кризисе всего –
Самодостаточность эстетической ценности и
«харчевая культурная плантация» Малевича**

В.Бычков (06.06.06)

Дорогие друзья,
в Москве началось жаркое лето. Два дня под +28, сегодня, вроде бы с утра прохладнее, так что можно и поработать. Радуясь, что вы, дорогие франкофоны, обменялись приятными личными воспоми-

нениями о становлении ваших духовно-душевных ландшафтов, я тоже проникся ностальгическими воспоминаниями о юности. Меня охватила теплая волна благодарности к моим учителям и захотелось хотя бы назвать их имена, которые вам, конечно, давно знакомы и в этом ракурсе. К сожалению, с двумя из них я мог беседовать только заочно, по их трудам, зато третьего застал еще в полном здравии и мне посчастливилось около 17 лет регулярно общаться с ним, а сам он часто называл меня своим другом. Понятно, речь идет об Алексее Федоровиче Лосеве. Еще в студенческие годы я прочитал его «Очерки античного символизма и мифологии», которые открыли передо мной неведомый, но манящий мир бескрайней духовной культуры, а к ней душа моя внесознательно стремилась, кажется, с самого детства. Однако познакомиться с самим автором удалось значительно позже, когда я учился в аспирантуре философского факультета и изучал древние языки на кафедре классической филологии, которой тогда руководила Аза Алибековна, жена Лосева. Она и ввела меня в дом патриарха нашей культуры. У Лосева я научился главному — свободному парению в духовных пространствах. Долгие беседы с ним, часто о самых вроде бы простых предметах, само пребывание в ауре его дома существенно укрепили мои слабые еще тогда крылья для такого парения.

Другими учителями моими стали тоже в студенческую пору (самую счастливую, беззаботную и свободную пору жизни) Флоренский и Кандинский. «Столп» о. Павла и «О духовном в искусстве» Кандинского, зачитанные до дыр в студенческой среде и получаемые на пару ночей, в полном смысле слова открыли мне глаза на религию, философию, искусство. И главное — на глубинное духовное родство их всех. И до сих пор я чту этих столпов нашей культуры за своих главных учителей, не следуя в буквальном смысле ни за одним из них, но с их помощью обретая свой собственный путь. Были и другие — в основном давно покинувшие этот мир, т.е. учился у них заочно, по книгам. Одним из них был, конечно, Ницше, которого тоже удалось прочитать еще на третьем курсе института. Его полупоэтическая философия сильно повлияла на мое духовное становление. Французской поэзией, особенно символистами, меня в то же время увлек мой литовский друг художник Ромас Кунца, с которым мы познакомились на одной из выставок Союза художников в Манеже. Он приезжал в составе литовской делегации, а литовскую живопись мы тогда очень чтили и за ее родоначальника Чюрлёниса, и за чисто цветовые, художественные решения, продолжавшие традиции любимой нами французской живописи рубежа столетий.

Ромас помимо того, что был прекрасным колористом, увлекался, как и вы, друзья, французской культурой, особенно поэзией и просил меня покупать здесь для него французские издания поэтов XIX–XX вв. У нас по-французски (а иногда и по-русски) это все можно было относительно свободно достать на Горького в известном букинисте. Естественно, что я, по моей ненасытной жажде знаний в сфере искусства и духовной культуры, немедленно бежал в Ленинку читать по-русски тех из купленных авторов, которых еще не знал, как правило, в прекрасных переводах русских символистов начала века. И таким образом передо мной открылся удивительный мир символизма — французского и русского, с которым я не расстаюсь до сих пор. Тогда же активно изучался авангард в искусстве, с восторгом воспринимались выставки нонконформистов и т.п. Однако это все у нас уже общее. Через это в 60–70-е гг. мы все прошли как через домашние университеты.

Добрые слова в адрес трех моих учителей сразу же и незаметно для меня перетекли в теплые воспоминания о друзьях, у каждого из которых я всегда чему-то учился и до сих пор с благодарностью учусь. Действительно, дружба — это великое подспорье в жизни человека и я рад, что на протяжении всей жизни меня сопровождали друзья. Некоторые уже, к сожалению, покинули этот мир, с другими в силу тех или иных обстоятельств удается лишь изредка общаться, с некоторыми контакты прекратились совсем. Однако добрая память обо всех постоянно хранится в душе. И здесь мне захотелось с глубокой благодарностью и самыми теплыми чувствами хотя бы назвать имена некоторых из них.

Прежде всего, конечно, это вы, дорогие мои собеседники и добрые, старинные друзья, Надежда Борисовна, Владимир Владимирович и иногда возникающий на этих страницах Олег, с которым меня связывают не только родственные узы, но действительно крепкая и давняя дружба. А рядом с Олегом всегда стоит мой давний друг, жена и постоянный помощник Людмила Сергеевна, которая напрямую не участвует в разговоре, но является одним из первых его читателей и устных комментаторов.

А далее всплывает в памяти множество прекрасных, добрых, мудрых лиц, одно сознание того, что они есть, укрепляет меня в трудные минуты жизни. Мои друзья со школьной скамьи: Анатолий Сыров, сегодня инженер, руководитель крупного КБ; Михаил Красилин, известный искусствовед; Альма Парагите, деятель культуры в Литве; друзья студенческих лет: Елена Черневич, дизайнер, искусствовед; Юрий Минеев, инженер; Александр Бабулевич, инженер, искусствовед, большой эрудит; Борис Михайлов, художник; Любовь

Успенская, историк, бессменный хранитель собора Василия Блаженного; о. Евгений Бобков, священник; Владимир Полищук, инженер, работник системы просвещения; Виталий Поляков, инженер, переводчик; друзья последующих этапов жизни: Валентин Курбатов, журналист, писатель, критик из Пскова; Евгений Георгиевич Яковлев, эстетик; Станислав Завадский, эстетик; Лидия Ивановна Новикова, эстетик; Татьяна Григорьева, японист, философ; Татьяна Борисовна Князевская, подвижник на поприще культурологии; Аза Алибековна Тахо-Годи, филолог-классик; Лев Романов, религиовед, Санкт-Петербург; Реваз Сирадзе, филолог, Тбилиси; Стоян Илиев Димитров, эстетик, София; Стефан Кожухаров, филолог, София; Элка Бакалова, искусствовед, София; Георгий Геров, искусствовед, София; Тотю Тотев, археолог, Шумен; Евгения и Христо Трендафиловы, филологи, Шумен; Габриела Шольц, учитель, Оффенбах; Бернд Шольц, филолог, Марбург; Берндт Функ, филолог-классик, историк; Берлин; Лена Функ, искусствовед, монахиня, Берлин; Фридрих Винкельман, византист, Берлин; Курт и Урсула Трой, филологи-классики, Берлин; Конрад Онаш, теолог, искусствовед, Галле; Герман Гольц, теолог, Галле; Дитрих Фрайданк, филолог, Галле; Антанас Андрияускас, эстетик, Вильнюс; Марица Прешич, художник, Белград; Дмитрий Калезич, богослов, Белград; Виктория Поп-Стефания, архитектор, Охрид; о. Стефан Санджакоски, философ, Струга (Македония); о. Алексей Бабурин; Гелиан Прохоров, филолог, Санкт-Петербург; Михаил Громов, историк философии; о. Альберт Раух, Регенсбург; Линос Бенакис, историк философии, Афины; Эрнст Христоф Суттнер, богослов, Вена.

Не всех сразу вспомнил и прошу прощения у тех, кого не упомянул. Однако думаю, что утомил уже своих собеседников. Простите, дорогие сокресельники, но, неумолимо приближаясь к 65-летию, вероятно, имею право сказать доброе слово в адрес друзей, не участвующих в этой переписке, хотя многие из них могли бы ее существенно обогатить неординарными суждениями и интересной информацией, поблагодарить всех за то, что они были и есть. И у всех я чему-то научился. Низкий поклон всем вам, дорогие мои. И вечная память тем, кого уже нет с нами.

Теперь вернемся к нашему разговору.

В каждом из Ваших последних посланий, друзья, поставлены интересные проблемы и я, в силу своих способностей, попытаюсь поразмышлять не столько, может быть, о них впрямую, сколько вокруг них или в связи с ними, но и не только.

Дорогой Вл. Вл., сразу же по прочтении Вашего письма я отреагировал на него с задором и прямотой студента (так я обычно и реагировал в 60-е гг. на многое, что задевало меня, и сейчас с удивлени-

ем заметил, что задор-то этот еще сохраняется) и сразу записал пару фраз для будущего гневного послания. По прошествии времени задор угас, а здравые размышления привели к адекватному пониманию Вами написанного. Об этом чуть ниже. Здесь же просто дословно процитирую тезисно написанное в начале апреля для памяти (интересно для самоанализа, ну и дразнилка получилась задорная):

«Normalität — это то обывательское болото, из которого в свое время выросли безобразные растения национал-социализма в Германии; затхлая, вязкая, удушающая, тепленькая, дурманящая атмосфера, в которой неплохо себя чувствуют стареющие организмы, но задыхается все молодое, жизнеустремленное, творческое. Отсюда в Европе и США повышенный уровень самоубийств, регулярные и вроде бы бессмысленные бунты молодежи против этой «нормальности» (68-го года, нынешние манифестации во Франции) и т.п. Эта позиция хороша и уютна для обывателя, бюргера, мещанина, но не для духовного человека, не для мыслителя, не для творческой личности. Да об этой европейской нормальности знал уже Мережковский и называл ее мещанством и «хамством», заменившим европейцам религию.

«Нормальность», или *добропорядочность* западной цивилизации, — это путь и менталитет строителей новой Вавилонской башни, фундамент которой сегодня имеет форму *пост-*культуры.

Конечно, обыватель волен жить, спрятав голову под забывшее о своем назначении страусиное крыло (или в песок, точнее, но образ крыла лучше видится визуально) «нормальности», да он так и живет везде (и в Европе, и в Америке, и даже в новейшей России), но мыслителю-то не дано этого блаженного дара травоядных — не мыслить, не творить, не созерцать, не любить... В этом его беда, «грех», но и высочайшее счастье».

И далее здесь же еще один опус:

«Между тем не грех вспомнить и об *экзистенции* в понимании Бердяева, которой напрочь лишена «нормальность» европейцев и американцев, как предельно *объективированная*. Как Вы помните и писали об этом и в нашем Триалоге, «объективированное бытие», «объективация» — важнейшие категории философии Бердяева. Объективированным он считал земной феноменальный мир, в котором человек полностью оторван от мира духовного, «нумерального», от космоса. «Объективация есть выбрасывание человека вовне, экстериоризация, подчинение условиям пространства, времени, причинности, рационализации». Бердяев противопоставляет объективации (= «нормальности») экзистенцию: «В экзистенциальной же глубине человек находится в общении с духовным миром и со всем космо-

сом». Объективация поработает человека, отчуждает его дух от самого себя. Именно поэтому истинную красоту Бердяев связывает с экзистенциальным миром субъекта, с его полноценной творческой, наполненной духовностью жизнью, где и созерцание красоты уже есть настоящий творческий акт, направленный на преобразование мира. И это все вряд ли входит в объем европейского понятия «нормалитет», которое у меня ассоциируется с бердяевской объективацией.

Через пару дней вспомнил об одной близкой к нашей теме мысли Розанова и процитировал сам себя из опубликованной, кажется, статьи:

«Эта «нормалитет» достигла уже своего апогея в Америке, о чем еще сто лет назад очень образно писал Розанов (далее автоцитата).

На руинах Пестума Розанов вдруг задумался о мировой истории, о судьбах мира, который от античности («классицизм» в его терминологии) через христианство пришел («от усталости») к бездуховному, безыдейному мещанскому «американизму» (как современной ступени цивилизации). Американизм с его буфетами и ресторанами «есть столь же устойчивый и кардинальный момент истории как Греция и Рим. <...> Европа, как и Азия, в конце концов побеждаются Америкой. Американизм есть принцип, как «классицизм», как «христианство». Америка есть первая страна, даже часть света, которая, будучи просвещенною, живет без идей. Она не имеет религии иначе как в виде религиозности частных людей и частных обществ, не имеет в нашем смысле государства и правительства; не имеет национальных искусств и науки. ... Вот это-то существование без высших идей побеждает и едва ли не победит христианство, как христианство некогда победило классицизм. Так что вместо ожидаемого Страшного суда, которого так боялись апостолы и рисовал его Микель-Анджело, наступит длинная вереница буфетов, в своем роде некоторый хилизм: «буфет Вифлеем», «буфет Фивы», «буфет Рим», «буфет Москва», с отметкой около последней: «Поезд стоит час, ресторан и отличная кулебяка».

Удивительно современно звучит, не правда ли, дорогие друзья? Вот отличной кулебяки только пока в «буфете Москва» готовить не научились — только плохие «хамбургеры»...

Ну, а если говорить серьезно и по здравом размышлении, то понятие «нормальности» — сугубо субъективное понятие, если, конечно, оставить в стороне некий усредненный обывательский идеал «нормы», о котором я так сердито и с детским возмущением написал в апреле. Каждый рисует себе эту норму по своей мерке, своему менталитету, потребностям и т.п. Можно, например, всю жизнь прожить ненормально, но быть счастливым. Что лучше? Вы, дорогой Вл. Вл., не дали своего понимания «нормалитет», однако Ваша личная «нор-

ма», насколько я могу представить, существенно отличается (в моем понимании в высшую ценностную сторону) от «нормы» среднего европейца, который вряд ли часами будет простаивать перед «Сикстинской мадонной», да еще считая это «нормой» жизни.

Бог с ней, с этой «нормой», оставим ее нормировщикам — это их хлеб.

Другое дело, и мне очень понятное и близкое, что Вы, как и все мы трое, не бросаетесь с ликующими криками навстречу *пост-*, но находите истинное духовное и эстетическое наслаждение в общении с мировой классикой всех уровней, с «мудрым старым искусством». Слава Богу, им переполнена Европа, да и в России кое-что встречается. И всегда есть возможность приобщиться к истинным ценностям и забыть о том, что творится вокруг, а главное — о тех апокалиптических тенденциях, которые усматривает Ваш беспокойный и беспокоящий всех собеседник. Уж простите великодушно, однако не я же один это вижу. Вот и Вы, Вл. Вл., с пафосом и ссылкой на Гессе отписав про музыку как выводящую из «фельетонной эпохи», вспомнили вдруг, что имеете в виду музыку классическую, а не современную, и скромно подметили, что в общем-то речь идет об исполнительском искусстве. Полагаю, что на ум Вам пришли классики XX в. Булез, Кэйдж, Штокхаузен и ориентирующиеся на них, и на душе стало как-то спокойно...

Поэтому позвольте мне все-таки время от времени садиться на моего любимого апокалиптического конька и беспокоить Вас, хотя эти фрагменты моего текста можно и пропускать, не читая. Не все же написанное пишется для читателя.

Здесь мне вдруг вспомнился наш любимый с Вами Бердяев, который, между прочим, писал, что для большей части человечества никакого кризиса культуры не существует и не может существовать, т.к. она еще не приобщилась к самой культуре, а только находится в стадии ее освоения. Между тем избранная часть мыслителей и творцов, живущих в культуре, уже хорошо ощущают ее кризис. Не могу сейчас привести его слова точно, но я их где-то уже цитировал и смысл именно этот. Дело не в том, сколько человек видит этот кризис, а в его глобальном космоантропном характере. Бердяев (да и не он один) хорошо ощущал его, и это существенно укрепляет меня в верности моих собственных интуитивных ощущений и наблюдений. А вот и одна из пророческих бердяевских фраз: «То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной космической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира. Это более страшно и более ответственно, чем представляют себе футуристы. В поднявшемся мировом вихре, в ускоренном темпе движения все смещается со своих мест, расковывается стародавняя материальная

скованность. Но в этом вихре могут погибнуть и величайшие ценности, может не устоять человек, может быть разорван в клочья. Возможно не только возникновение нового искусства, но и гибель всякого искусства, всякой ценности, всякого творчества» («Кризис искусства», 1918). Почти столетие спустя я лично вижу, что худшие из предположений Бердяева сбываются и не могу не думать и не писать об этом. Однако это на уровне мыслительных штудий, что не мешает (а скорее, напротив, способствует) полноценному эстетическому опыту в плоскостях природы и высокого искусства, да вы оба это знаете. Хотя глубинная тревога окрашивает все, это тоже очевидно.

Между тем, конечно, человек еще, слава Богу, не «разорван в клочья» и «всякое искусство» еще не погибло. В наличии только тенденции к этому, а современные творцы пытаются в силу своих способностей противостоять им, создавая то, что уже почти не воспринимается за искусство истинными приверженцами классического эстетического опыта. Между тем подспудно предпринимаются попытки (уже целое столетие) сформировать принципы нового эстетического сознания, неклассического, и теоретически оправдать его. Здесь мне вспоминается интересная фраза Андрея Белого, который полагал, что в некоторых случаях даже «бесцельная игра словами оказывается полной смысла: соединение слов, безотносительно к их логическому смыслу, есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности». В XX в. этой неизвестности и неопределенности проявилось так много, что человек схватился за алогичные соединения слов (в широком, метафорическом смысле, т.е. за антиэстетический синтаксис форм в нашем случае) как за спасительную соломинку. Белый походя (что присуще вообще его стилистике в теории) высказал в самом начале XX в. удивительную для того времени пророческую (и ясновидческую) мысль, в которой дал художественное *credo* практически основного (авангардно-модернистско-постмодернистского) направления движения художественной культуры всего столетия. В России уже через пару лет этот принцип (во многом независимо от концепции Белого), как вы знаете, начали активно применять в словесности, сразу же доведя до логического парадоксального предела, Крученых, Бурлюк, Хлебников и другие футуристы (в их знаменитой «зауми»), и искусственно пресечено все было уже в 30-е гг. Последними здесь оказались Хармс и ОБЭРИУты. В Европе подобными экспериментами занимались дадаисты, сюрреалисты, и они продолжают и поныне во всех сферах арт-практик.

Осмысление этих и подобных им бесчисленных экспериментов в современном искусстве приводит исследователей к введению новых понятий и категорий. Вот и Н.Б. пытается обосновать законо-

мерность введения новой неклассической паракатегории *жестуальности*. Попытки подхода к этому уже робко предпринимались. Мы даже ввели в наш Лексикон статью «Жест авангардный» и, я думаю, новый шаг, предпринимаемый Н.Б. в рамках дружеской дискуссии, заслуживает всяческой поддержки и одобрения. Пока сам термин не очень звучит, как и любой неологизм, но содержание его вполне понятно и введение его может быть полезно для объяснения многих процессов, протекающих в современном арт-пространстве. Другой вопрос, какое отношение жест современного арт-производителя имеет (и имеет ли вообще) к эстетической сфере; однако то, что он присущ нынешним продвинутым практикам не вызывает, естественно, сомнения и требует профессионального подхода.

Теперь относительно реакции Олега на наши с Н.Б. (близкие по духу) суждения об эстетическом опыте. Здесь, как мне кажется, Олег несколько передергивает мои мысли. У меня речь идет не об «эстетическом как о чистом самоценном наслаждении», а об эстетической ценности по существу, т.е. о самодостаточности таковой ценности. И это не только моя мысль. Она хорошо известна в эстетике. Не буду приводить здесь высказываний известных русских религиозных философов, которые считали красоту (прекрасное) равной благу и истине в ценностном отношении, а некоторые ставили ее даже на первое место, — они приведены в некоторых моих статьях последних лет и вошли в мою новую книгу, которая готовится к печати. А то, что многие известные философы и особенно богословы недооценивали роль эстетического опыта как самоценного, но рассматривали его лишь в качестве служанки (равно посредника) богословия или гносеологии, так это не делает им чести, свидетельствует отнюдь не о высоком уровне эстетической восприимчивости или вкуса, и только. Просто опыт большинства из них не добирался до эстетического. С юности голова была забита другими проблемами, а на развитие эстетических способностей или не было времени, сил, желания, или вообще многие из них были от рождения лишены этого дара. Логический дар (философский), как правило, редко совмещается с даром эстетическим. Это антиподы. А пытаться логикой постичь эстетические феномены, не имея личного эстетического опыта, безнадежное дело.

Сама молодость эстетики по сравнению с богословием и философией — косвенное доказательство того, что предмет ее не так-то прост и, конечно, самоценен. Пожалуй, только сегодня, когда и богословие, и философия достигли своего предела, а эстетика, напротив, находится в стадии активного становления, можно с большей объективностью оценить самоценность эстетического опыта как, наряду с религиозным, наименее вербализуемого.

Мысль же о том, что наркотики или алкоголь приводят к тому же ощущению единства с Универсумом, что и эстетический опыт, представляется мне шуткой в устах Олега, ибо всерьез это может утверждать только тот, от кого закрыты высшие ступени эстетического созерцания, смысл которого в *анагогическом* характере. А то, что этот опыт активно используют и в структуре религиозного (особенно церковного) опыта, и в процессе познания (невербализуемого), свидетельствует лишь о его действительности, эффективности и самоценности, а не о сущностно вспомогательной функции, как утверждают многие, увы, мыслители. Собственно эстетическому созерцанию почему-то не требуются ни религиозные, ни гносеологические костыли, религия же практически никогда не обходилась без художественного оформления, а человечество в целом — без искусства. Другой вопрос, что и искусство (в его самоценном статусе) деградирует в период *пост*-культуры, т.е. в период сознательного отказа от идеи Великого Другого. Есть над чем задуматься современному мыслителю.

И относительно Эко. Да его никто и не считает «великим эстетиком». Кое-что он высказал дельного в сфере истории средневековой эстетики, но в остальном — внес больше путаницы в эстетику в духе постмодернистского мимоговорения, чем что-то прояснил. Говорил мимо эстетического предмета. Так что в этом плане он нам, эстетикам, мало интересен, другое дело — как типично постмодернистский писатель. Здесь он классик жанра — это очевидно, и я читаю его прозу с большим удовольствием (эстетическим).

И под конец вспомнилась почему-то любопытная классификация Малевича. Согласно его бессистемному и парадоксальному (предпостмодернистскому по сути) учению человеческая культура (или цивилизация) исторически сложилась из трех главных элементов, или систем: *гражданской*, включающей все социальные, политические, экономические институты и отношения, *религиозной* и *Искусства*; или как афористически кратко и метко обозначил их Малевич в последней опубликованной при жизни брошюре: *Фабрика, Церковь, Искусство*. Первая система, или сфера человеческой деятельности, изначально возникшая для поддержания жизнедеятельности человека (забота о теле), с развитием науки и техники достигла к нашему времени полного извращения, захватив и подчинив себе большую часть человечества и его деятельности, в том числе и Искусство. Саркастически Малевич именует ее *харчевой* сферой: «харчевая культурная плантация», «харчелогия», «харчеучение», «харчевокухонная классовая деятельность» и т.п.

Эта *харчевая* система очень рано научилась использовать Искусство для украшения, оформления своей достаточно примитивной и неприглядной сути, превратив его в *средство* для более эффективно-

го достижения своих целей. Идеал этой сферы совершенно чужд Малевичу: работай как вол, чтобы создать рай для телесных потребностей на земле. Этот идеал одинаков у капиталистов, социалистов, коммунистов, поэтому Малевич, в первые постреволюционные годы увлекшийся коммунистической фразеологией, как и многие другие авангардисты, уже в 20-е гг. с одинаковой неприязнью относился ко всем харчевикам-материалистам независимо от их классовой и партийной принадлежности. И сейчас «харчевая культурная плантация» расцветает в России (да и во всем западном мире) пышным цветом.

Метафизика Швейцарских Альп – Центр Пауля Клее – Эль Греко и Пикассо – «Герника» – Тапиес

В.Бычков (10.10.06)

Дорогие друзья,

летние каникулы давно закончились, мы все, как мне известно, неплохо поработали в это время, немного отдохнули и совершили интересные паломничества в страну искусства, в ее самые разные уголки, имели досуг для духовного созерцания. Думаю, что время вернуться к нашему Триалогу и провести осенне-зимний период в неспешных беседах и воспоминаниях о наиболее приятных и интересных художественно-духовных находках ушедшего лета.

Мне лично, как вы знаете, удалось побывать в Швейцарии и Испании, и я до сих пор нахожусь под впечатлением от этих поездок. Особенно приятной, конечно, стала поездка в Швейцарию, о которой я давно мечтал, но, вот, попал только сейчас. Основной целью были, естественно, швейцарские Альпы, на которые я с воодушевлением посматривал и из Баварии (как Вы, Вл. Вл., помните, – бывали там и с Вами неоднократно), и из Франции, и из Австрии, и из Италии, подъезжая почти вплотную к швейцарской границе. Увы, получить швейцарскую визу как-то все было недосуг. И вот наконец мечта сбылась, а действительность превзошла все ожидания. Ну, вас не удивит этими впечатлениями, как я помню, вы бывали в этой чудесной стране. И тем не менее.

Неделю я прожил в Интерлакене, маленьком городке у подножия одной из высочайших вершин Европы Юнгфрау, между двух живописнейших озер. Ежедневно поднимался в горы, на благо там это не составляет никакого труда – туристические поезда довозят почти до самой вершины, до отметки 3500 метров (последняя станция на-

ходится внутри крупнейшего европейского ледника)! Однако величие и красота пейзажей, удивительная духовность, разлитая там во всем, никак от этого не умяляются.

Напротив, если пораньше подняться по одному из многочисленных маршрутов в горы, то можно часами наслаждаться удивительными и неописуемыми видами гор, постоянно меняющимся освещением из-за быстро набегающих и так же быстро исчезающих облаков и туч, игрой солнечных лучей на вечных ледниках, ослепительными вершинами и где-то далеко внизу зеленеющими пространствами альпийских лугов. Главное, однако, это медитативные состояния, которые очень быстро наступают, если всего несколько минут сосредоточенно созерцать какой-либо фрагмент заснеженных вершин. Всего тебя охватывает неправдоподобная легкость, состояние парения над миром, над самим собой, над всем бытием. Иногда я даже завидовал желтоносым альпийским галкам, которые могут реально парить над этими вершинами, опускаясь, куда им заблагорассудится. Однако духовное парение, конечно, доставляет значительно большее наслаждение, чем физическое. Часто вспоминал гималайские пейзажи Рериха, которые, пожалуй, первыми показали мне непередаваемую духовную ауру заснеженных гор. Да и высокое горение, которым пронизаны многие его тексты, здесь ощущалось и переживалось с особой силой. Юнгфрау, конечно, не Гималаи и окраска метафизической реальности, в которую погружаешься здесь, на вершине Европы, вероятно, совсем иная, чем в центре Азии. Тем не менее это никак не умяляет возвышенности и глубины духовного опыта, яркости и остроты переживаний, в которые погружаешься на заснеженных вершинах Альп.

Можно было бы пытаться описывать здесь красоты альпийских лугов, горных пейзажей, живописных деревушек, набранных из почти игрушечных шале, неправдоподобные по живописности стада альпийских овец и коров с уникальными музыкальными колокольчиками, прекрасные бесчисленные озера, разбросанные между гор и холмов, и сами горы, горы, горы...

Нередко вспоминался там и Дж.Сегантини, сумевший прекрасно выразить в своих полотнах духовность этих гор и пейзажей. Однако работы его самого увидеть в Швейцарии не удалось, да я особенно и не стремился к этому, когда оригиналы были перед глазами, а с живописью Сегантини встречался в свое время на ретроспективных выставках в Европе. Понятно, что нечто подобное вы и сами видели когда-то и по-своему переживали, да и описать тот эстетический восторг, который охватывает путешественника по Швейцарии, практически невозможно. Разве что по силам большому поэту.

Много плавал на парходиках по живописнейшим озерам, на благо еще в Москве была возможность приобрести проездной билет на все виды транспорта Швейцарии, так что там заботиться об этом не приходилось — садись в любое время суток на поезд, паром, автобус и поезжай, куда душе угодно. И я активно пользовался этой возможностью.

Поездка эта существенно обогатила меня духовно и эстетически, да и отдохнуть удалось, несмотря на ежедневные и достаточно активные передвижения. Естественно, не забывал я и об искусстве и, где можно, посещал музеи и выставки. Самое главное из этой сферы — к чему я давно стремился — посмотреть тамошнего Клее, хотя многое, конечно, видел на европейских выставках и в монографиях. Здесь, однако, все иное. В родной атмосфере. Это существенно. Как Миро или Дали надо видеть в Испании, точнее даже — в Каталонии, так и Клее — в Швейцарии все-таки. Интересное наблюдение, и, может быть, его стоит как-то обдумать и обсудить. Только ли это мое субъективное восприятие или вы ощущаете что-то подобное? Ведь теоретически уже все авангардисты существенно отрываются от родной почвы и активно вливаются в международный глобальный арт-контекст. Тем не менее какие-то глубинные архетипы все-таки держат многих из них на привязи к родной земле, почве. Пуповина не рвется. Это можно сказать и о Пикассо, и о Кандинском, и даже, пожалуй, о Тапиесе, которого я обстоятельно изучил на этот раз в Барселоне и Мадриде.

Клее, естественно, не разочаровал меня в Берне, где открылся его новый Центр с хорошо организованной экспозицией. Здесь, однако, трудно выразить обычным вербальным текстом свои впечатления, и у меня еще в Берне, в самом Центре Клее начали складываться какие-то новые *post*-адекватации, а в Москве они оформились окончательно. Получилась еще пара страничек дополнения к моему тексту о Клее в Апокалипсисе. Приношу их на ваш суд, друзья.

Центр Пауля Клее в Берне

Искусство не изображает видимое, но делает видимым

Пауль Клее

Im Anfang was geschah (зачеркнуто) war?
В начале было что?
(цитата из Клее на стене одного из залов)
Затухающая мелодия бытия?..
Замирающая волна прибоя?..

Ниспадающие гребни альпийских хребтов?..
Могучая энергетика искусства?..
Ответ не дается разуму,
но выпевается духовно настроенной
душой великого мастера.
В Центре Пауля Клее это ощущается с особой остротой.

бытие балансирует на грани
нисхождения или вознесения и никто
не приходит чтобы сменить уставшего канатоходца
над пропастью непредвиденных обстоятельств
никто не выдвигает условий и знаки
больших и малых отклонений
гравитационных флуктуаций и долгих
звучаний постепенно заполняют пропасти неведения

ничто не постигается
никто не предполагает
но ясные и отчетливые сияния и звуки скрипки
в снах и мечтаниях пробуждают от непонятности
а непонятое звучит особенно остро и пронзительно
и вселяет удивительное мягко ласкающее
когда нечто обволакивает и мы остаемся один на один
на альпийских лугах завораживающих мелодий
не говорим «нет» уплывающим линиям
не машем флажками и не прикасаемся к флейтам
выводящим свои трели в бесконечных пространствах
неземных измерений
они не требуют наших усилий
они не ждут наших пожеланий
они влекут и манят
а мелодии тончайшими линиями
уносятся туда где никогда не было времени

тайна непостигаемого
полный покой звук скрипки и волнистая линия
у истоков бытия
нет знаков и иероглифов для выражения души линии
она сама душа бытия и основа того
что выпевает мелодии из непреходящего ничто
и делает видимым неподдающееся видению и ведению

сладкогорькие острова бархатистоколючие звуки
неприкасаемые тайны
неподходящие метафоры и перенесения форм
из видимой ойкумены в непостигаемые острограницы

бесконечных метаморфоз пространств
основы причудливых симфоний беззвучной
гармонизации духовного космоса
в который нет доступа и который открыт для всех

имеющих уши слышать
и широко раскинувших руки перед миром
простых и очевидных чудес
созидаемых маленьким оркестром
на границах разума и больших галактик

потому что музыка текст и живописный образ
имеют один корень
могучий корень духовного видения бытия
и душевной жизни человека
поющего мир и жизнь и искусство
и постигающего причины
и выпевающего истоки
и знающего что все это — любовь

ибо мы любим альпийские цветы
и знаки великих потрясений
бабочек птиц голубое небо
и женщину на альпийских заснеженных вершинах
в глубинах вечного ледника
в царствах прозрачного холода
в пространствах знойного юга
любим безостаточно пронзительно остро
тогда многое открывается глазам
любящего и поющего сердца
по ту и по эту сторону Альп

гимны больших звучаний
сливаются с плавным током линий
и изысканных цветовых гармоний
мелодии слов порождают духовное струение
воздушное перетекает в эфирное
и глубины космоса принимают нас
как полноправных членов
обволакивая аурой томных грез и мечтаний
более реальных чем земное бывание

поющий дух бернского отшельника
упокоился в жарком Локарно
и не цветы и молитвы

но нескончаемые токи жизни
поюшей ликующей открытой и
таинственной в своих музыкальных основах
да мистику большой любви
приносим мы к подножию
его космического Центра
в средоточии заснеженных Альп
и безмолвно дремлющих ледников
вечное поется вечным
и гармония сфер сопрягается неслышно
с гармонией земного бытия

с таинственной музыкой живописных звучаний
почти мистического символа «Клее»

*июнь-июль 2006
Берн-Локарно-Москва*

Так это пропелось в Швейцарии и до сих пор звучит в душе, возбуждая удивительные духовные токи, непередаваемые переживания и настроения.

Совсем иное было в Испании, которую мы с Люсей посетили в августе-сентябре. Мадрид, Эскориал, Толедо, Барселона и отдых на море — Бланес. Тоже прекраснейшая и духовно насыщенная поездка. Конечно, здесь на первом месте стояла классика. Испанская классика. Прежде всего, почитаемый мною Эль Греко. Последний великий венецианец, до конца сохранявший верность родному колориту, но как (!) изменивший весь дух своей живописи под влиянием испанской духовной атмосферы и своего личного могучего видения бытия, ощущения метафизического космоса и его драматических контактов с земным миром. И, пожалуй, даже уже и не с земным, а с поглощающим земное инфернальным. Борьба хтонического и небесного, демонического и божественного на сцене земного театра — глубинная суть его полотен, выраженная исключительно живописными средствами. Это настолько сильно и захватывает дух, душу, тело, что ты сам почти физически испытываешь боль и конвульсии, в которых извиваются его персонажи, попавшие в эпицентр космических вихрей вечной борьбы божественного и хтонического.

Затем почти такую же боль я ощутил и у Пикассо на его прекрасной выставке в Прадо и Центре современного искусства королевы Софии, посвященной 25-летию возвращения «Герники» в Испанию. Выставка проходила под одиозным девизом «Традиция и авангард», реализованным дубовым способом: размещением в одном экспопространстве какой-нибудь обнаженной Пикассо и шедевров Тициана и

Гойи с их обнаженными (Венерой, Махой) и т.п. Какая-то примитивная концепция. Однако порознь и классика, и Пикассо смотрелись прекрасно. Выставлено-то было много шедевров из Прадо, а Пикассо — со всего мира. Для меня существенно было другое. Центр выставки являла собой «Герника», и работы Пикассо группировались вокруг нее, объединенные какими-то внутренними, именно эстетическими, художественно-эстетическими связями. И здесь в Мадриде я очень ясно и глубоко ощутил вдруг мощное родство Пикассо с Эль Греко. Его проникновение в тот же метафизический мир борьбы хтонического с божественным, только на уровне уже нашей эмпирии. Пикассо на этой выставке как бы высветил метафизические основы *пост*-культуры, ее именно хтоническое начало, гениально выраженное в данном случае в художественной форме.

В свое время почти это же усмотрели у кубистического Пикассо, как вы помните, Бердяев и Булгаков. Однако только сейчас, при внимательном и многократном посещении мадридской выставки, при длительном созерцании «Герники», «Войны в Корее», множества эскизов к ним и других, особенно сюрреалистских вещей Пикассо, и в контексте с ежедневно посещаемым Эль Греко мне во всей глубине открылся этот метафизический смысл не только творчества самого Пикассо, но и начавшейся во многом и с него *пост*-культуры в ее арт-ипостасях.

Там же в Райна София сложились и дополнительные адекватации к блоку «Пикассо» Апокалипсиса. Вы — первые их читатели. Надеюсь на снисходительное отношение.

ГЕРНИКА. ПИКАССО. ГЕРНИКА. ПИКАССО. ГЕРНИКА. ПИКАССО.

рассвет не настал на скалистом обрыве
ревела не буря не зверь истекал ломалось и падало
трудное дело не тело не дерево небо горело
крушилось сознание ломалось мышление
сам Дух в небесах как костер польхал
осыпались звезды с могучих предплечий
Того Кто и нас и весь мир созидал
от страха дрожали небесные духи
и пеплос великий покров светозарный
небесный как лист пересохший упал

все в мрак погрузилось лишь вой треск и крик
в стенах ломалось крутилось сгибалось
и в трещинах сыпалось вихрем смета

живое расплавилось древнее скрючилось
от вечности хвостик сухой догорал
рыданье и рев на орбитах космических
на Млечном пути все в кровавой пыли
покровы разодраны стены порушились
и в воплях и столах весь мир утонул
потрескалось все что стояло от вечности
обуглилось все что гореть не могло
и яркие вспышки и всполохи страшные
нет неба давно нет и нашей Земли
и новое тоже ничто не прорезалось
сквозь дым гарь и пепел сквозь вопли и тлен
все кануло в Лету и Лета порушилась
нет памяти больше лишь мрак и Ничто

* * *

традиция разрушения достигает предела
логика разрушения преодолевает сама себя
мы постигаем разрушительные смыслы
разрушения смысловой оболочки вещи
мира человека земли неба самого Бога
все обесмысливается в разрушительных потоках
мутной лавы незнания дикости хаоса
деформации всего когда-то сформированного
явившего форму совершенства выраженность
того что достойно формирования и выражения

традиция разрушения достигает предела
там где вроде бы непомыслим предел
ибо страшен он дик и невмещаем разумом
и он тоже разрушается под аплодисменты черни
ликующей на обломках Культуры и духовности
обезображенное поруганное раздавленное
брошено под ноги беснующейся нелюди
когда-то прекрасное неземной красоты тело

традиция разрушения достигает предела
в темных подвалах подсознания
гнездятся демоны погромов
и садомазохистские оргии длятся вечно
не затихая но наращивая ярость и бешенство
страх ужас безумие охватили планету
мощными тисками и сжимается круг жизни

только лошадиный оскал с диким ржанием
только женский вопль из искаженного рта
только вой крик стенанье и глухое молчанье
давно исчезнувшего неба
где Ты Господи отзовись
нет ответа

Мадрид
август-сентябрь 2006

На этот раз внимательно изучил и творчество Тапиеса. В прошлое пребывание в Барселоне не удалось посетить его Центр. Был закрыт на смену экспозиции. Да тогда на первых местах для изучения стояли другие, более значительные художественные объекты этого прекрасного города. Центр Миро, в первую очередь. Гауди, музей каталонского искусства, музей Пикассо, средневековый центр города с прекрасным собором. Сейчас начал с Тапиеса и в Мадриде внимательно изучал его в Райна София. До этого видел всего несколько работ в различных европейских музеях. Теперь восполнил этот пробел. На благо в его залах в Мадриде никто не задерживается, а в барселонском Центре было всего пять человек вместе со мной — можно было спокойно походить, посидеть, осмыслить этот действительно интересный феномен *пост*-культуры. Мощная творческая энергетика. Для меня он сразу встал в один ряд с Бойсом и Кунеллисом как крупнейшими величинами всего *пост*-культурного пространства в визуальных искусствах. И конечно — это большой и суровый апокалиптик. Сразу потекли в голове мрачноватые *пост*-адекватации. В Москве практически не пришлось их редактировать. Как легли в блокнотик, так и сохраняются почти без изменения. Они стали последней каплей в мой Апокалипсис, весомой, надо сказать. На этом подвожу черту. Да, собственно, Тапиес и был последней крупной фигурой XX столетия, о котором там практически ничего не было. Теперь, кажется, обо всем значительном, обо всей картине столетия в общих чертах имею представление и подвожу жирную черту. Апокалипсис пора издавать!

А вот и Тапиес.

Антони Тапиес

в Барселоне в Мадриде на стенах Нью-Йорка
и под арками старых развалившихся дней
я встречал его росписи и читал его притчи
о конце бытия и распаде людей
я бродил по пустым переулкам Арбата
наткнулся на горы полусгнивших костей

и текло в подворотни и оттуда смердило
и в носу щекотало от его новостей
он давно прозревал за красой Коста Брера
за смешной суетой беззаботной толпы
не восторг бытия в его буйном разливе
а пустынных руин грязно-бурую пыль
из обрывков газет и пустых саркофагов
из бинтов полусгнивших на ногах мертвецов
мастерил он свои плохо сшитые мифы
о расколотых в пыль черепах мудрецов
на из праха культуры замешанной глине
различал он следы не грядущих веков
но железную поступь черной жрицы с косою
отпечатки ее боевых башмаков

никому не пришло никому не хотелось
никого никогда не покинет кошмар
по дорогам большим и небесным просторам
тянет космы граффити полумертвый мужлан
островжатые дни расплескались по стенам
штукатурка осыпалась под ударом косы
от больших городов только тонкие линии
только пыль и руины от былой красоты
мы давно разбежались по покатой панели
дробно камни посыпались в затвердевшую грязь
и высокие стены как-то косо осели
все на скользком поехало и рассыпалось в прах
по морщинистым склонам бывших храмов готических
растекается магма или грязная мгла
я любил витражи и органов раскаты
а теперь подбираю их обломки в грязи
темномутное вплавилось серобурое выскреблось
растеклось по усилиям от скребка и в цемент
кучи темные пепла и дымного месива
на паркете дворца как большой аргумент
за несжатые дни и пролитые просини
за невыпавший снег и за яркий закат
но могучим катком всю романтику осени
закатал Каталонец в горячий асфальт

* * *

забор железный дверь и Рембрандта остатки жалкие
лицом к стене повернуты никто не сожалел о нем
подрамник старый нас больше радовал чем древней

Данаи красота и нагота и белизна и тайное очарование
света искрящегося кто сегодня может вспомнить это
да и кого привлечь могло бы оно в унылом мире сапрофилов
им подай стены обшарпанной кусок да рваного пальто лохмотья
или еще приятней полусгнивший саван из недр земли
могильщиком старинным случайно извлеченный
то-то радость вдруг озарит беззубый оскал давно
покинувшего мир сей мертвеца когда-то эстетом бывшего
нет-нет теперь все по-иному антимир давно господствует
там где когда-то красоты земной природы и искусств изящных
так восхищали трепетные души людей духовных
нет давно уж ничего из этого все в прошлом
да и людей по существу уж нет лишь тени
и старый миф совсем забытый помнил что-то
о пейзажах прекрасных уголки земли огромной заполнявших
об эстетах из галерей картинных и концертных залов
не выходявших сутками да вот теперь и слов таких
давно никто не знает сам феномен эстетический
усильями Кунеллиса да Бойса да Тапиеса да других
мужей не менее достойных и славнейших на поприщах
арт-практик был давно с почетом похоронен и забыт
а человек стал мумией бездушной в этом мире
руин и свалок когда-то называвшихся искусством и культурой
только тлен и пепел и следы на штукатурке грязных ног немых
и все
таков итог нам мудрый Барселонец предсказал
склоним главы пред вещим бормотаньем и глоссологией
невнятной но гнетущей какой-то хтонической энергией распада
всего что жизнью нарек Господь в великий день Творенья

*Барселона – Мадрид – Москва
август-сентябрь 2006*

Можно было бы рассказать еще об одной знаменательной в *пост-*культурном плане большой выставке некоего нашего с Вами, Вл. Вл., ровесника Carles Santos (1940 г. р.) «Visca el piano» в Центре Миров. Большом любителе музыки. Половина объектов его – так или иначе препарированные пианино и рояли. Там же на экранах крутилась и его опера-перформанс, предельно абсурдного содержания, судя по визуальному ряду и музыкальному строю, где сам автор висит распятым на рояле, а супергламурная красавица вставляет ему копье в одно не совсем приличное место. Однако не буду. Вижу, как наш батюшка просит пощады... Пошадим.

Подобное, правда, не новация. Судя по виденным мною когда-то фрагментам, нечто похожее уже с середины 90-х годов делает в своих киноперформансах Мэтью Барни. Однако пока не удастся увидеть эти

ленты. Тенденция тем не менее очевидна. Попытка некоего пост-неосинтеза искусств в их предельно современном виде — абсурдного перформанса, инсталляций из реквизита, энвайронментов, акций и т.п. с использованием некоторых достижений современной музыки и кинематографа. Думаю, что это уже последний шаг в современном искусстве перед скачком в виртуальную реальность компьютерных сетей и чисто дигитальных технологий. Очевидный феномен паравиртуальности.

При этом повороте, кстати, видно, что не все так трагично, естественно, как может показаться в зале с «Герникой» или в экспозициях Тапиеса. А уж если покинуть стены современных художественных экспозиций, то мы вообще попадаем на прекраснейшие пляжи испанского побережья, где все поет и ликует. Здесь главное чудо — море, созерцанием которого можно наслаждаться до бесконечности. Теплые ласкающие волны, мягко прогревающий натруженные (в галереях, музеях, библиотеках) кости песок, живительное южное солнце, экзотические пейзажи, толпы отдыхающих, радующихся жизни, беспечных людей, заполняющих море, пляжи, а вечерами кафе и ресторанчики. О каком здесь кризисе чего-то можно говорить? Тебя просто никто не поймет. Посмотрят как на пришельца с другой планеты.

Никто и не говорит об этом, а просто проборматывает себе под нос очередной сон эстетствующего сознания, которое (помним из еще одного великого испанца) иногда порождает чудовищ. Хотя, вот, и Бердяеву почти всю жизнь снился этот же мало утешительный сон, а он точно не видел еще ни тапиесов, ни бойсов, ни кунеллисов, да и «Гернику», пожалуй, не знал...

Ну, никак не удастся в этом послании настроиться на мажорный лад, а такие две прекрасные страны посетил, и наслаждался там эстетически беспредельно, а, вот, на тебе...

Простите меня, грешного, дорогие друзья.

Обнимаю, Ваш космоантропный страдалец «от ума» (или безумия?) за будущее человечества.

От уникальности Корфу и Сицилии к глобализации культуры — Хтонический мир в современном искусстве — Театральная интерпретация классики

Н.Маньковская (23.10.06)

Дорогие собеседники,
каникулярный период придал нашему Триалогу пунктирный характер, но тем интереснее поговорить о том, что происходило в паузах. Мое лето было заполнено и даже переполнено увлекательными

путешествиями – Греция, Германия, Италия, Западная Украина. И как всегда бывает в таких поездках, не устаешь удивляться богатству и многообразию шедевров природы и искусства. Охристые горные громады и поросшие кактусами причудливые скалы заповедника Зингаро на Сицилии, застывшие в картинных позах цапли на лесистых берегах немецких озер, горные реки Закарпатья, причудливые пещеры и гроты на побережье Корфу ... Даже не верится, что с детства знакомые по иллюстрациям сокровища Дрезденской галереи и Пергамона, золотые византийские фрески храмов Чефалу и Монреала, львовское пламенеющее барокко и палермские палаццо существуют на самом деле. Поражает оригинальность художественных решений, точная вписанность старых городов в природный ландшафт, их неповторимый национальный колорит. Впрочем, последний создается порой и в результате смешения разных национальных культур, как это произошло на Корфу – венецианские, французские, немецкие, греческие мотивы образовали здесь поразительный гармонический сплав: старое французское кладбище, напоминающее декорации второго акта «Жизели», возвышающаяся над оливковой рощей лютеранская кирха и нависшая над морем средневековая венецианская крепость создают своим парадоксальным сочетанием образ той старой Европы, который возникал когда-то при чтении библиотеки приключений – более европейский, чем современные реалии. Что же до сегодняшних градостроительно-архитектурных решений, то наибольшее впечатление произвели на меня хай-тековские небоскребы берлинской Потсдамерплац. Но это скорее исключение из правила. Новые районы, особенно спальные, почти везде стереотипно унылы, антиэстетичны, лишены национального своеобразия. Создается впечатление, что коллизия рязановской «Иронии судьбы» может стать универсальной.

Все это порождает противоречивые ощущения: классическое искусство и красота природы кажутся не поддающимися глобализаторскому нивелированию, и в то же время их теснит вал клишированной наднациональной масскультовой продукции. Каковы про и contra глобализации как разворачивающегося на наших глазах объективного процесса? Что сулит она художественной культуре и искусству? Мне кажется, об этом есть смысл поговорить, особенно в эстетическом ракурсе.

Кстати, на последнем Международном конгрессе по эстетике в Рио-де-Жанейро особой остротой отличались дискуссии сторонников и противников глобализации (В.В. тому свидетель). Позицию первых концептуализировал В. Велш в своем выступлении «Переосмыс-

ление идентичности в век глобализации: транскультурные перспективы». Сопоставляя классический и современный тип представлений о культурной идентичности, он отметил, что первый отличался существенным разведением национальных культур, предстающих в качестве внутренне однородных замкнутых сфер, не коммуницирующих, не смешивающихся, а сталкивающихся между собой. Такая позиция, по мнению Велша, не только чревата национализмом, но и неверна по существу: кросскультурность существовала во все времена, национальные культуры смешивались, образуя европейскую культуру с присущими ей сквозными художественными стилями (готика, барокко и т.п.). Так что взаимопроникновение культур в век глобализации отличается не принципиальной новизной, но интенсивностью и масштабностью — процесс этот стал всемирным. Специфика современных представлений о культурной идентичности заключается в идее транскультурности, мультикультурных влияний, которые проявляются не только на социальном макроуровне, но и на индивидуальном микроуровне. Глобализация в сфере культуры порождает не только унификацию, но и новые плодотворные различия, подчеркивал Велш. Он подверг критике идеи культурного контекста (контекстуализм, релятивизм), противопоставив им свое понимание трансконтекстуальности искусства на эстетическом уровне. Искусство, полагает Велш, существует сегодня вне национальных контекстов, поверх знания и культуры, его духовное, магнетическое воздействие на личность подобно мистической инициации.

Полемизуя с Велшем по поводу контекстуализма, президент Международной эстетической ассоциации Х. Петцольд выдвинул в своем выступлении «Эстетика и вызов глобализации» идею контекстуальной универсальности искусства. Он выделил три наиболее значимые сегодня эстетические сферы: 1) философия искусства; 2) эстетика окружающей среды; 3) теория культурной индустрии. Контекстуальная универсальность, по его мнению, — ядро философии искусства в эпоху глобализации: она означает возможность всеобщего восприятия произведения искусства в определенном контексте, не зависящем от национальных культурных традиций. Задачей теоретической эстетики Петцольд считает проведение границы между аутентичным искусством и стандартными, одномерными, неаутентичными продуктами культурной индустрии, стремящимися ныне к гибридизации с искусством.

Критики же процессов глобализации отмечали, что главный аспект последней в сфере искусства и эстетики — превращение реальности в универсальный имидж-симулякр. Это последний этап эсте-

тизации мира: если в классике реальность переплавлялась в образ, то теперь образ притворяется реальностью. Но это одновременно и конец эстетизма: искусство становится обычным товаром, предметом консьюминга. Для обозначения процессов глобализации в художественной сфере П.Пржибиш в своем докладе «Эстетика перед лицом процессов глобализации» предложил новый термин — «униэстетизация», обнимающий процессы деэстетизации искусства и эстетизации повседневности в русле гомогенизации, гибридизации, «креолизации» искусства и эстетики. В качестве противоядия унификаторским тенденциям на конгрессе фигурировали доклады, выдержанные в духе компаративистики: скажем, сравнительный анализ эстетической специфики лесов Финляндии и Бразилии. Как отмечали многие участники форума, главные риски глобализации в сфере художественной культуры связаны с банализацией, тривиализацией художественных ценностей, стиранием культурных различий, утратой национальной культурной идентичности. Особое внимание было уделено тенденциям глобального нивелирования художественных вкусов.

Глобалистские и антиглобалистские тенденции достаточно отчетливо различимы и в отечественной художественной культуре. При этом «тенденция», разумеется, не влияет на эстетическое качество произведений — все здесь зависит от таланта их создателей, оригинальности творческого замысла. Одним из наиболее интересных и удачных опытов раскрытия русской классики навстречу всем ветрам Востока и Запада кажется мне театр Анатолия Васильева, особенно его последний спектакль «Каменный гость или Дон Жуан мертв». Во второй части названия заключен особый смысл: вся соль фантазматического действия состоит в противопоставлении загробного мира как более истинного и, как ни парадоксально, живого, анемичности и фальши земного бытия.

В фантазиях на тему оперы А.С.Даргомыжского персонажи стаутарны, нарочито искусственны, что подчеркивается многозначительной маркированностью каждого слога их речи, кукольной мимикой Лауры (сопрано) и неожиданно низким, почти мужским голосом Доны Анны (тенор). В финале первого действия разворачивается певческий поединок баритона и баса — Дон Жуана и Командора: они полупогружены в наполненные водой аквариумы и вот-вот захлебнутся. На сцену вносится гроб, вершится обряд погребения. С колосников летят красные похоронные гвоздики, превращая все театральное пространство в подобие могилы. Второе же действие, резко контрастирующее с первым, представляет собой своеобразные «Замогильные записки» Дон Жуана. Это балет, навеянный «Капричос» Гойи. В нем

сплавляются воедино приемы западноевропейского контемпорари-данса и восточных единоборств. Технические элементы чрезвычайно сложны и даже brutальны — но ведь с гиперактивными, суперагрессивными обитателями ада ничего не может случиться, их невозможно покалечить или убить — они уже мертвы.

Чрезвычайно выразительны их костюмы цвета плесени с траурно-черной отделкой. А чего стоит шестой «ведьминский» палец на ножках танцовщиц... Инфернальные создания с демоническими черными крыльями заполняют всю сцену, взмывают под потолок. Дон Жуан на их фоне — не романтизированный искатель красоты и тем более не богоборец, но мелкий сластолюбец, зацикленный на своей идее-фикс. Контрапунктом этому царству Танатоса выступает голос Эроса — полные любовного томления романсы де Фальби в исполнении сосредоточенно-отстраненной певицы в изысканных нарядах, стилизованных под одеяния испанских подарочных кукол. На мой взгляд, Васильеву удалось создать эстетское зрелище, искусно (и тактично) применяющее традиционные восточные и экспериментальные западные театральные формы к интерпретации классики.

«Каменный гость», несомненно, факт искусства, разительно отличающийся от современных арт-практик на сходную тему. В хепенинге «Не оглядывайся» английского режиссера Тристана Шарпса, недавно показанного в Москве, зрители также оказываются в царстве мертвых, сверху на них летят комья земли и кладбищенские цветы. Каждые пять минут группы из трех человек отправляются в путешествие по едва освещенным коридорам, цехам, лестничным пролетам, лифтам реальной фабрики технических бумаг. По пути им встретятся усопшая невеста на свадебном столе («Где стол был яств, там гроб стоит»), ее мерцающий в зеркале призрак (в этом зазеркалье отразитесь и вы сами), множество других мертвецов и, наконец, пришедший персонально за вами Харон. Долгие минуты будут протекать в полной темноте, перед закрытыми железными дверями.

Нельзя не признать изобретательности режиссера, сумевшего искусно соединить игру актеров (и соучастие в ней зрителей), видеоарт, инсталляции, музыку, шумы, светотени. Зрелище построено на почти хичкоковском саспенсе. Однако не покидает ощущение, что это не совсем честная игра: интерактивное действие рассчитано скорее на психофизический, чем на художественно-эстетический эффект. Это нечто среднее между аттракционами-ужасниками и паравиртуальной реальностью интерактивных интернет-игр. К тому же здесь есть элемент принуждения, давления — нельзя выйти из игры, лабиринт должен быть пройден до конца в заданном темпоритме. Не все зрители

выдерживают – возникает чувство страха, ощущение клаустрофобии, истерические реакции. Ведь не слишком приятно оказаться погребенным заживо безымянным номером на бумажке-пропуске...

В ракурсе глобализаторских тенденций совершенно другой случай по сравнению с васьильевским – «Король Лир» Льва Додина. Здесь тоже два резко контрастирующих между собой действия – шекспировское и собственно додинское. В первом акте есть любопытные моменты. Лир кажется изначально обремененным знанием о ждущем его финале, это одряхлевший ёрник, показывающий публике язык. Он жесток, не способен любить, и от дочерей ждет лишь слов о любви, а не истинных чувств (в этом суть его разрыва с Корделией). Мало чем в этом смысле отличается от него Глостер. Отцы и дети здесь вообще стоят друг друга, могут посоревноваться в вероломстве, и в этом плане конфликт между ними в какой-то мере снят. Иронически-саркастический характер действия усугубляется фигурой шута – бритого господина в котелке и красных митенках. Его партия – музыкальная, а не словесная: механическое пианино работает на эффект остранения, музыкальный коллаж из шлягеров XX в. снижает шекспировские страсти. «Опущен» и текст пьесы: следуя западной моде (наиболее известные эксперименты по радикальному переписыванию хрестоматийных текстов – «Андромахи» и «Отелло» – связаны с именем Люка Персеваля), Додин (как и Кирилл Серебренников в своей версии «Антония и Клеопатры») использует осовремененный «переперевод» Шекспира, изобилующий сиюминутными жаргонизмами и ненормативной лексикой (впрочем, западный театр предлагает ныне и более «крутые» решения: в спектакле «Кода» французского режиссера Франсуа Танги язык не просто разрушается, как это было в театре абсурда: тексты Данте, Лукреция, Гёльдерлина, Кафки, Арто обесцениваются, превращаются в «мусор культуры», служат лишь малозначащим монотонным фоном для пластических экзерсисов). Все это резко контрастирует с эстетскими позами трех сестер в белоснежных одеяниях, образующих живописные группы на фоне выразительных декораций Д. Боровского – черный задник трижды крест-накрест перечеркнут белыми полосами (как окна при бомбежке), символически делящими королевство на три части. Ту же фигуру повторяют X-образные белые подтяжки на черной рубаше шута, превращающие его в своеобразного мистера X. В финале первого акта перепачканный грязью законный сын Глостера полностью обнажается и разыгрывает этюд на тему «я – собака», являя собой невольную (или сознательную?) пародию на известный перформанс Олега Кулика.

Что же до второго действия, то здесь весь мужской состав предстает нагишом (что не только немотивированно, но в данном случае крайне неэстетично и даже негигиенично, учитывая общую неопрятность антуража), а дамы возлежат в вызывающе-откровенных позах. Текст же весьма далек от шекспировского, представляя собой «размышлизмы» на темы секса, старости, предательства соратников и напрасно прожитой жизни. В общем, это совсем другая история — история персональных сексуальных комплексов и разочарований, рассчитанная, по-видимому, на западного зрителя и рассказанная на привычном ему постмодернистском языке. Однако здесь режиссер оказался между двух стульев. Отойдя от присущего ему психологизма, характерного для русской школы театральной игры, Додин лишь повторил зады (в прямом и переносном смысле слова) эпатажно-шоковых приемов западноевропейского театрального авангарда. Да и здесь ему не удалось достичь того эффекта, который вызывает, скажем, только что прошедший в рамках театрального фестиваля NET (Новый европейский театр) спектакль норвежца Йо Стромгрена «Госпиталь». И хорошо, что не удалось. В этом танц-театре садо-мазохистского психоделического абсурда безобразное, низменное, отвратительное предстают в чистом (вернее, грязном) виде, без малейшей попытки эстетизации и соответственно вызывают отвращение вместо эстетического удовольствия. Кстати, здесь представлен еще один вариант разрушения языка: три медсестры — героини спектакля — пользуются его фонетической имитацией, непонятной даже самим норвежцам.

Прагматическая ставка на успех за рубежом весьма ощутима в реанимированной Федором Бондарчуком работе его отца. Видимо, многие изъяны «Тихого Дона» Сергея Бондарчука связаны с тем, что он задумывался и создавался как вненациональный продукт, рассчитанный, прежде всего, на европейский прокат. Практически все сцены фильма несут на себе печать компромисса между сугубо национальным романом Михаила Шолохова и средневропейски-североамериканским (да и латиноамериканским) стандартом. Лубочные пейзажи а la «Кубанские казаки» (в контексте западной моды на соцреализм демонстрировавшиеся этим летом на Каннском фестивале), трудящиеся в поле отнюдь не в поте лица, а с идеальным макияжем, в снежно-белых вышитых рубахах, байронический Григорий и вамп-Аксинья с распущенными волосами и голыми коленками — вполне сувенирные изделия, наподобие ложек-матрешек. По сути, они мало чем отличаются от персонажей мексиканских сериалов. Их диссонанс с отечественными актерами лишь усугубляется псевдонародным дубляжем, всеми этими «Шо? А нишо» (на Дону, кстати, не «шокают», так говорят на Укра-

ине). И дело вовсе не в том, что Руперт Эверетт и Дельфин Форест — иностранцы. «Война и мир» Кинга Видора с Одри Хепбёрн и Мелом Ферраром, как мне кажется, в большей мере соответствовала духу толстовской эпопеи, чем одноименный фильм того же Сергея Бондарчука с Людмилой Савельевой и Вячеславом Тихоновым. А в том, что выветрился национальный дух, исчез исторический смысл «Тихого Дона». Драматизм событий, сила страстей и мощь характеров поблекли под напором гламура. Ведь мелодраматический «amour в лапоточках» с примесью «истерна» принципиально несовместимы с шолоховским реализмом. Было бы, действительно, лучше, если бы последний фильм Сергея Бондарчука остался кинематографической легендой.

Между прочим, престижными наградами европейских фестивалей в последние годы награждают как раз фильмы антиглобалистской направленности, такие как «Эйфория» Ивана Вырыпаева. Возможно, западный зритель, в том числе и профессиональный, вычитывает в нем преимущественно тот слой, который связан с привычными для него ожиданиями: красота русской природы, загадочность русской души и т.п. Все это в фильме, действительно, есть, но отнюдь не в вульгарно-банальном варианте. Высоким вкусом отличается работа художника и оператора: их видение степи — одухотворенно-возвышенное, не имеющее ничего общего со стандартной красотью. Степь у них действительно прекрасна. Ею любуешься при разном освещении, в разных ракурсах, в том числе и с высоты птичьего полета. Камера то взмывает ввысь, то оказывается на уровне «человеческого, слишком человеческого».

Фильм в целом как бы двухплановый: символический слой вполне органично сочетается в нем с реалистическим, даже натуралистическим. Романтическая любовь героев сродни «волшебному напитку»: они не властны над собой. Их сны и мечты моделируют реальность, естественность их поведения оттеняется искусно снятыми сценами с животными. Фильм пронизан фольклорными, сказочными мотивами. Белое и черное, добро и зло в нем резко разведены. Возлюбленный героини — идеал честности, порядочности, мужественности; ее муж — злодей, человеконенавистник, не щадящий даже беззащитную буренку, оставляющий после себя в буквальном смысле выжженную землю. Алое платье женщины и прозодежда мужчины сменяются белыми рубашками обреченных на смерть мучеников. В фильме множество цитат — от аллегоризма «Тристана и Изольды» и чеховских «Степи» и «Дяди Вани» (в нем фигурирует осовремененный доктор Астров) до «Возвращения» другого каннского лауреата — Андрея Звягинцева. Жертва героя, прикрывшего любимую от пуль

ревнивца, оказывается напрасной: живая и мертвый тонут вместе с переполнившейся кровью лодкой. А параллельно этому слою — вполне реальная, неприкрашенная, способная показаться западному зрителю экзотикой жизнь степняков — в убогих домишках без телефона и других признаков цивилизации, с беспробудным пьянством и непредсказуемостью поступков.

Что же до эйфории, то ею охвачен эмблематичный начинающий автомобилист в прологе и эпилоге фильма: страх и неуверенность новичка сменяются у него настоящим амоком, он мчится, съезжая с наезженной колеи, не разбирая пути и не думая о последствиях. Воля вместо свободы. Из поднебесья это видно особенно ясно...

Впрочем, эйфория присуща скорее сторонникам глобализаторских тенденций в масскульте, особенно шоу-бизнесе. Это тема особого разговора. Даже такой высокопрофессиональный оперный дуэт как А. Нетребко и Р. Виллазон «зажигает» зал не столько пением, сколько избрательными любовными оперными позами, долгими поцелуями и современным «любовным напитком» — откупоренной и выпитой на глазах у зрителей баночкой пива. Мощный толчок подобным веяниям дали, на наш взгляд, причины внеэстетического характера, в первую очередь экономические. В ситуации «дикого» русского капитализма идея самокупаемости учреждений культуры и искусства, на которой преимущественно строится современная культурная политика, привела к ориентации художников на коммерчески выгодные проекты. А таковыми оказались развлекательные шоу, удовлетворяющие вкусам кредитоспособных, но в массе своей эстетически не развитых «новых русских». Погоня за кассой, рейтингом и т.п. породила многочисленные антрепризы, эксплуатирующие в лучшем случае старый добрый «бульвар», а в худшем — преимущественно тему телесного низа на уровне низкопробного нецензурного анекдота. Их коммерческий успех повлиял и на репертуарную политику традиционных, в том числе академических театров, погнавшихся за скороспелками. Даже признанные, талантливые актеры выглядят в них пародией на самих себя. Ставка делается только и исключительно на имена звезд, что, как ни печально, провоцирует «звездопад»...

Драматизм ситуации усугубляется тем, что снижение творческой планки, ориентация на невзыскательные вкусы происходят на фоне растущего интереса к искусству новых поколений. В отличие от перестроечных лет, театральные, концертные, выставочные залы снова полны, в них все больше молодежи. Однако уровень происходящего в них далеко не всегда соответствует высоким художественным критериям, не оправдывает ожиданий наиболее эстетически развитой части аудитории, в том числе и юной.

А как обстоит дело в Германии? И вообще, как видится вам, друзья, глобалистско-антиглобалистская проблематика в художественной сфере? Какая роль здесь принадлежит интернету как всемирному средству информации и коммуникации? Жду ваших компетентных суждений. Всегда ваша Н.Б.

Богословы о творении и эсхатологии — Современные мифологические пространства — Апокалипсис по Бежару

В.Бычков (16.-20.11.06)

Дорогие друзья, в продолжение наших бесед возникли некоторые соображения после участия в одной из недавних конференций и походов в театры. Есть что посмотреть в этот сезон в Москве.

В первой декаде ноября я участвовал в работе международной конференции на тему «Научное и богословское осмысление предельных вопросов: космология, творение, эсхатология» (Звенигород, 8-12 ноября), организованной Московским Библейско-Богословским институтом. Вам понятен мой интерес к ней. Хотелось послушать, что говорят современные ученые и богословы об эсхатологии. Поэтому и сам прочитал доклад на тему, постоянно звучащую в нашем Триалоге: «*Пост*-культура как апокалиптический символ». К сожалению, ничего особенно интересного или нового по эсхатологическим проблемам не услышал, а вот мой доклад вызвал оживленную дискуссию, при этом у меня на удивление оказалось немало сторонников, в том числе и среди западных богословов. Утешу вас, были и противники. Однако я собрался поведать, естественно, не об этом, а о любопытной тенденции современного западного богословия, о. Владимиру, конечно, известной. Вот и Олег, с которым я уже переговорил на эту тему, подтверждает, что на Западе, в том числе и в Америке, она действительно существует.

На конференции с большими часовыми докладами выступили пять западных богословов, занимающихся анализом достижений современных наук, и один православный астроном из Франции. Доклады были посвящены в основном темам творения мира и эволюции. Тексты у меня есть, могу вам их переслать, да и скоро ожидается их публикация в сборнике материалов конференции. Общий смысл докладов, удививший меня, — стремление современного богословия всеми силами показать, что самые последние достижения, теории и

концепции естественных наук (космологии, квантовой физики, биологии, математики и т.п.) не противоречат библейским идеям о творении мира *ex nihilo*, да и другим христианским представлениям, а, может быть, в чем-то и подтверждают их. Естественно возникают вопросы: откуда вдруг у богословия такие любовь и уважение к естественным наукам, и нуждается ли вообще религия в апологии на естественнонаучном уровне в принципе?

Конечно, для нас это не новость. В Ватикане работает целый институт, насколько мне известно, по осмыслению самых современных научных достижений с богословских позиций. Однако только сейчас у меня было время в тишине могучих звенигородских елей и сосен задуматься об этом. И ответ не заставил себя долго ждать. Глубокий кризис самого христианства, имеющий и свои имманентные причины, но во многом ускоренный и усиленный именно научно-техническим прогрессом, побуждает, вероятно, современных апологетов обращаться к своему историческому противнику — науке, — за помощью. Был в истории период, когда богословы активно опровергали данные науки и боролись с ней. Теперь иные времена, и теологи взялись за осмысление научных достижений с богословской точки зрения. Помоему, стратегия крайне непродуктивная и бесперспективная. Выходит, что сегодня христианское богословие расписывается в том, что у него не хватает своих внутренних ресурсов для нормального духовного функционирования в современной ситуации, чем оно косвенно и подтверждает наличие кризиса в религиозном сознании или в собственной методологии, по крайней мере.

Мы хорошо помним, что крупнейшим русским религиозным мыслителям первой половины прошлого столетия не требовалось никакой опоры на современные им научные находки и концепции. И Флоренский, и Булгаков, и Бердяев, и Вл. Лосский находили духовный ресурс для фактически новых шагов в развитии христианского богословия (философии) внутри самого христианства, в частности и прежде всего в патристике. И сделали шаги действительно значительные, до сих пор еще не осмысленные в их сущности. Да и на Западе кое-что в этом плане делалось в первой половине прошлого столетия. Вспомним хотя бы мифологию Тейяра де Шардена. Однако все сие оказалось не востребованным ни современным богословием, ни тем более широкими христианскими массами. Это наводит на грустные мысли. Неужели у современного богословия уже так мало своего творческого потенциала, что оно не в состоянии, кажется, даже осмыслить и использовать то, что сделано совсем недавно могучими умами в ее же недрах, и обращается за поддержкой к своему против-

нику — материалистической науке, которая и сама сегодня, как подтверждают многие крупные ученые, зашла в тупик. Ну, что толку ломать копыта вокруг гипотезы Большого Взрыва, якобы ставшего началом Вселенной и доказывать, что он и есть акт Божественного творения мира из ничего, когда человеческий разум просто не в состоянии проникнуть столь далеко во время, пространство и уж тем более в сам смысл деяний Божиих? И дело ли это теологии?

Не свидетельствует ли процесс цепляния богословия за естественнонаучную соломинку о том, что и оно хорошо чувствует сегодня суть события *пост*-культуры и ощущает себя уже ее частью со всеми ее антиномическими странностями и парадоксами? Конечно, азъ грешный, — полный дилетант и в современной богословии, и в современных естественных и физико-математических науках. Тем не менее мне представляется, что было бы логичнее и сегодня оставить Богу Божово, а кесарю — кесарево, т.е. рассматривать религию и науку (а я добавил бы сюда, естественно, искусство и философию) как самодостаточные, слабо пересекающиеся мифологические пространства. Понимая, естественно, миф в лосевском, восходящем к символизму, Флоренскому, платонизму, смысле, как носитель мощной сущностной эйдетической энергетики. Возможно, сегодня более важна проблема наличия внутренней корреляции между этими главными в культуре (отчасти и в *пост*-культуре) мифопространствами и поиска выведения их из кризиса. У меня, правда, складывается ощущение, что все они достигли сегодня своих внутренних пределов, т.е. исчерпали имманентные ресурсы и нуждаются в подпитке извне или замене чем-то принципиально *иным*. Возможно, *пост*-культура и ведет человечество к этому — кто знает?

Конечно, и ученые, и богословы, и философы среднего уровня (а других вроде бы уже почти и не осталось) набросятся на меня с воплями, что никакого кризиса в их сферах нет и быть не может, как набрасываются продвинутые апологеты современного арт-производства: Посмотри, как гениально такой-то режиссер (их немало) размазал по стенке Шекспира — одни сопля, пардон, и гвозди от башмаков остались, а ты говоришь о каком-то кризисе. От тебя-то с твоей *пост*-культурой уж точно скоро и этого не останется. Что верно, то верно. Однако есть и сильная творческая интуиция, которая из множества фактов и намеков, разбросанных в самых разных местах нынешней культуры, выводит весьма не утешительные для современного человечества выводы. Да, вот, и классик балета XX в. Морис Бежар, труппа которого недавно гастролировала в Москве, неожиданно удивил созвучным прозрением, да еще спокойно преподнес

его как общеизвестное: «Мы переживаем конец эпохи, и даже конец цикла жизни человечества, и почти каждый из нас осознает это. Как и когда наступит этот апокалипсис, не может нам открыть ни один лжепророк, но многие люди предчувствуют неизбежность конца. Тем не менее уверенность в подобном исходе не должна порождать в нас ни страха, ни пессимизма. Всякий конец есть начало обновления, сама смерть есть условие жизни. <...> Вечный возврат! Нужно, чтобы одно человечество умерло для того, чтобы другое человечество обрело источник жизни» (Из буклета-программы выступления труппы в Москве).

Интересная мифологема и неплохое утешение для соматика. Между тем оно хорошо работает на творчество самого Бежара. Он-то создает все еще искусство Культуры и как будто ничего не знает о *пост*-культуре. Ничего особенного, если это человечество завтра погибнет. Когда-нибудь явится другое (возможно, уже через несколько миллионов лет). Восточная философия — более утешительная, чем то, о чем все чаще вскрикивает во сне *пост*-культура.

Ну, до театра уже не добираюсь, да здесь и более компетентна Н.Б. Последнее время много интересного во всех смыслах можно увидеть в Москве. Однако попросим рассказать об этом нашего театромана Н.Б.

О художественных новациях и интерпретации классики

Н.Маньковская (01.12.06)

Мне кажется, Бежар скорее психик, чем соматик. И тема постапокалиптики более убедительно звучит у него на языке танца. На гастролях 1998 г он представил на сцене Большого театра свою притчу «Мутации» о людях, переживших ядерную катастрофу и собирающихся покинуть нашу планету на борту последней ракеты. Как один из создателей танца модерн, Бежар, действительно, обновил балетное искусство, сломал многие устоявшиеся европейские стереотипы. Помню свои впечатления от его первых московских гастролей в конце 70-х — поражал лаконизм хореографического языка, замешанный на мощном символизме геометрических фигур, природных стихий, сочетании мифологических и ультрасовременных мотивов. В его балетах всегда солировали уникальные танцовщики, такие как незабываемый Хорхе Донн и Михаил Барышников. Он одним из первых смешал европейскую танцевальную лексику с восточной — индийской, китайской, японской, египетской (в отличие от классических бале-

тов своего кумира Мариуса Петипа, для которого восточные танцы в исполнении характерных танцовщиков были лишь экзотическими вставными номерами в балетных дивертисментах). Бежар всегда обращался к самому широкому музыкальному репертуару — от Вагнера и Стравинского до Булеза и Нино Рота. Вообще, Бежар — фигура чрезвычайно многогранная. Он занимался постановочной работой в драматическом и оперном театре, кино, писал пьесы, романы, мемуары. Возможно, от своего отца — философа Гастона Берже — Бежар унаследовал тягу к философичности, ощутимую во многих балетных спектаклях, особенно посвященных Юнгу («Башня») и Ницше («Месса Дионисия для нынешнего времени», «Заратустра, песнь танца»). Ницше, своему любимому автору, он посвятил изданную в 2005 г. работу «Так танцевал Заратустра».

Все эти черты творчества Бежара сделали его одним из предтеч постмодернистского танцевального стиля, цитатно-пародийно соединяющего элементы свободного танца, джаз-балета, танца модерн, драмбалета, пантомимы, акробатики, мюзик-холла, народного танца и балетной классики. Он во многом инициировал эстетический поворот в балетной технике, связанный с рядом новых приемов. Среди них — отказ от фронтальности и центричности, перенос внимания на спонтанность, импровизационность; акцент на жесте, позе, мимике, динамике движения; принцип обнажения физических усилий, интерес к энергетической природе танца; соединение архаической и суперсложной техники (бега по кругу и ритмопластического симфонизма, сквозных лейтмотивов, как в его «Весне священной») и т.п.

Принципы бежаровской хореографии давно привились на разных национальных почвах — русской, американской и многих других. Интересно, что их зарубежная рецепция оказала заметное обратное воздействие на творчество мастера. Так в поставленном в 1997 г. балете «Дом священника не потерял своего очарования, а сад — своей роскоши» (я видела его на московских гастролях год спустя) был явно ощутим «бродвейский дух» американского постмодерн-танца с его приверженностью стилю мюзикла. Это почти масскультовское действие живо напомнило мне мюзик-холльность американского хореографа Артура Эйли — название одной из его композиций «Придите и возьмите эту красоту, пока она горяча» стало эмблемой постмодернистского «послания» публике.

Тем примечательнее, что на ноябрьских гастролях этого года в Москве Бежар выказал (хотя и заочно — сам он приехать не смог, подвело «очень слабое железное здоровье», как выражался Стравинский) не свойственную ему прежде ностальгию по классике. В канун свое-

го 80-летия мэтр продемонстрировал микс «фирменного» стиля (самоироничное «Искусство быть дедушкой», рифмующееся с поставленным сорок лет назад «Искусством балетного станка» с его модной в 60-е гг. идеей коллективного сочинения хореографии, когда танцовщик приобретает большее значение, чем наставник) и неоклассики («Вена, Вена, только ты одна» на музыку Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Иоганна Штрауса).

В последние два десятилетия XX в. Бежар отдал немалую дань массовым зрелищам в своих «тотальных» балетах на природе, объединяющих, по его замыслу, натуру и культуру: на подмостках посреди водоема Нептуна в садах Шато он создает ослепительную балетную феерию «Свет на воде», а в садах Боболи во Флоренции совместно с Джанни Версаче демонстрирует танцевальный спектакль с элементами модного дефиле. Видимо, это дань всеобщей «шоуизации» искусства — хорошо продаются лишь массовые зрелища. Особенно примечательно, что по этому пути идет и самое «немассовое» из искусств — оперное. Возможно, Вл. Вл. бывал на ежегодных оперных фестивалях на Боденском озере, я же видела лишь телевизионные варианты «Фиделио» и «Богемы». Хотя в этих постановках удалось сохранить не все элементы мелкой техники, поп-артовское укрупнение характеров и положений, по-моему, не нарушило общего духа классических творений. А голоса и музыкальное сопровождение, сценография были выше всяких похвал. Мне кажется, это весьма перспективный способ приобщения широкой публики к высокому искусству. Хотя зрелищный момент здесь — во многом дань масскульту. Но если это и масскульт, то высокочеловеческий.

Что же касается отечественной оперной сцены, то наибольшее впечатление на меня в этом году произвела премьера «Евгения Онегина» в Большом театре (режиссер и художник-постановщик — Дмитрий Черняков). Шла на нее не без предубеждения — прежние работы Чернякова не вызывали у меня восторга, к тому же «Онегин» был раскритикован в прессе за медийность, эпатажность (оживленно обсуждалось, будет ли Татьяна посылать эсэмэски Онегину?), комикование, потакание западноевропейским представлениям о безумствах «этих странных русских». К тому же Галина Вишневская, прославленная Татьяна 50-х годов, была так возмущена спектаклем, что отменила празднование своего юбилея в Большом театре и в добрых старых традициях советского прошлого (которое не устает обличать) направила гневное послание его директору Иксанову — тот, впрочем, не остался в долгу.

И что же? Как только открылся занавес, возникло предощущение «атмосферного» спектакля, весь «негатив» как ветром сдуло. «Онегин» показался мне не осовремененным, а вневременным, об-

рашенным к вечным страстям и ценностям. Изящные винтажные платья и высокие прически создавали ощущение традиционности и условности одновременно. Исключительно удачной оказалась сценография — действие разворачивалось вокруг огромного овального стола с хрустальной люстрой над ним, что сразу же сбивало привычные ожидания: вместо танцевальных сцен возникали психологические зарисовки характеров непринужденно беседующих сотрапезников (не-что вроде наших кресельных бесед), будь то в имении Лариных или в Петербурге. Сохранив в первозданном виде музыкально-вокальную сторону оперы, режиссер достиг эффекта новизны благодаря переакцентировке мотиваций поведения героев, фокусированию действия на поэтических натурах — Ленском и Татьяне (любовная «невстреча» этих родственных душ напоминает известную версию предназначенных друг для друга, но не понявших этого Анны Карениной и Левина). Ленский в исполнении обладающего прекрасным голосом, исключительно пластичного австралийца Эндрю Гудвина — непризнанный гений, подлинный романтик, врывающийся в гостиную с сумкой через плечо, набитой стихами (его партии построены как читка этих стихов с листа; позже, во время ссоры, пухлую папку выбьют у него из рук, и исписанные страницы разлетятся по всей сцене). Драматично осознание им холодности Ольги — ее жизнерадостный прагматизм контрастирует с депрессивностью Татьяны, сомнамбулически бродящей по дому (отношения между сестрами весьма конфликтны), и эгоцентризма Онегина, всерьез увлекшегося чужой невестой (в этом причина его равнодушия к Татьяне). Другая оппозиция спектакля — старшая Ларина, привычно («привычка свыше нам дана, замена счастью она») прикладывающаяся к рюмочке, и всевидящий, все понимающий ангел-хранитель дома — няня (Маклвала Касрашвили и Эмма Саркисян великолепно выступили не только как оперные, но и как драматические актрисы). Дуэли как таковой, действительно, не происходит (что вызвало негодование многих рецензентов) — просто случайно выстрелило то самое чеховское ружье, которым легкомысленно играли, и доигрались-таки (после фатального исхода Ольга продолжает сосредоточенно искать потерянную сережку и искренне радуется находке). А вот Онегин второго и третьего действий — совершенно другой человек (собственно, он как раз только и начинает очеловечиваться). Он чужой на пиру столичной жизни, ему приходится заново завоевывать место под солнцем, и в этом ему способствует могущественный Гремин. Мечта генерала сбывается — он действительно становится для своей жены «другом и покровителем всегда» — арию «Опять Онегин...» Татьяна исполняет как доверительное признание

мужу, сидя с ним рука об руку, глаза в глаза. Онегин в этой ситуации, действительно, «лишний человек», и его неудачная попытка самоубийства в финале кажется мотивированной.

Является ли все это «издевательством над классикой»? Не думаю. Солисты, хор и оркестр в певческом и исполнительском отношении были на высоте — и это главное. А новая драматургическая концепция (разумеется, спорная) позволила свежим взглядом увидеть давно знакомое, с обостренным интересом следить за перипетиями нехрестоматийно представленного сюжета. Как мне показалось, не только на сцене, но и в зрительном зале ощущался тот неподдельный энтузиазм, который свидетельствует о творческой удаче. И связана она, прежде всего, с талантом создателей спектакля. В другом исполнении все могло бы показаться плоским и банальным...

Между прочим, страх оказаться банальным, неадекватным оригиналу, может порой удержать от интерпретаций. Так зачитанный в свое время до дыр культовый «Парфюмер» Патрика Зюскинда, переведенный на 45 языков и разошедшийся 15-миллионным тиражом, больше двадцати лет не мог дожидаться экранизации именно потому, что даже такие выдающиеся и многоопытные режиссеры как Стэнли Кубрик (он считал роман «unfilmable» — непригодным для экрана), Милош Форман, Мартин Скорсезе не могли решиться на кинематографическую передачу запахов. Но ведь удалось же это в литературе? Как мне кажется, во многом получилось это и у молодого немецкого режиссера Тома Тыквера, автора культовой постмодернистской ленты «Беги Лола, беги» с ее бесконечной вариативностью человеческих судеб. Правда, я и на этот раз ждала от него ультрасовременной трактовки произведения одного из отцов-основателей немецкого литературного постмодернизма, так сказать «постмодернизма в квадрате». Ничего подобного — фильм тяготеет скорее к реалистической традиции, местами он даже перегружен натуралистическими сценами (эпизод с новорожденным младенцем, лежащим посреди рыбных потрохов, помоев и рыночных нечистот). Но в главном Тыквер вышел победителем. И, конечно же, не только благодаря трепетному подрагиванию чуткого носа Бена Уишоу в роли Жана-Батиста Гринуэя (что несколько не умаляет заслуг этого интересного актера), запоминающимся картинам омерзительного Парижа и прекрасного Граса (городские виды и классицистские сады юга Франции свидетельствуют о неповерхностном знакомстве художника-постановщика с французской живописью). А опять же дело в концепции. А она (к этому выводу, В.В., мы пришли с Вами совместно при обсуждении этой ленты) заключается в

сугубо эстетической, даже эстетской интерпретации первоисточника: кинематографический парфюмер с почти кантовским бескорыстием и незаинтересованностью фанатично ищет квинтэссенцию эстетического в форме внушающего всеобщую безоговорочную любовь запаха. На этом пути этот не стремящийся к личной материальной выгоде аскет переступает через все, в том числе и человеческие жизни. Он жаждет всеобщей любви — но не как плотского, а как сугубо эстетического наслаждения, как некой (тоже кантовской) универсалии. И, достигнув цели, самоликвидируется (почти как саморазрушающийся объект Тенгели), возвращается в то «чрево Парижа», порождением которого и был.

Фильм этот, конечно же, наводит и на размышления о классической проблеме соотношения эстетического и нравственного — второе здесь принесено в жертву первому. Возможно, когда-нибудь мы обсудим ее специально. Меня же как противовес имморальности «Парфюмера» привлек вышедший на наши экраны практически одновременно с ним последний фильм финского «левого меланхолика» Аки Каурисмяки (недавно прошла ретроспектива восьми его картин под девизом «эйфория Каурисмяки») «Огни городской окраины» (само название полемично по отношению к чаплиновским «Огням большого города»). Убогий быт и детективная фабула не замутняют душевной чистоты героя — нового Христа, способного пострадать за человечество и вообще за все живое, включая брошенную собаку. Его жестоко унижают окружающие, многократно предаёт беззаветно любимая женщина (а ведь Койстинен даже ни разу не дотронулся до обожаемой Мирьи), и он знает об этом, но сила его чувств, помноженная на категорический императив, такова, что он не только не выдаёт ее, но и не противится вероломству, страшной несправедливости, стоически неся свой крест до конца. Да, он подставляет другую щеку, не противится злу насилием, и делает это без пафоса и громких слов — молча. В этом отношении финское «Наказание без преступления» тяготеет не только к Достоевскому, но и к Беккету — трагизм и абсурд происходящего выражены минималистскими средствами, посредством экспрессивной сдержанности актера (Янне Хютиайнен), играющего финского «Идиота» в жанре «нуар». Лишь однажды на его лице при виде весеннего солнышка мелькнет улыбка — в тюрьме, практически неотличимой от воли, — просто свободы здесь еще меньше... Незабываем полный всепрощения взгляд Койстинена в финале, когда он, покалеченный бандитами, пребывает между жизнью и смертью. Каурисмяки подчеркивает универсальный характер происходящего, показывая настоящее время как сдвинутое

в прошлое — фоном сегодняшних событий служат мода, дизайн, музыка былых времен. В отношении художественного языка он выступает преемником своих кинематографических кумиров — Брессона, Одзу, Джармуша, умевших сочетать иронизм с искренностью. В духовном плане — продолжателем гуманистических традиций европейской культуры, обращаясь в своем творчестве к чистым сущностям. Не случайно Андрей и Елена Плаховы назвали свою недавнюю (2006 г.) книгу «Аки Каурисмяки. Последний романтик». Впрочем, будем надеяться, что не последний.

Духовный ренессанс Серебряного века — Вопрошание о метафизике искусства и эстетического опыта

В.Бычков (23.12.06)

Дорогие друзья,
завершая в эти дни статью об эстетике Серебряного века, точнее сказать, формулируя некоторые пролегомены к систематическому изучению этого крайне интересного во всех отношениях периода, который мы все без преувеличения любим, постоянно к нему обращаемся и просто духовно и эстетически живем в нем, я задумался над некоторыми общими эстетическими вопросами, имеющими прямое отношение к современному искусству, и решил пригласить вас к размышлению над ними.

Самое ценное, пожалуй, что дал нам и Культуре в целом Серебряный век — это мощный взлет интереса к метафизическим основам эстетического опыта, искусства в частности. Притом практически на всех уровнях и во всех основных направлениях. Засилье материализма, реализма, социологизма в культуре, искусстве, эстетическом опыте второй половины XIX в. и наряду с этим и, отчасти, как следствие этого — ощущение неотвратимо надвигающегося глобального кризиса всего возбудили глубинный протест метафизических пластов эстетического сознания. Возникла крайне интересная и плодотворная реакция, вылившаяся во взлет, всплеск духовной активности, в том числе и в сфере эстетического опыта, что и получило у Бердяева именованное *духовного ренессанса культуры*.

И он был действительно духовным, прежде всего. Уже не говоря о том, что почти все крупнейшие религиозные мыслители того времени в той или иной плоскости обращались к осмыслению эстетических и художественных феноменов, единодушно, хотя и все по-раз-

ному, констатируя их метафизическую основу, т.е. прямой или косвенный контакт субъекта эстетического опыта с внефизическими мирами или уровнями бытия через посредство эстетического объекта, но и для деятелей искусства многих направлений Серебряного века в этом не было ничего удивительного. Как известно, пышным цветом, хотя и ненадолго, расцвел символизм, утверждавший, что любое истинное искусство символизирует иные, нематериальные уровни бытия, а Андрей Белый вообще стал почти ортодоксальным антропософом. С символистами, хотя и по-своему, были почти единодушны Николай и Елена Рерихи, создав свое направление во многом эстетически ориентированной эзотерики, в которой культура, красота, искусство, знание выступали носителями и выразителями метафизической реальности разных уровней бытия. Кандинский в объективно бытийствующем Духовном видел основу любого искусства и т.д. и т.п. Даже за почти чистым эстетизмом мирискусников мне видится ощущение метафизических сфер бытия, воплощенных в чистой художественности, в прекрасном искусстве. Метафизическую реальность мы ощущаем и в произведениях некоторых авангардистов — у того же Кандинского, Шагала или Малевича это очевидно.

Русский Серебряный век явился своего рода лебединой песнью Культуры перед ощущением своей гибели в результате, прежде всего, отказа человечества, его творческой и интеллектуальной элиты от веры в какую-либо метафизику, точнее — в метафизическую реальность, утраты вкуса к метафизике как таковой; в результате оскудения духовности в человеке, на что, кстати, указывал еще А.Бенуа (отнюдь не апологет религиозности, как вы знаете) в самом начале прошлого века. Возможно, нечто похожее произошло в свое время и в Европе. Я имею в виду итальянский Ренессанс, когда возникла первая угроза метафизическим основам Культуры, и она резко отреагировала мощным выбросом высоко духовного ренессансного искусства, в котором между тем уже возникли и зерна последующего (с XVII в. и далее) духовного угасания Культуры и искусства. И вот, начало XX в. в России, — последний, не такой мощный как в ренессансной Италии (существенно ослабили Культуру прошедшие века активного «просвещения»), но все-таки взлет высокой духовности и художественности. А дальше по экспоненте — тишина, пустота, страх, отчуждение, угнетающее молчание Духа (уже в начавшемся XXI в.). Сегодня еще нередки веселые постмодернистские и *пост*-культурные игры со всем и вся, в том числе и с Духом и духовностью. Однако, кажется, уже не в смысле «игры в бисер» Гессе; совсем не в этом смысле, а в каком-то шутовски-скоморошеском и часто с пошловатым

душком и кичевыми ужимками и антуражем, примеры чего, кстати, мы все приводили в наших текстах, ибо закрыть глаза на это сегодня уже невозможно.

Между тем все сие я пишу не для того, чтобы напомнить вам уже порядком надоевшую мою концепцию Апокалипсиса. Отнюдь. Сегодня я хотел бы, напротив, забыть о ней и поговорить, отрешившись от эмпирии, о вечном, т.е. о *метафизических основах эстетического опыта* и искусства в частности. Не столько даже пока поговорить, сколько напомнить, что эта тема — одна из существенных в эстетике и есть смысл обратиться к ней, наконец, всерьез.

Здесь сразу возникает множество вопросов, не на все из которых мы можем ответить, да и не на все из них вообще можно ответить на нашем (человеческом) уровне, но хотя бы поставить их, конечно, имеет смысл для прояснения вопроса, с чем же все-таки эстетика, да и вообще любой подготовленный реципиент искусства, эстетический субъект имеет дело. Вот некоторые из них, возникшие спонтанно.

Возможен ли эстетический опыт исключительно в физическом мире; мире, знающем и верящем только в одну, физически воспринимаемую реальность? Что мы имеем в виду под метафизической реальностью, которая выражается в искусстве, да и в любом эстетическом объекте? Вообще, что имеем в виду под метафизикой и имеет ли она какое-либо отношение к эстетике? Да и выражается ли в эстетическом объекте какая-либо иная реальность, кроме чувственно воспринимаемой или интеллектуально осознаваемой? А может быть, существует особая не физическая и не метафизическая, а просто эстетическая реальность, в мире которой и живет особый тип творческих людей, к которому принадлежим и мы с вами? И *выражается* ли вообще *что-то* в произведении искусства или все заключено только в нем самом? Вереницу этих вопросов можно продолжать еще долго, и каждый из нас в состоянии это сделать. А вот поразмышлять в этой плоскости было бы, пожалуй, интересно, хотя, конечно, и не так-то просто. Здесь мы оказываемся на той грани, преодолевать которую человеку не всегда по силам, да и не всем дозволено. Что делаем? Попробуем осторожно высказать свои суждения?

И хотя в нашем кресельном круге ответы каждого из нас на некоторые вопросы из затронутой темы в общих чертах могут быть нам вроде бы и известны, тем не менее нередко мы высказываем нечто такое, что удивляет нас всех, включая иногда и самого автора высказывания. Я бы пригласил вас все-таки принять участие в этих размышлениях. И, может быть, вскорее и сам попытаюсь это сделать.

Творческих успехов всем и личного счастья в наступающем году.
С Рождеством Христовым! Ваш В.Б.

Герменевтический беспредел — Броуновское движение смыслов — «Метафизический реализм»

В.Бычков (26.01.07.)

В последнем письме прошлого года я напомнил всем нам проблему, конечно, старую как мир, но тем не менее сегодня особенно актуальную — о метафизических основах эстетического опыта и искусства. Однако говорить о ней в наше время сложно, ибо в гуманитарных науках в целом, в философии, искусствознании, филологии, эстетике в особенности, господствует полный герменевтический и терминологический беспредел, притом в России — в особо разнuzданных формах. Это касается и метафизической сферы. Как во времена классиков патристики (в IV в.), о чем пишут они сами с возмущением, на всех торжищах, в термах, на уличных посиделках чернью постоянно обсуждались проблемы трех ипостасей Бога и двух естеств Христа, так и ныне всяк мало-мальски относящийся себя к сферам интеллектуальной деятельности, искусству, литературе с серьезной миной рассуждает о метафизике, духе, духовности, божественности, святости, софийности, теургии, сакральности и т.п., отыскивая и усматривая их везде (как правило, там, где ничего подобного нет), не только в традиционной культуре и искусстве, не только в известной классике, но и в любой сиюминутной поделке почти любого продвинутого арт-деятели. При этом нередко подкрепляют свою псевдогерменевтику ссылками на все известные и неизвестные авторитеты от Библии и Платона до Флоренского, Бердяева, Хайдеггера, Деррида и иже с ними.

Как здесь не вспомнить мудрого Сашу Черного: «Ослу образование дали. // Он стал умней? Едва ли.// Но раньше, как осел, // Он просто чушь порол, // А нынче — ах злодей — // Он, с важностью педанта, // При каждой глупости своей // Ссылается на Канта». И сегодня, столетие спустя после Саши, та же ситуация только в грандиознейших масштабах, чему существенно помогает интернет. Да и сами деятели современного арт-производства без всякого стыда кричат на каждом перекрестке, что они вчера вылезли в медитативном экстазе из своей шкуры в астрал, а сегодня выразили все это в слегка зловонной инсталляции из подобранного по пути из астрала помоечного мусора. А мудрые критики и седовласые философы нередко с умилением вторят этому бреду.

Понятно, я несколько утрирую, но все, знакомые с современной сферой гуманитарной культуры и продвинутого арт-производства, — одни с грустью, другие с восторгом — подтвердят, что сие близко к

действительности. Основные понятия из метафизической сферы затаскали, замусолили, профанировали, в России, во всяком случае, до предела. При этом одни до хрипоты кричат о телесности, вкладывая и в этот, вроде бы понятный изначально, термин самые разные смыслы, в том числе и очень далекие от буквального значения корня «тело», и пытаются смешать с грязью любую метафизику и ее поминающих; другие кликушествуют о духовности, софийности, метафизике, вообще не заботясь о каких-либо смыслах — и так все якобы знают, о чем речь. Что здесь скажешь? Вроде бы и неплохо, что кто-то помнит еще и о духовной сфере и так или иначе поминает ее, а с другой стороны, это помин «всуе» такого свойства, что опускает всю метафизику ниже какой-либо физики, превращает ее в свой антипод. И что же делать тем, кто действительно еще имеет некоторое представление об истинной сути проблемы? Молчать? Сокрывать знание до лучших времен, если они наступят еще, как делали древние герметисты? Проблема перед пневматиками и эстетиками.

Между тем она касается, естественно, не только круга понятий, относящихся к сферам метафизики, духовности или эзотерики, но и к понятиям и терминологии практически всех современных гуманитарных наук. Вершится веселая вакханалия переучета, переоценки и перетолковывания всех и всего. Сегодня вся вроде бы более-менее устоявшаяся к середине XX в. терминология пересматривается, а чаще просто бездумно употребляется иногда с псевдо-ссылками на классиков, старых и новых, а иногда и без них — просто: как хочу, так и назову, а вы, господа читатели, как хотите, так и понимайте. Что написано пером (чаще уже дигитальным), то свято! Понятно, что подобное броуновское движение смыслов ведет в конечном счете не только к полной профанации гуманитарных наук, инфляции их научной ценности, но и к элементарному уничтожению какой-либо коммуникации в этих сферах, к смысловому хаосу, энтропии.

В эстетике и философии искусства в область такого беспредельного семантического фантазирования попадают практически все основные эстетические категории и понятия: *эстетика, эстетическое, художественное, символическое, прекрасное, красота, образ, миф, мимесис, катарсис, искусство, авангард, модернизм, постмодернизм и т.д. и т.п.* Все, кому не лень, треплют сегодня эти термины, не задумываясь об их истинном содержании, вкладывая какие-то свои, часто вообще бессмысленные смыслы, т.е. риторически употребляя для сокрытия пустоты сооружаемых с их помощью фраз и целых книг, иногда хорошо изданных издателями, тоже вероятно мало интересующимися содержанием издаваемой продукции. В результа-

те мы имеем море текстов, в которых одни и те же термины и понятия употребляются в самых разных смыслах, окончательно погружая в хаос бессмысленности и так пухнувшие от информативной передозировки головы отваживающихся еще читать научные книги гуманитарного профиля.

Думаю, что есть смысл, дорогие друзья, и нам задуматься о причинах такого безудержного фантазирования в гуманитаристике, выдаваемого за последнее слово науки, будь то философия, филология, эстетика или искусствознание. Везде господствует броуновское движение смыслов и творческих потенций. Ну, там, где авторами подобных опусов являются талантливые личности вроде Барта или Деррида, они читаются с некоторым эстетическим удовольствием как своеобразные арт-продукты (игра смыслами – эстетическая игра, конечно) новейшей *пост*-культуры. К сожалению, большинство графоманов от науки не обладают даром названных личностей, и их работы не несут и буквального (научного) смысла, и не обладают эстетическим качеством. Не свидетельство ли это выхолащивания гуманитарного знания в принципе, его вырождения?

Причин тому можно усмотреть немало, но главная, на мой взгляд, заключается в том, что в *пост*-культуре исчезло духовное (ценностное) поле, которое в Культуре достаточно строго упорядочивало смыслы, мысли, понятия, терминологию. Сейчас это поле (т.е. духовные полюсы и возникающая между ними энергетическая, строго ориентированная среда) исчезло, а творческие потенции у человекоев еще сохраняются (полагаю, что ненадолго), вот они и выливаются в какие попало, т.е. в самые причудливые, ничем не ориентируемые формы, мыслеобразы, конструкции и т.п. Другая причина, конечно, заключается в элементарной необразованности массы нынешних дигитальных писателей – делателей гуманитарных текстов с помощью интернета. Сетевая цивилизация отучивает новые поколения гуманитариев читать обычные книги Культуры, в том числе и научные. Обрывки их и всего и вся есть в сети – оттуда и черпают основные знания школьники, студенты, аспиранты, докторанты, молодые ученые и т.д. Или вы со мной не согласны, дорогие мои сокресельники?

Правда, тенденция к этому терминологическому и герменевтическому беспределу и свободному семантическому полету творческой фантазии возникла задолго до дигитальной эры, еще у самых истоков *пост*-культуры – в авангарде начала XX в., как минимум. В России над этим немало потрудились футуристы, абсурдисты, заумники, бессмысленники всех мастей, обэриуты и их последователи в 60-е гг. и далее, как в сфере вербального творчества, так и во все теснее смыка-

ющихся с ней продвинутых гуманитарных науках. На Западе эта тенденция идет от футуристов, дадаистов, сюрреалистов, деконструктивистов и их последователей. Сему все мы знаем множество примеров из самых разных сфер гуманитарной культуры и арт-деятельности. Надеюсь, что вы приведете нечто в подтверждение этих размышлений, ибо опровергнуть их вряд ли возможно. Да и главное — не опровергать, а не утонуть в этом бурном море герменевтического беспредела.

Всплыл в памяти один, не самый яркий, но тем не менее интересный пример, возвращающий нас к началу разговора о метафизике. Хорошо известный в определенных кругах и нашего поколения, и современной молодежи писатель Юрий Мамлеев, отметивший недавно свой 75-летний юбилей, называет свое творчество «метафизическим реализмом», а за ним это именование поддерживает и современная критика. Действительно, и в его ранней повести «Шатуны» (1960-е гг.), других вещах и в последнем романе «Мир и хохот» (2003) речь идет о неких «метафизиках», странных, мягко говоря, маргиналах московско-питерского ареала, самого разного интеллекта или вообще без оного, которые, однако, все имеют способность выхода (или неодолимое стремление к такому выходу) в иные уровни бытия, в иные пространства или даже вообще — за границы самого бытия (к выпадению из бытия — минус-главный-персонаж романа «Мир и хохот»). Кстати, реальный *хохот* в нем — главный показатель приобщенности персонажа к иным уровням бытия).

Не останавливаясь на смутных образах самих этих экзотических личностей, эзотеризм которых, не без иронии отмечает автор, вершится «за водочкой» (специфика русского эзотеризма, по автору), экзистируют они на кладбищах, поедая живых мышей, собак, кошек или роясь в потрохах только что убиенного прохожего, а по углам темных нор своих в коммуналках «что-то смердят о жизни Высших Иерархий», и не касаясь «метафизических» уровней, с которыми они имеют дело (хтоническими, inferнальными, «смердно-негативными» и т.п.), подчеркну, что вся эта «метафизика», а точнее — inferнальщина предстает в книгах Мамлеева только на нарративном уровне словесной номинации, почти документального рационального описания, но не с помощью *выражения художественными средствами*. Язык автора достаточно беден и однообразен и почти не изменился более чем за 40 лет творчества. Несколько спасает эти произведения только иногда проглядывающая сквозь незамысловатый текст постмодернистская ирония (возможно, внесознательная дань времени).

Очевидно, что такой текст по существу не может претендовать на именование *метафизическим реализмом*. Это не реализм, ибо не имеет соответствующего уровня *художественности*, необходимого для включения в пространство полноценного направления реализма в литературе, в пространство беллетристики (художественной литературы). И описываемый (не выражаемый, что необходимо для подлинного искусства = литературы в классическом смысле) в книгах Мамлеева мир вряд ли можно назвать метафизическим. В точном смысле слова к метафизическому реализму, уж если хотите, я с большим основанием мог бы причислить живопись Кандинского (где нет никакого внешнего «реализма») или музыку Баха, не говоря уже о древнерусской иконе периода расцвета. Вот там истинная, высоко духовная (а не инфернальная, достаточно гипотетическая вообще-то, ибо пока никем не явлена художественно) *метафизическая реальность* выражена исключительно художественными средствами. Мы это чувствуем всем своим существом при восприятии многих крупных полотен Кандинского, особенно драматического периода, Мессы си минор или Страстей по Матфею Баха, воспаряем в эти миры и испытываем высочайшее духовное наслаждение. И знаем: да, выраженная этими художниками реальность есть! И доступна восприятию она только в процессе конкретного *эстетического опыта* – восприятия того или иного произведения.

Последний роман Мамлеева для меня лично интересен не каким-то гипотетическим «метафизическим реализмом», а эсхатологически-апокалиптическими сентенциями. Рассуждения о Конце всего, предчувствия и предсказания этого разбросаны по всему роману. К собственно искусству все это не имеет отношения, но свидетельствует о причастности автора к эзотерической метафизике, о каком-то его личном пророческом опыте. Вот, пара примеров такой наррации, далекой от какой-либо художественности, но наполненной своеобразной энергетикой.

«Речь шла о том, что на землю опустилась, как туча из невидимого, новая реальность, уничтожившая, закрывшая все то, чем жило человечество в своем сознании до сих пор. Все исчезло, провалилось, ушло – память об истории, прежняя духовная жизнь, искусство, наука, культура, даже язык и способ мышления».

«Решающей сменой он считал не конец этого мира, а конец Творения вообще, конец всех вселенных. И появление после Молчания Бога – иного Творения, в котором Разум будет отменен и заменен другим пылающим ново божественным принципом. И новое творение потому станет не представимо всем существам, живущим теперь».

«Когда все кончено и все миры, видимые и невидимые, уходят в свое Первоначало, в Абсолют, в Бога в Самом Себе, последним «умирает», уходит туда же Свет Абсолюта, на котором зиждутся миры. Вы сами знаете, что потом. Невыразимо длительный, слова здесь бессильны, период «вечного» покоя, до нового проявления, манифестации Абсолюта, до совершенно нового творения, основанного уже на совершенно ином принципе, чем Свет Разума... Ибо Бог в Самом Себе бесконечен...».

Косвенно, кстати, и сей профетизм готовит подспудно мамлеевских «метафизиков» (сейчас существует целый их клуб при Доме литераторов) к броуновскому движению смыслов — к умиранию «эпохи Разума», т.е. эпохи Логоса.

С надеждой услышать и ваши соображения по этому поводу, дорогие собеседники, Ваш В.Б.

Н.Маньковская (28.01.06)

Дорогой В.В.! Ваши соображения о герменевтическом беспределе мне очень близки. Как вы знаете, я посвятила немало времени профессиональному изучению феномена деконструкции — как в ее первоначальном, дерридианском варианте, так и в отечественной рецепции. То же самое относится к делёзовскому шизоанализу. Вы правы — и в концепциях «французской школы», и в деконструкциях наших российских коллег в сферу беспредельного семантического фантазирования попадают практически все основные эстетические категории и понятия: эстетика, эстетическое, художественное, символическое, прекрасное, красота, образ, миф, мимесис, катарсис, искусство и многие другие. Однако есть между ними и существенная разница. Да, действительно, различия проявляются, прежде всего, в сфере творческой одаренности, выраженности игрового начала, развитости эстетического чувства. Но не только. Ко многим идеям Деррида можно относиться сколь угодно критически, однако нельзя отрицать, что он создал оригинальную исследовательскую парадигму, применимую ко многим областям гуманитарного знания, что и обеспечило ему имидж интеллектуального лидера в западной гуманитаристике последней трети XX в. Не говоря уже о том, что он был человеком высокообразованным, следовательно, знающим, с какими именно смыслами играет. Что же касается отечественных деконструктивистов, то их опыты заведомо вторичны. Я имею в виду не столько тех аналитиков, которые в меру своих способностей исследуют те или иные аспекты

западного постмодернизма, сколько тех, кто сам «косит» под постмодернистов, применяя чужие открытия к чему угодно — русской классической литературе, театру, философии, эстетике и т.д. и т.п. — даже к отечественной географии (активно обсуждается проблема географических образов территории, стихийно возникающих ментальных карт, чья сущностная черта — фундаментальная неполнота, фрагментарность. В проекте гуманитарной географии Михаила Ямпольского последняя рассматривается сквозь призму литературы («Чевенгур» А.Платонова, «Хазарский словарь» М.Павича), истории, геополитики (карта мира глазами Сталина, Черчилля, Трумэна). Проблемы социально-экономического развития, инвестиционного климата территории связываются с ее имиджем. Географические образы трактуются и как уникальные перцептивные механизмы, вырабатывающие архетипы доминирующих культурных ландшафтов различных исторических эпох. Прослеживаются процессы проникновения в классическую структуру наблюдения театральных и кинематографических способов восприятия мира — феномены стекла и водопада, мифология старьевщика как наблюдателя и т.п.). А так как многие из них исходят из принципов «мы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь» и «было бы горячо, а за вкус не ручаюсь», то и блюдо получается соответствующим. Один из недавних примеров тому — новая книга Михаила Эпштейна «Философия тела» (2006), посвященная как раз одной из затронутых Вами тем — телесности. На последней странице обложки содержится своего рода манифест, гласящий: «Три последние века завершились беспощадной критикой философии (Кант, Ницше, Деррида), каждый последующий — начинался открытием новых методов и новых перспектив философии (Гегель, Гуссерль). Будет ли XXI в. исключением? В наше время сложились предпосылки для глубокого сдвига в основаниях гуманитарных наук. Эпоха «пост-» сама уже позади. Мы вступаем в век «прото-» — зачинательных, возможностных форм философской мысли». Видимо, к последним автор, ныне — американский профессор, аттестуемый как «известный ученый, гуманитарий, философ, культуролог», относит и свой труд «о плотском знании, о том, как мыслят, любят, творят телом. Философия берет на себя миссию ценностно-смыслового сбережения тела, учится мыслить телонаправленно и телосообразно». Он трудится над созданием новой гуманитарной науки — эротологии, отличной от медицинской сексологии. Эпштейн озабочен нюансами плотского осязания (категориальный аппарат последнего насчитывает 66 понятий, в том числе неологизмов сязь, кась, трожь, щупь, тачь, леп, трог, тактема и т.п.), которое

ставится выше зрения (еще в своей книге «Новое сектанство. Типы религиозно-философских умонастроений в России 1970—1980-х гг.» он подчеркивал доминанту «новой эстетики»: осязательное искусство должно восприниматься именно наощупь, по возможности исключать зрительное восприятие, чтобы полностью выявить свою тактильную специфику). В первой главе, «Хаптика», с милой непосредственностью объясняется, что этот термин ближе нашим соотечественникам как производный от «хапать», чем классическая «гаптика».

Меня, разумеется, больше всего заинтересовали те разделы, в которых речь идет об эстетике: «Эстетика и хаптика» и «Эрос остранения. Эротика и эстетика». И не без изумления обнаружила, что из всей истории эстетической мысли автору известны, видимо, лишь вырванные из контекста цитаты из Баумгартена об эстетике как «низшей гносеологии» и некоторые суждения Фрейда об искусстве. К какому же выводу можно прийти с таким научным багажом? Вот он: «эстетика как таковая — это обуздание сексуальности и взнуздание эротичности (выделено автором книги), которая возрастает по мере одевания и сокрытия своего предмета». А, подумала я, сейчас пойдет привычный пересказ фрейдистской концепции художественного творчества. Так и получилось. Но Эпштейн добавил кое-что и от себя, справедливо заметив, что психоанализ не может объяснить эстетических качеств произведения. И попытался соединить фрейдистские сублимацию, вытеснение и перенос с теорией остранения Шкловского: «Формализм в соединении с фрейдизмом позволяет объяснить эстетику как торможение влечений, как наиболее утонченный способ их отсрочки и усиления, как продолжительную игру с образами вместо той быстрой разрядки, которую дает плохое искусство, порнографический или авантюрный роман, где герой, с которым идентифицируется читатель, легко овладевает всеми встречными красотками».

Оставим в стороне надуманность и искусственность подобного соединения. Поговорим о сути дела. Совершенно очевидно, что высокая эротика доставляет в том числе и эстетическое наслаждение, ее сближает с искусством выраженное игровое начало. Эротизм — максимальная эстетизация сексуальности, о чем свидетельствует хотя бы эротическое искусство всех времен и народов. И уж если пользоваться терминологией Эпштейна, эротизм — это «взнуздание» эстетического, а не наоборот. Понятно, что эстетика и искусство для него — лишь повод порассуждать о «поэтике соития», теле и плоти как фавуле и сюжете и т.п. И не разу не заходит речи о том, что составляет суть как эстетики, так и любви — чувствах, эмоциях, духовном наслаждении (наслаждение понимается им как прежде всего осязательный

опыт, любовь — как способность наслаждаться желанным). Не случайно вместо эстетического идеала в книге фигурируют чувственный и осязательный идеалы, воплощающиеся не в красоте (обращенной согласно автору преимущественно к зрению, созерцанию), а «лепоте» — «лепной красоте», т.е. красоте «не вообще, а в отношении чувства осязания» (к счастью, автор не углубляется в вопрос о том, как соотносятся «леп» и «крас» — в его терминологии единицы лепоты и красоты, но подозреваю, что перевес оказался бы не в пользу последней). В свете такого подхода предлагается перейти от «видеоцентрического» к этимологическому значению слова «образ» — нечто «обрезанное», «образованное резкой» (от «разить/резать»), т.е. как бы изваянное или вылепленное». И сосредоточиться на «осязующем», «трогательном» воображении — «воосязани» (по мысли автора, совокупности внутренних касаний, которыми мы лепим, трогаем образы своего сознания).

Кстати, и метафизическое искусство, о котором вы предлагаете поговорить, трактуется Эпштейном на редкость примитивно, в окриктурено-фрейдистском стиле: «асексуальное метафизическое искусство, которое вызывает томление по мирозданию в целом, желание вторгнуться в его лоно и овладеть его тайной, может представлять собой пик эротизма...» При этом осязание наделяется и функцией «трезвления», постижения чистой формы вещей, и даже религиозной функцией: «Вера сродни осязанию, ибо ищет полной достоверности...».

От теории наш автор переходит к практике, вернее, арт-практике. «Муза осязания» осеняет у него тактильное искусство, или тач-арт (от англ. «трогать» — touch-art). Оговариваясь, что последнее еще не сформировалось как самостоятельный вид художественной деятельности, не обладает долгой и непрерывной традицией, общепризнанными шедеврами и общепринятыми конвенциями экспонирования и восприятия, он тем не менее прослеживает его историю от момента возникновения в 1911 г., когда итальянский футурист Умберто Боччони создал тактильную композицию-коллаж из железа, фарфора, глины и женских волос «Слияние головы и окна», до собственного (совместно с Ириной Даниловой) тач-экспоната «Наши любимые книги», выставившегося на «тактильной выставке» 2001 г. в Санкт-Петербурге. Приводятся выдержки из манифеста Филиппо Маринетти «Тактилизм» и избранные «программные» места из собственных книг, перечисляются художники-тактилисты и выставки, посвященные «искусству-для-кожи». «Может быть, в кончиках пальцев и железе больше мысли, чем в мозге, который гордится своей способнос-

тью наблюдать за феноменами», в присущем ему эпатажном стиле заявлял Маринетти. Вместе с тем, описывая созданный им совместно с женой первый абстрактный суггестивный тактильный стол «Судан — Париж», соединяющий, по замыслу, гжугие тактильные ощущения Африки (наждачная бумага, крючки, щетина, проволока) и искусственные, цивилизационные, прохладные осязательные парижские видения (увлажненный шелк, бархат, перья), Маринетти замечал, что тактилизм должен избегать не только сотрудничества с пластическими искусствами, но и болезненной эротомании. Судя по эпштейновской подборке феноменов «хаптики как самостоятельной разновидности искусства», последней избежать не удалось. Типичный тач-объект американского художника японского происхождения Ай-О «Тактильная коробка» представляет собой картонную коробку с отверстием, на которое натянута резина — в нее и погружается рука осязателя, ощупывая нечто невидимое, загадочное. Еще более явные сексуальные аллюзии вызывает другой его тактильный объект: посетители должны протискиваться через вход, затянутый пенопластовым матрасом, выгнутым в виде буквы U. (Эти опыты 60–70-х гг. сегодня выдаются за инновационные на отечественных выставках, таких, скажем, как арт-проект «Верю!» на территории московского винзавода в январе-марте текущего года).

Что же касается экспоната «Наши любимые книги», то и здесь фигурируют проделанные в продолговатом ящике отверстия для правой и левой рук. Но это совсем другая история: посетитель ощупывает невидимые переплеты книг русской классической поэзии и прозы, превращающихся в компьютерный век в археологический объект. Мысль, скажем прямо, не новая.

И еще об одной черте «Философии тела»: автор не затрудняет себя ссылками на первоисточники и даже авторов тех или иных идей, непринужденно присваивая их себе. Так произошло, скажем, с «трансгрессией» Жоржа Батая или «революционным потенциалом Эроса» из «Эроса и цивилизации» Герберта Маркузе. То же самое можно сказать о лингвистических играх в дерридианском духе, сближающих *тактильность* и светский *такт*, чувство осязания и ритуал присяги, варьирующих лепное и лепное и т.д. и т.п.

Время от времени в нашей среде возникают разговоры о том, что пора бы написать новый «Лаокоон» — ведь со времен Лессинга соотношение вербального и визуального изменилось, возникли новые виды и жанры искусства. Но вряд ли кто-то мог предположить, что все захапает хаптика и новая классификация искусств предстанет в следующем виде:

«Для каждого органа чувства есть свой вид искусства.
Изобразительное искусство — живопись, скульптура.
Слуховое искусство — музыка.
Обонятельное искусство — парфюмерия.
Вкусовое искусство — кулинария.
Осязательное искусство — ???»
Вот такой эстетический беспредел — без вопросов...

Художественная жизнь Мюнхена

Вл. Иванов (28.01.07)

Дорогой Виктор Васильевич,
сочувствую пресловутому буриданову ослу, который скончался, так и не сумев сделать выбор между двумя стогами. Я же листаю в нерешительности Ваши письма, не зная с чего начать: либо пуститься в дискуссию о науке и теологии, либо отозваться на впечатления русского путешественника за границей, либо в сердечной простоте начать «говорить мимо». Однако склонен подозревать, что, начав в любом случае «за здравие», с роковой неизбежностью кончу «за упокой», поскольку все эти темы так или иначе связаны с тем, что Вы именуете «Апокалипсисом культуры». Поэтому откладываю окончательный выбор до лучших времен, ибо, в противном случае, так никогда и не приступлю к своему письму.

Хочу только кратенько рассказать Вам о последних выставках в Мюнхене. Одна из них показалась мне особо примечательной. Название ее характерно своей двусмысленностью (и даже многосмысленностью): «Black painting»; при определенном уклоне воображения оно может даже вызвать ассоциации с «черной мессой». На самом же деле речь идет о четырех американских художниках (Rauschenberg, Reinhardt, Rothko, Stella), которые работали с черным цветом: каждый по своему. Раушенберг и Стелла остались на уровне эксперимента, тогда как Райнхардт и Ротко вышли в мистическое измерение и утаскивают туда за собой ошеломленного посетителя выставки (по мере его восприимчивости, конечно). Ее организаторы вполне понимали, что делали, начертав при входе изречение Джойса: «Shut your eyes and see». Так или иначе, но несомненно одно: выставка — приглашение переступить «порог», отделяющий мир обычных восприятий от метафизических бездн, и, подобно Фаусту, спуститься в царство матерей — в Ничто, в котором отважный доктор надеялся найти Все. Думаю, что в переступании через Порог и заключается тайна нашего времени. Кто этого не осозна-

ет — провалится в ничто (с маленькой буквы), хотя внешне такой провал будет производить впечатление повышенной продуктивности, лишённой, однако, всякого эстетического смысла. Насколько я понимаю, Вы посветили немало времени изучению таких «провалов», приведших Вас к теории «*пост-культуры*».

Другая выставка — в Pinakothek der Moderne — ретроспектива Дана Флавина. Работы его я неоднократно встречал в музеях современного искусства. Они способны только вызвать чувство раздражения: скудные комбинации неоновых трубок. Если обычный электрический свет достаточно мертвенен, то что сказать о неоне! Поэтому я пошел в Пинакотеку без особого желания, но тем не менее потом не пожалел и даже в чем-то озадачился. Вам несомненно знакомо состояние, когда посещаешь какую-нибудь выставку или музейную экспозицию современного искусства с предубеждением и вдруг через какое-то время Ваш магический жезл кладоискателя начинает постукивать, предвещая новое и неожиданное открытие. В контексте нашей перманентной дискуссии о *пост-культуре* замечу, что Флавин, бесспорно, принадлежит к числу ее ведущих представителей и он же показывает, что выход в новое измерение отнюдь не означает абсолютного разрыва с прошлым. Многие его работы сознательно подчеркивают «связь времен», хотя и на принципиально новом уровне.

Третья выставка — скульптуры Твомбли: собрание довольно странных ветвей и закорючек, созерцание которых сродно занятиям некоторых ренессансных мастеров, любовно рассматривавших плевки или грязные пятна на стенах, открывая при этом доступ в «иные миры».

Если будет желание, могу потом написать об этих выставках подробнее, но теперь моя цель — засвидетельствовать перед Вами свое горячее желание продолжить наш Триалог. Естественно, что письмо предназначается и многоуважаемой Н.Б.

Сердечно Вам преданный, В.И.

«Чемоданы Тульса Люпера» Питера Гринуэя — квинтэссенция постмодернистского эстетизма

В.Бычков — Н.Маньковская (30.01.07)

В.Б.: Дорогая Н.Б., в январе нам, как и всем живущим в эстетических мирах москвичам, удалось еще раз спокойно, без суеты переосмотреть «Чемоданы Тульса Люпера» Питера Гринуэя, его последнюю грандиозную кинофреску, отдельные части которой мы уже видели

и ранее и кое-что о нем Вы говорили в нашем Триалоге как об одном из лучших архаусных образов современного искусства. Сегодня же, пока свежи воспоминания от недавних просмотров всего фильма полностью (идет в одном только клубном кинотеатре почти весь месяц при пустом зале — 5-10 зрителей на каждом сеансе), я хотел бы пригласить Вас поговорить о нем, может быть, менее академично, чем у нас иногда бывает. Так сказать, *impression* по горячим следам. Если Вл. Вл. видел этот фильм, было бы прекрасно узнать и его мнение. Помимо высокого эстетического наслаждения, что характерно для большинства работ этого мастера, «Чемоданы» вызывают и много размышлений по тематике нашего Триалога, т.е. на художественно-эстетические темы. Поэтому призываю Вас к дружеской беседе за чашкой кофе.

Н.М.: С радостью принимаю Ваше предложение. Я тоже еще раз с величайшим удовольствием посмотрела его целиком и на одном дыхании. Полна новых впечатлений и рада высказать их в нашей кресельной беседе *tete-a-tete* за реальной, а не виртуальной чашкой ароматного кофе.

В.Б.: Мне представляется, что фильм — кинематографическая вершина Гринуэя, да и всего современного кино. Дальше в кино идти некуда. Гринуэй подвел черту. И под своим кинотворчеством тоже, естественно. По-моему, он и сам громогласно заявлял об этом в многочисленных интервью, о которых я мельком слышал. Фильм в каком-то смысле автобиографический. Время от времени режиссер приписывает Люперу свои творения, фрагменты которых регулярно мелькают на экране.

Что сие в жанрово-видовом плане? Трудно дефинировать. Это уже и не кино в классическом смысле слова. Перед зрителем развивается в гринуэевской стилистике суперэстетский кино-арт-digital-проект, некая грандиозная концептуалистская киносимфония. Если брать по масштабам и замыслу, то фильм-проект Гринуэя более всего приближается, пожалуй, только к двадцатипятичасовой гепталогии Карлхайнца Штокхаузена «Свет. Семь дней недели» (у меня, как Вы знаете, есть полная запись на кассетах, которую еще в славные 90-е гг. мне сделала племянница Штокхаузена в Кёльне с виниловых пластинок) — своего рода Реквиему по XX в. и Культуре. При всем том, конечно, что у нашего режиссера все совсем иное и несколько меньшего все-таки масштаба в эстетическом плане. Если у Штокхаузена в силу абстрактности музыки и суперметафизических интенций автора все дышит внеземными энергиями и сверхчеловеческим космизмом, то у Гринуэя — наша грешная земля, предельно эстетизированная в ее эротизме, вещизме и политических гнусностях, ко-

торые тоже в общем-то — *вещи* и помещаются, как и все человеческое, в обычный, изрядно потрепанный *чемодан*. У Штокхаузена композиция разворачивается из некоей космизированной музыкальной суперформулы и у Гринуэя — тоже из формулы, только визуально-пластической, — старенького чемодана, с которым связана вся жизнь человеческая, в котором все и вне которого — ничего. Все бытие — чемодан, да цифра 92 (номер урана в таблице Менделеева) — магическое число для Гринуэя. Визуальная эстетика, даже — *пост*-эстетика, требует, разумеется, совсем иного, чем музыкальная, даже *пост*-музыкальная. Поэтому у Гринуэя почти все иное, чем у Штокхаузена, но по эстетической сверхзадаче они чем-то близки, хотя в самой музыке (а она играет в фильме огромную роль) Гринуэй, конечно, почти неоклассик в отличие от крайнего модерниста Штокхаузена. Главное же у них — устремленность в будущее, которое ото всех нас (включая и их) сокрыто апокалиптическим маревом и кровавым заревом заката. При этом Штокхаузен гудит в набат, а Гринуэй эстетствует в самом классическом смысле, балансируя на грани выпадания в цифровой осадок.

Н.Б.: Естественно, что и мне фильм представляется современным шедевром. В этом, кажется, не может быть сомнения. Гринуэй проводит инвентаризацию, каталогизацию, систематизацию искусства XX в. И делает это средствами самых молодых его видов: в его мультимедийном проекте используются средства выражения кино, телевидения, DVD, интернета. По словам самого режиссера, он создал «Чемоданы» в ответ на вызовы новых изобразительных языков и всего, что они олицетворяют. Не случайно у Вас возникли ассоциации с музыкой Штокхаузена — лидером мирового музыкального авангарда II.

Меня же этот полифоничный, полисемантический, полижанровый фильм наводит скорее на литературные, живописные и собственно кинематографические параллели. Гринуэевский микрокосм — своего рода кинематографический аналог романов XX в. — «Улисса», «Ста лет одиночества», «Шума и ярости», «Мастера и Маргариты», «Сада расходящихся тропок», «Хазарского словаря». В «Чемоданах» произведена своеобразная возгонка потока сознания, магического реализма, абсурдизма и многих других авангардистско-модернистских приемов. Не случайно в нем возникают фигуры Бекетта, Ионеско и Джойса (между прочим, Гринуэй сетует на то, что кино так и не открыло для себя Джойса, а остановилось на Бальзаке и Диккенсе или даже скорее на Джейн Остин). Я бы назвала эту ленту гиперфильмом по аналогии с гипертекстом. Он, действительно, ветвится, в нем множество цитат, в постмодернистском духе переосмысливающих искусство далекого и недавнего прошлого. И самоцитат: Гринуэй создает

целую систему отсылок к собственным фильмам. В этих микросносках-маргиналиях фигурируют ключевые моменты из «Падений», «Контракта рисовальщика», «Живота архитектора», «Отчета утопленников», «Книг Просперо», «Дитя Макона», «Зед и два нуля», «Интимного дневника», «8 S женщин», не говоря уже о культовом фильме «Повар, вор, его жена и ее любовник». Нередко они поданы весьма самоиронично: чемоданные близнецы в морге — парафраз близнецов из «Зед...», только воплощают они не Эрос, а Танатос.

Кстати, хотя Гринуэй решительно выступает против «литературно-повествовательного» кино, сам он включает в свой проект пятый элемент — «книжную полку». И реализует такое сочетание экспериментальных и классических средств художественного выражения на практике, дополняя фильм изданием книг «Тулль Люпер в Турине» и «Тулль Люпер в Венеции», повествующих об итальянских приключениях героя, оставшихся за кадром (замечу, что в третьей части фильма содержится множество эскизных зарисовок, своего рода микросценариев, намекающих на возможные варианты будущих киноновелл). По свидетельствам прессы, книги эти, изданные ограниченным тиражом с авторским автографом, — настоящие произведения искусства. Тексты тщательно проиллюстрированы репродукциями живописных полотен, коллажей, кадров из фильмов, оригинальными зарисовками Турина и Венеции, выполненными Гринуэем, а также старинными планами этих городов и другим иконографическим материалом. Книги эти переплетены вручную в кожу и ткань и заключены в изысканный футляр (тоже стилизованный чемодан?). Пиетет к культуре книги здесь очевиден.

Кстати, в 2006 г. в издательстве «Иностранная литература» вышел перевод романа Гринуэя «Золото» — тоже из люперовского цикла. Только метафора урана заменена в нем символикой золота со всеми вытекающими коннотациями — от золотого тельца до «Золота Рейна». Но число 92 сохранено: книга содержит 92 новеллы о геноциде евреев во времена Третьего рейха. Золотые украшения, нательные кресты, коронки погибших, переплавленные в 92 золотых слитка, оказываются в Дойчбанке Баден-Бадена. В 1945 г. их похищает немецкий лейтенант Густав Харпш, чтобы выкупить свою дочку, родившуюся от французской крестьянки во время оккупации Франции — тогда, опасаясь ответственности, он сказал, что у ребенка есть примесь еврейской крови. В двух кожаных чемоданах (в них были упакованы слитки), дочь Харпша хранит теперь «чучело собаки, пустые пузырьки из-под духов, вишневые косточки, инструменты, с помощью которых муж-дантист выдрал все ее зубы, желтую краску, слитую в чемодан из шести банок,

иголки для шитья, тома «Анны Карениной», любовные письма родителей, которые она сама за них написала...» В общем, «жизни пестрый сор», перечислять можно еще долго. Да и впечатлений нам, видимо, хватит еще надолго: Гринуэй задумал свой масштабный проект как альтернативу дискретности современного потока кинообразов, прерываемого пультом управления. Кроме кинотрилогии и книг, в него должны войти выставки, театральные спектакли, интерактивные игры. Что-то вроде киноромана-потока, возрождающего магию кино...

В.Б.: Однако в фильме ощущается и сильная ирония по поводу книги, как уже уходящего продукта Культуры. Без сомнения, здесь много методологических аналогий с самыми продвинутыми образцами высокой литературы XX в., которые, между прочим, тоже работали на разрушение классического понимания литературы. У Гринуэй этот мотив преподнесен иронически. Люпер — писатель, и не обычный, но типичный графоман. Он пишет и описывает все и вся. Создает нечто, подобное беллетристике (1001 новелла, рассказанная жене советского коменданта), пишет популярные статьи на естественнонаучные темы, ведет бесконечные каталоги, описи, учетные ведомости и т.п. — в общем, нагромоздил массу чемоданов рукописей, толкованием и глубинной расшифровкой которых затем занимается целый штат критиков и герменевтов (кажется, в погонах). Здесь, конечно, уже не пиетет, но грустная ирония. Однако я перебил Вас. Простите и продолжайте, пожалуйста.

Н.Б.: Так вот, что касается живописных ассоциаций, то Гринуэй (художник по образованию) искусно вплетает в кинематографическую ткань, кажется, все «измы» XX в. — от экспрессионизма и сюрреализма до поп-арта и даже соц-арта. Но не только: идет изощренная игра с классической живописью. И даже классицистской (не случайно постмодернизм нередко называют новой классикой или новым классицизмом — Гринуэй как один из отцов-основателей кинематографического постмодернизма всегда увлекался идеями симметрии, строго выверенных параллелей, не говоря уже о нумерологии). Один из наиболее интересных (и развернутых) фрагментов фильма связан с фантазиями на темы разновозрастных портретов мадам Муатесье Энгра, буквально выходящей из живописного пространства, чтобы зажечь новую жизнь в мире кинематографа. Есть здесь и парафразы «Пьеты», «Святого Себастьяна» и других классических шедевров. Сам фильм чрезвычайно живописен. Каждый его кадр композиционно выверен, представляет самостоятельную художественную ценность (как не вспомнить тут Висконти или Параджанова). Гринуэй парадоксально сочетает избыточность изобразительных приемов (полиэкранный анимационный кинодоку-

менталистика, компьютерная графика, «ожившие» комиксы) с минимализмом художественных средств, особенно в завязке и финале картины, связанных с детством Люпера: по части театрализации, схематизации, создания некой картографии кинематографического пространства он может соперничать здесь с «Догвиллем» Ларса фон Триера.

Да, Вы правы, в жанрово-видовом плане фильм этот не поддается однозначной классификации. Он синтезирует черты драмы, трагикомедии, мелодрамы, детектива, триллера. Его можно было бы назвать и фильмом-притчей, мистерией, повествующей о «страстях» человека XX в., и фильмом-мистификацией. Ведь, как выясняется в финале, Люпер умер в десятилетнем возрасте, и все происходящее на экране — плод воображения его друга Марти, в том числе Тульс в юности и зрелости (все три ипостаси героя, представленные тремя актерами, порой фигурируют одновременно). Есть здесь и лингвистическая мистификация — «люпер» переводится автором как «реди мейд», хотя в новоевропейских словарях найти слова «luper» не удалось. Есть соблазн интерпретировать этот неологизм в духе дерридианской игры как производное от латинского «*lupus*» (волк) по аналогии с «*homo faber*»: *lup* + *er* = *luper*, что-то вроде «человека-волка», «волкообразного». А может быть, существа, пораженного волчанкой (таков медицинский смысл термина «*lupus*»). Люпер, действительно, артефакт. Хотя как знать... До дна этот фильм не исчерпать, до последней матрешки не развентить; в финальных кадрах в рое пчел выплывают отпечатки рук и челюсти, как символы наиболее надежных идентификаторов личности — выплывают и уплывают, образуя абстрактную картину, сотканную из стилизованной формулы ДНК. Правда, в фильме звучит самохарактеристика — маньеризм (как известно, именно в нем принято усматривать истоки постмодернистской стилистики), но, думается, она не объемлет все богатство его формы-содержания (этот введенный Вами термин в высшей степени адекватен и в данном случае).

Я согласна с Вами в том, что этот фильм — кинематографическая вершина Гринуэя, да и всего современного кино. А вот насчет того, что дальше в кино идти некуда, что Гринуэй подвел черту, в том числе и под своим кинотворчеством — не могу согласиться. Я была на том мастер-классе Гринуэя в Доме кино, где он говорил о четырех тираниях. Режиссер провозгласил тогда своего рода манифест перехода от кино к посткино, от кинематографа к дигитографу. При этом показательно, что он во многом апеллировал к идеям киноавангарда 60-х гг. В духе киноэстетики своей юности он заявлял о том, что традиционный кинематограф лишен перспектив развития из-за тираний

слова, экрана, актера и камеры. «Литературное» кино иллюстративно, это пристройка к книжной лавке; в отличие от архитектуры, оно ограничено рамками экрана; его деформируют актерские амбиции; кинокамера же схватывает лишь малую часть окружающего мира. Такое кино было обречено уже тогда, когда стало возможным выключать телевизор посредством пульта дистанционного управления (Гринуэй назвал даже точную дату его «смерти» 31 октября 1983 г., когда был изобретен такой пульт). Сегодня оно — достояние прошлого, подобно немому кинематографу. Будущее — за основанным на новейших технологиях новым киноязыком, становящимся самодостаточным содержанием фильма. Посткино адресовано молодому поколению зрителей, увлекающихся интернетом. Его теоретический коррелят — электронная эстетика. По мнению Гринуэя, информационные мультимедийные технологии перестают быть исключительно носителями информации, становятся эстетическим и творческим явлением. Будущее — за киберактивным кино, говорил он, ссылаясь на свои эксперименты с «круговым кино» (в Болонье оно демонстрировалось на фасадах домов, обрамляющих Пьяцца Маджоре — без традиционного экрана и ограниченного кадра).

Думаю, все это — свидетельство не только подведения итогов столетней истории кинематографа, но и видения перспективы, нового этапа развития, связанного в том числе и с дигитальными технологиями. В общем, кино умерло, да здравствует кино! Ведь на самом деле в обсуждаемом нами фильме-проекте Гринуэю удалось избавиться от многих «тираний» и создать нечто принципиально новое (ставшее уже арт-мейнстримом), не в последнюю очередь на основе «цифры». Посмотрим, каким будет его следующий фильм, посвященный юбилею Рембрандта (Гринуэй считает его гениальным кинооператором, родившимся задолго до изобретения кино) — «Ночной дозор» (его выход предваряет в Амстердаме гринуэевская видео-свето-инсталляция в честь 400-летия художника: благодаря достижениям компьютерной графики, трехмерной анимации и лазерной технологии, не касающихся масляного слоя картины, дозорные «сходят» по утрам с полотна в Риксмусеуме).

В.Б.: Прекрасно! Однако все то, что Вы пересказали из программной речи Гринуэя в Москве, как раз, по-моему, и свидетельствует о конце кинематографа и начале принципиально нового вида арт-деятельности в сетях интернета, а не на традиционном киноэкране. Это уже не кино! Да и его фильм сам ярко свидетельствует об этом. По большому счету — это переход от кино к чему-то иному. Особый аудиовизуальный арт-проект пока на базе кино. И даже в нем Гринуэю не удастся отказаться ни от одной из «тираний»: *слова?* — да слов там

больше, чем в десятке обычных фильмов, и все они у Гринуэя значимы; *актера?* — да актеров у него больше сотни для 92-х персонажей, т.к. некоторых персонажей играют поочередно или сразу по несколько актеров: Люпера — 3, начальника вокзала Антверпена — 8, русско-го коменданта пункта перехода — 2 и т.д., и все играют свои значимые для ленты роли; *экрана?* — да он возведен у него в культ художественной выразительности в форме подвижного полиэкрана; *камеры?* — ну, об этом и говорить нечего — их задействовано у Гринуэя множество. Так что, все, что он говорил на этом мастер-классе, на мой взгляд, не что иное как манифестарная элоквенция, риторика, которой он и сам не придает никакого значения, когда приступает к съемкам фильма. Думаю, то же самое будет и с «Ночным дозором». Гринуэй — до последнего нерва кинорежиссер, и никуда ему из этой шкуры не вылезти. Для принципиально новых, действительно (а не номинально, только по технологии камеры) дигитальных арт-проектов, по уровню художественности не уступающих лучшим кинематографическим лентам XX в., нужны принципиально новые мастера с новым менталитетом, психологией восприятия, новым видением мира, творческим кредо и т.п. Возможно, они вырастут из тех мальчишек, которые сейчас с соской во рту уже сидят (или лежат) за компьютерами и ничего иного, кроме них, в жизни знать не будут, т.е. будут уже и не совсем людьми в современном понимании, пожалуй. И работать будут для себе подобных, ибо подобных нам с Вами уже и не останется к тому «дигитально-сетевому» времени.

По существу же отказ от упомянутых Гринуэем четырех «тираний» и означает отказ от кинематографа, о чем, собственно, и свидетельствует сам его фильм как вершина, далее которой в кинематографе можно только катиться вниз, что мы, опасаясь, и увидим вскоре на примере его нового фильма. Вряд ли после «Чемоданов» ему имеет смысл вообще снимать что-либо. Вот, лазерные и всякие там световые шоу на стенах домов — это, пожалуйста. Однако к высокому искусству-то они никакого отношения иметь не будут. Развлекаловка для толпы. Такого сейчас немало делается на памятниках архитектуры (на египетских пирамидах, например), но это уже нечто совсем иное, чем искусство в его классическом понимании, и если Гринуэй в этом видит будущее кино, то мир праху его как великого кинорежиссера. И да здравствует Гринуэй шоумен!

А по поводу некоего «арт-мейнстрима» (что за новый жаргонный монстр?) Вы явно преувеличиваете. Какой здесь «мейнстрим», когда в зале 5 человек, и фильм шел только в одном маленьком клубном кинотеатре огромной Москвы? Это предельно элитарный фильм

для небольшой горстки эстетов. Думаю, что даже большинство киноманов его вряд ли смогли досмотреть до конца. Там слишком уже много не от кино, и очень высока концентрация чистого эстетизма, хотя и на самый современный лад. Вот, последнее, к стати, заставляет нас с Вами серьезно задуматься над проблемой эстетического опыта в постнеклассической упаковке. Здесь есть интересная проблема и предмет для размышлений.

И еще, относительно громких восклицаний Гринуэя по поводу дигитальности. Мне кажется, что он понимает этот термин, модный теперь в кругах киношников и телевизионщиков, слабо осознающих его чисто технический смысл, слишком буквально. Помимо того, что он самым активным образом использовал в фильме многие современные достижения компьютерных технологий, как в чисто техническом плане, так и на уровне виртуальности, постоянным выведением, точнее наложением на киноэкран картинки с монитора компьютера с бегущими страницами, блоками текста, визуальными окнами и т.п., он еще и постоянно держит какие-то цифры в их арифметическом облике на экране. Нумеруются удары, которые частенько получает Люпер от тех или иных персонажей, удары теннисного мяча о скалы, нумеруются чемоданы, вещи, презентующие земной мир (и мир XX в. особенно), персонажи фильма, истории, рассказываемые Люпером. И все эти цифры систематически возникают на экране. Помоему, несколько назойливая и прямолинейная символика господства невидимой, но торжествующей в современном мире *дигитальности*. Смысл же ее состоит отнюдь не в том, что визуальная и звуковая информация теперь кодируется в цифровом коде 0-1, — это просто улучшает качество киноизображения и звука, — а в возможности обрабатывать первичную аудиовизуальную информацию, снятую кинокамерой, с помощью компьютера. Правильнее было бы говорить поэтому не о цифровой (дигитальной), но о компьютерной революции в кино и телевидении, как и во всей человеческой цивилизации. Этот смысл, собственно, и вкладывается в термин дигитальный, но Гринуэй понимает его, по-моему, слишком упрощенно.

При другом, правда, ракурсе рассмотрения в этих бесконечных нумерованных списках можно увидеть явную иронию эстетствующего автора по поводу примитивной веры XX в. в спасительную миссию *рациональности* (НТП вообще?), которая якобы спасет мир. Только включенное в перечень, каталог, музеефицированное, депонированное, архивированное, теперь — оцифрованное имеет бытие. На эту тему в 90-е гг. демонстрировалась в Москве поучительная инсталляция Лизы Шмитц «quod non in actis non est in mundo» (см. о ней в нашем: КорневиЩе 0Б. С. 5).

Н.М.: А у меня все эти цифры скорее ассоциируются с мистическими числами Пифагора как первоосновой мироздания. Вспоминается давний спектакль «Теорема Пифагора» в театре Моссовета, где тогда еще с помощью лазера, а не компьютерной техники, все театральное пространство — сцена, зрительный зал, пол, потолок и т.п. — было испещрено цифрами. Что же касается компьютерных окон, шлейфа от предыдущих кадров, замысловатых серий интертекстуальных двойных экспозиций и просвечивающих наложений, эффекта перелистывания и других дигитальных приемов, достигнутых путем морфинга, компоунинга и иных компьютерных спецэффектов, то мне скорее просто не хватало времени, чтобы освоить все это богатство (то же самое относится и к многочисленным надписям и даже целым текстам, дублирующим или комментирующим реплики персонажей). Вообще же фильм настолько спрессован, плотен, что его хочется пересматривать не один раз, в том числе и покадрово на DVD — с чувством, с толком, с расстановкой.

Относительно профессионального жаргона типа «арт-мейнстрим»: это не большой монстр, чем его уже ставшие привычными составляющие. По-моему, к творчеству Гринуэя он вполне подходит — ведь Вы же не станете отрицать, что, при всей своей элитарности, это всемирно известный автор, чьи фильмы пользуются в том числе и кассовым успехом. И довод о полупустом зале в день вашего просмотра «Чемоданов» не кажется мне основательным — я в свое время смотрела этот фильм при переполненном зале. Кстати, на не менее элитарного пятисерийного «Кремастера» Мэтью Барни, демонстрировавшегося в рамках Московского кинофестиваля, попасть вообще не удалось, а на его ретроспективе этого года обширный зал Дома литераторов был переполнен. Кстати, о киномире Барни стоило бы поговорить специально, в том числе в сопоставлении-противопоставлении Гринуэю.

В.Б.: Да, о Барни имеет смысл поговорить когда-то специально. Фильм же Гринуэя действительно предельно концентрирован во всех отношениях. В нем реализован своего рода синтез многих искусств, как современных, так и классических. Живопись, музыка, театр, кино, литература, журналистика, инсталляция, акция, перформанс, энвайронмент, компьютерная графика, фрагменты виртуальности, многие стили и направления (классицизм, романтизм, символизм, модерн, дадаизм, сюрреализм, живопись действия, боди-арт, концептуализм (господствует), соц-арт, моц-арт, net-арт и т.д. и т.п. — все, что знает история искусства и чего еще не знает, нашло здесь то или иное применение и использование. Поэтика и политика идут рука об руку, ирония и идеология тесно переплетены. Все суперлирично, но холодно-

вато, отчужденно. Красота и сухое постукивание клавиш старинной машинки. Windows и коробковое пространство. Вещь господствует над человеком.

Человек сам — вещь под номером 92 (двойник Люпера в камере хранения вокзала в Антверпене имеет бирку с номером 92). Вообще цифра 92 слабо в художественном плане работает в фильме. Гринуэй время от времени декларирует, что с изобретения ядерного оружия началась новая эпоха в истории человечества, но эта эпоха ни художественно, ни хронологически никак не выражена в фильме. Сюжет ограничивается временем окончания второй мировой войны, еще до Хиросимы, а проблемы в фильме поднимаются, может быть, даже более значительные, более философские, чем сам факт появления ядерного оружия. У Гринуэя 92 вещи представляют весь мир и 92 чемодана разновидностей каждой из 92-х вещей. Однако не цифра 92, а сам *чемодан* является главной формулой фильма и мощным символом. Другим символом предстает *узник*.

Гринуэй показывает, что человек — вечный узник всего в этом мире: обстоятельств, религии, политики, семьи, секса, общества, самого себя. И лучшим, постоянным и наиболее комфортным местом его обитания является чемодан (кстати, одним из первых чемоданов, мелькнувших на экране, был чемодан с младенцем — братишкой Люпера; и далее люди регулярно находили убежище в обычных чемоданах; интересно, вспомнилось вдруг, что первой колыбелькой Растроповича был футляр от виолончели — тоже чемодан!), который символизирует замкнутое, предельно ограниченное, коробковое пространство, экзистенциальную скорлупу. Иногда оно расширяется до обычной тюремной камеры, комнаты, дома, кинотеатра, замка, а иногда сжимается до лифта, полки в камере хранения, ванны и, наконец, гроба — последнего пристанища. В этом мире человеку уютнее пребывать в своей скорлупе, замкнутой нише, ибо мир несет ему только неприятности — философский концепт фильма.

В ином ракурсе чемодан — это хранилище вещей, и человек у Гринуэя — не более чем *вещь* (хотя вроде бы и мыслящая; главный герой, во всяком случае, — «мыслящий тростник», правда, уже не ропщущий ни на что, а все принимающий как данность) со своим номером. Действительно, слово «люпер» Гринуэй (или русские переводчики фильма?) в конце фильма вроде бы «переводит» как *реди-мейд*. (В скобках замечу, что это не очень понятная мистификация. Ваш этимологический заход интересен. К этому можно еще вспомнить, что Люперком (Lupercus — тоже происходящий от *lupus*) в Древнем Риме называли божество природы и стад, отождествлявшееся с греческим

Паном. В честь него проводились и ежегодные празднества — Люперкалии. Однако как все это можно соотнести с гринуэвским Люпером, да еще осмыслить как реди-мейд, трудно сказать.) Как бы там ни было, Люпер — это реди-мейд, готовая вещь. Богом что ли слепленная скульптурка из персти земной и заведенная («заводной апельсин»?) ключиком — пойдика попляши немного в музыкальной шкалулке? Человек просто вещь в руках божественных сил?

О Боге и религии в фильме напрямую почти нет речи, хотя некоторые религиозные символы и цитаты из Библии мелькают. Да и начнутся злоключения/заклучения взрослого Тульса в секте мормонов как натуралиста, проповедника борьбы со злом и страстотерпца...

О Боге, как Вы помните, в современном ключе рассуждают в диалоге «Я верую — Я тоже нет» известный «нечестивец» Фредерик Бегбедер и его школьный учитель епископ Жан-Мишель ди Фалько («Иностранная литература», № 9 за прошлый год). Все в духе времени, апокалиптического времени: конформист епископ и блудный сын — безбожник, подражающий Ницше или Розанову. Вернулся к отцу (духовному), не раскаиваясь, а для провокативного вопрошания. Оба *боятся* своего времени. Епископ — мой ровесник, Бегбедер — ровесник Олегу. Отец и сын... Однако у Гринуэя этой проблемы почти нет. Она где-то далеко-далеко слегка просвечивает. Человек — просто вещь, которую можно сделать, всю жизнь хранить в *чемодане* (в камере) и извлекать из этого пользу. Он и хранится так в современном мире. Вот кто только пользу-то из этого извлекает? Нет ответа. А вопрос поставлен...

Обывателям его дал сам Гринуэй в 92-ом чемодане. Люпера сделал его друг толстячок Мартино Нокавелли, ибо сам Тульс, оказываясь, еще в десятилетнем возрасте погиб, играя с друзьями в войну, под грудой кирпичей рухнувшей стены (под тяжестью этого самого Марти) и сразу же попал в свой первый и последний чемодан — в гроб. А комплекс вины заставил Нокавелли воскресить/создать Люпера как вечного узника, пережившего своего друга и вообще — вечного Жида. Однако это ответ буквальный, поверхностный, сюжетный, а фильм настоятельно требует искать иные ответы...

И они, конечно, находятся, если обратиться к недавнему прошлому — например, к философии и эстетике экзистенциализма. Чемодан — это, вероятно, и символ экзистенции, в которой пребывает человек в нашем богооставленном мире, не принимая его, конфликтуя с ним, отграничиваясь от него.

Н.М.: У «чемодана» есть и другие ракурсы — это метафора современности, современного человека — путешественника с чемоданом, перед которым открыт весь мир. Это и метафора памяти, хра-

нящей все самое дорогое и ценное. Кстати, кино у Гринуэя — это тоже чемодан, своего рода тюрьма и одновременно выход из нее. Ведь человек — узник не только всего пережитого, но и воображаемого. У каждого свой тюремщик — не только деньги, власть, секс, но и творчество (а абсолютный тюремщик — смерть). О смерти, любви и искусстве много говорят Бегбедер и ди Фалько. Епископ — о любви к Богу, писатель — о земной любви и любви к искусству. У меня сложилось впечатление, что в их диалоге дозированная откровенность во многом сдерживается сложившимися ролевыми имиджами «нечестивца» и «праведника» (эпатаж первого часто кажется наигранным, а «терпимость» второго — обусловленной рамками аджорнаменто). На самом же деле оба они представляются мне мятущимися, неуверенными в себе «героями-неврастениками». И в этом смысле ироничное название их книги глубже, чем это может показаться на первый взгляд.

Что же касается фильма Гринуэя, то главное в нем, как мне кажется, эстетизм, суперэстетство, доставляющее подлинное наслаждение. Чего стоит изумительная компьютерная рыба, периодически проплывающая по волнам то ли памяти, то ли жизни... Или «натуральные» рыбы, будто сошедшие с полотен малых голландцев... Или та рыба, что ассоциируется с христианской символикой... Символикой пропитано все. Вспомним хотя бы о пытке, которую устраивают Люперу мормоны в начале фильма: они обмазывают его чресла мёдом, чтобы прищельца закусали насекомые (как не вспомнить здесь аналогичные практики южноамериканских индейцев, красочно описанные Клодом Леви-Стросом во втором томе его «Мифологик» — «От мёда к пеплу»). А в конце картины мёд-Танатос, как и у Строса, оборачивается мёдом-Эросом, символом любви и жизни: мёд и тепло позволяют сохранить сперму, предназначенную для искусственного оплодотворения. Символичны и многочисленные визуальные повторы, маркирующие наиболее значимые сцены. Репетитивностью отмечен не только визуальный ряд, но и саундтрек с его объемным многоканальным звуком, звуковыми наплывами, многократным эхо. Гринуэй эстетизирует даже дубляж: в русской версии фильма роли озвучивают выбранные при его участии «культовые» фигуры отечественной культуры — Михаил Швыдкой, Армен Медведев, Кирилл Разлогов, Виталий Вульф, Виктор Матизен, чьи узнаваемые голоса придают происходящему дополнительный иронически-остраненный оттенок. Любой перевод врет, говорится в фильме. В данном случае это та «правдивая ложь», которая присуща игре как таковой... И музыка голосов играет здесь не последнюю роль. Фильм в целом на редкость музыкален.

В.Б.: Совершенно верно. Он вообще организован по принципу музыкального произведения. Не случайно просмотр сразу же вызвал у меня в памяти грандиозную фреску Штокхаузена. Однако здесь все более классично. Эстетические принципы контрапункта, фуги, всеобъемлющей гармонизации господствуют над целым. Между тем гармонизировать пришлось элементы вроде бы слабо поддающиеся гармонизации — из самых разных культурных уровней и стилей. Произведения классического изобразительного, музыкального искусства, архитектуры, литературы, куски угля, живых людей, трупы, «расчлененку», прекрасные, утонченные пейзажи (постоянно), эстетически точно выверенные кадры (постоянно), брутальную лексику, жесты, отношения, действия и т.д. и т.п., т.е. массу предельно несовместимых по внутренним законам эстетики элементов и блоков. Удивителен симфонизм всего полотна. Просматривается многоуровневая, полифоническая партитура. На протяжении всего фильма переплетается множество различных голосов, мелодических и ритмических линий, прежде всего визуальных. Одновременно постоянно выплывают многие сериальные линии кадров, полиэкранные мелодии, текстовые (плывущий печатный текст на экране) голоса, частые повторы одних и тех же фраз то одним, то различными голосами (звуковое эхо), одних и тех же сцен и т.д. и т.п. И все с потрясающим тактом сопряжено и гармонизовано. Киносимфония слушается/смотрится на одном дыхании.

Н.М.: Действительно, это пример «дисгармоничной гармонии» на самых разных уровнях. Скажем, второй фильм показался мне более гармоничным по сравнению с первым и особенно третьим, более мозаичными, где многое «провисает», есть длинноты. Однако только совокупность всех трех частей образует целостную фреску, создает ощущение совершенной композиции. С дисгармоничной гармонией связана и присущая ленте антиномичность: в ней переплетаются высокое и низкое, духовное и физиологичное, возвышающее и шокирующее, прекрасное и безобразное — все классические и современные эстетические категории и обозначенные Вами в свое время паракатегории здесь искусно гармонизованы, что создает ощущение квинтэссенции эстетического в его сегодняшнем понимании.

В.Б.: Интересно, что в фильме-проекте Гринуэя сконцентрирован практически весь опыт современного продвинутого визуального искусства, начиная с концептуализма (а из сферы кино здесь учтены все наиболее интересные находки за все столетие его бытия). Взятые приемы множества современных типов арт-производства (здесь и Дюшан, и Поллок, и Бойс, и Кунеллис, и Тапиес, и перформанс, и энвайронмент, и все-все-все) и включены в единое эстетизирован-

ное пространство совместно с элементами и приемами классических искусств и сетевой литературы (зачины 1001 истории со своим порядковым номером, естественно, проходят под сурдинку одной из линий фильма, особенно его третьей части). И все это организовано на базе и с помощью современной компьютерной техники и технологии. Фильм-проект *сделан* в смысле введенной еще русскими формалистами начала XX в. категории *сделанности* вещи (= произведения искусства) и переполнен приемами *остраненности* (по Шкловскому). В нем немало *странного* для обыденного сознания и греющего душу эстета. Разума, расчета, приема здесь тоже очень много. Все предельно концептуально и одновременно эстетично. Трезвый эстетский расчет (возможен ли такой вообще-то?) и глубинная художественная интуиция в этом проекте обрели удивительное единство, что и привело к возникновению уникального явления в современном искусстве. В этом смысле перед нами, конечно, шедевр постмодернизма. Его квинтэссенция в киновизуальном пространстве, практически — недосягаемая вершина.

Н.М.: Единство эмоционального и интеллектуального здесь просто завораживает. Гринуэй, несомненно, большой талант, но он и выдающийся эрудит, способный генерировать художественные концепции высокого эстетического уровня.

В.Б.: В последнем издании учебника, как Вы помните, я отнес фильм уже к постнеклассическому эстетическому сознанию, т.е. сознанию, которое (как мне хотелось бы) начало формироваться сегодня, в XXI-ом в., если, конечно, оно вообще состоится и состоится сам новый человек посттехногенной цивилизации. И это было, возможно, правильное предположение. Шедевр постмодернизма, его квинтэссенция как предчувствие нового, качественно нового эстетического сознания. Было бы логично. Или это — последний сильный всплеск все-таки умирающей Культуры? Сегодня, по горячим следам трудно сказать. Да и фильм надо еще не один раз смотреть. И поэстетствовать (он доставляет высокое эстетическое наслаждение), и поразмышлять о том, о сем. Он дает богатую пищу эстетствующему воображению, эстетическому восприятию и последующему эстетическому анализу.

Повторюсь: фильм предельно концентрирован во всех отношениях. Переполнен всяческой информацией, многоплановый, полисемантический в эстетическом ракурсе, интеллектуалистский. И целостный в классическом смысле. Конец, 92-й чемодан — возвращение к началу и классическое завершение сюжета (а он в нем есть тоже) почти на уровне аристотелевской перипетии, но в постмодернистском

ироническом ключе. И эстетство, эстетизм, эстетическое, художественное — разлито по всей шестичасовой ленте. Щедрый автор и могучий эстет, конечно. Может быть, последний эстет на Западе.

В связи с этим неожиданно (еще в зале при просмотре) возникла интересная идея. Думаю вполне плодотворная. Само собой всплыло в голове дополнение к известной гипотезе гностиков о трех типах людей (соматиках, психиках и пневматиках) еще одним типом — *эстетиков*. Имею в виду, естественно, не профессиональную принадлежность к дисциплине эстетике (таких было пруд пруди в прошлом веке, особенно у нас; сейчас мы попридержали их инкубацию, во всяком случае, в отдельно взятом институте), а внутренний духовно-душевный склад, творческие интенции, образ жизни. Свой личный тип я всегда определял где-то между психиками и пневматиками. И вот это *между* и есть *эстетики* (открылось вчера) — особая порода людей с высоко развитым эстетическим вкусом, непреодолимой интенцией к эстетическому созерцанию и творчеству. К нему, естественно, принадлежат все творцы высокого искусства и эстеты, т.е. ценители этого искусства, для которых эстетический опыт приоритетен перед всеми остальными сферами опыта и деятельности. «Чемоданы» — один из индикаторов этого типа человек, современный индикатор. Судя по заполненности зала в кинотеатре, их маловато в огромной Москве. Хотя, конечно, немного утрированный вывод.

Вполне понятно, что столь масштабное художественное полотно не лишено и каких-то недостатков. С моей точки зрения, т.е. позиции эстетика, в нем есть ряд чисто декларативных моментов, которые не выражены художественно, как, например, главный, по мнению Гринуэя, мотив — число 92 не работает. Фильм излишне политизирован, особенно в связи с еврейской темой (которую еще и профанирует зацикленность автора на обрезании); в нем назойлив эротически-сексуальный мотив, хотя и выражен часто предельно эстетизированно. Даже мужские гениталии (частый образ на экране) выглядят вполне пристойно и целомудренно, почти как у «Давида» Микеланджело. И, конечно, просто карикатуризирована русская тема. Все, что там играют русские актеры на границе со свободным миром, иначе как слегка эстетизированным, но ярко выраженным именно художественными средствами маразмом назвать нельзя. О России у Гринуэя весьма специфические и крайне односторонние представления. Возможно, конечно, это и не недостатки фильма, но как раз те элементы неклассики, которые характерны именно для эстетики постмодернизма. Здесь Вы, Н.Б., — главный специалист. Вам и карты в руки.

Н.М.: Как мне показалось, в фильме действительно есть переборы. Он начинается с легкой критики фрейдизма, но в основном его корпусе тема секса, особенно перверсивного, становится самодовлеющей, она излишне гипертрофирована (впрочем, во фрейдистском ключе можно трактовать и сами чемоданы как аллегорию женского начала, материнской утробы, особенно, когда в чемоданы помещаются младенцы или взрослые персонажи). То же самое относится к затынутым демонстрациям анатомического театра, проблематике Танатоса в целом. И, конечно же, политический пафос не переплавляется в эстетическое качество. В фильме представлены три ипостаси зла — мормоны, фашисты и чекисты. Антитоталитарная, антифашистская направленность «Чемоданов» вызывает уважение, но адекватного художественного воплощения она, по моему мнению, не нашла. Это относится и к теме холокоста, и особенно, вы правы, к жизни по ту сторону «железного занавеса», то есть в СССР. Соц-артовские фантазии Гринуэя свидетельствуют, по-моему, о редких для него ошибках вкуса. Хотя, быть может, это и осознанная стратегия в русле нонкласики с ее приверженностью гротеску, шоковой эстетике. Ведь сам автор заявлял, что один из представленных им 92 архетипов — архетип хама. Однако такого рода издержки не отменяют и не затемняют главного: гринуэевская трилогия, его своеобразный «Триалог» с собой и зрителем — впечатляющее проявление игрового начала, Игры с большой буквы как ипостаси эстетического в его современном понимании.

В.Б.: Кстати, фрейдистская символика женского лона вполне подходит и к постоянному художественному инварианту фильма — ванне, в которой частенько сидят, спят, лежат, даже дерутся персонажи. Это, кажется, одно из любимых мест добровольного заключения самого Люпера.

Подводя предварительный итог нашему, по-моему, интересному разговору, можно сказать, что перед нами могучее событие в мире самого современного искусства. Фильм ставит много вопросов перед исследователем, перед эстетиком в частности. Мне пока очевидно, что он подтверждает некоторые мои догадки относительно движения современного искусства. Свидетельствует, например, о том, что кино как вид искусства все-таки, несмотря на Ваше полное несогласие со мной в этом вопросе, доблестно завершило свое существование вместе с остальными более древними видами классического искусства, прожив всего сотню (но каких!) лет. Однако именно на базе кино осуществляется синтезирование многих достижений классического и авангардно-модернистского искусства в принципиально иную плоскость арт-бытия — в компьютерно-сетевые искусства будущего, в арт-

проекты на базе виртуальности. Если поживем еще, то увидим, так ли сие. А пока есть над чем размышлять и в связи с этим фильмом. Спасибо за приятно проведенный вечер.

Метафизические аспекты искусства и эстетики

Вл. Иванов (10.–15.02.07)

Дорогой Виктор Васильевич, читая – с некоторым запозданием – Ваше предновогоднее письмо, испытал двойственное чувство в отношении поставленных там вопросов. С одной стороны, ответ на них требует развернутого изложения на многих страницах, снабженных основательным комментарием и обильными сносками. С другой, не менее очевидно, что наш Триалог – вынужденный обстоятельствами эрзац дружеской беседы за чаем, и Вы не предполагаете с нашей стороны проведения объемистых исследований, с результатами которых мы потом должны Вас познакомить. Предполагается также, что мы все лишены претензий на «непогрешимость» наших научных убеждений. В таком случае нужно попытаться создать «кресельную» ситуацию, в которой собеседники довольствуются не только обменом мнений, но и паузами, уходом в молчание, намеками, шифрами. Правилами игры – о чем мы уже ранее договаривались – допускается даже невинный обман, сознательное введение в заблуждение, надевание масок, провоцирование на откровенность и прочие сомнительные приемы – при условии, что ими пользуются только с карнавальными целями. Мне кажется, что этот тон уже задан Вами самим в письме. На мой взгляд и вкус, он не лишен элемента искусительного. Но оставляю «подозрения» в стороне и постараюсь ответить на Ваши вопросы в духе пастушеской невинности и простоты. Выслушав подобное заявление, впрочем, Вы также вправе заподозрить меня в некотором лукавстве и стремлении замести свои мировоззренческие следы, направив Вас по «ложному следу». Вероятно, Вы не ошибетесь, предположив, что собеседник предпочитает не столько раскрыть свои подлинные убеждения, сколько спрятать их от посторонних взглядов куда-нибудь в надежное место: в пещеру, например. Тогда уместно спросить: зачем в таком случае вообще начинать беседу? Но я все же оставляю кое-где знаки, по которым – при желании – вполне возможно восстановить истину. Однако не исключено, что это рассуждение носит карнавальнй характер, и им следует пренебречь в дальнейшей дискуссии.

Итак, мы начинаем... Вы предлагаете прояснить вопрос: «с чем же все-таки эстетика ...имеет дело» и формулируете шесть проблем, порядок которых вызывает у меня некоторые сомнения и желание их переставить, но не буду усложнять ситуацию Триалога. Ведь просто смешно и невежливо предписывать собеседнику логику изложения его выношенных мыслей. Начну, однако, с того, что смысл первого вопроса мне не совсем понятен. Вы спрашиваете: «возможен ли эстетический опыт исключительно в физическом мире; мире знающем и верящем только в одну, физически воспринимаемую реальность?». На первую часть вопроса (если я Вас правильно понял — в чем не уверен) отвечу: эстетический опыт доступен даже материалистам и атеистам, хотя неизбежно вступает в противоречие с их основными убеждениями и почти неизбежно приводит к внутренним конфликтам, поскольку он (т.е. эстетический опыт) в силу своей природы направлен на трансцендирование за пределы, очерченные восприятием внешних чувств. Говорить же о том, что эстетический опыт возможен «только и исключительно в физическом мире», полагаю, не станет даже самый грубый материалист. Я вообще здесь не усматриваю никакой проблемы (особенно для участников Триалога). Другое дело, если Вы спрашиваете: возможен ли эстетический опыт на других планах бытия (астральном, ментальном и т.д.) или в посмертном существовании. Но не уверен, что Вы имеете в виду такую постановку проблемы, равно как не знаю, имеет ли для Вас вообще смысл учение о «планах» бытия (в разных вариантах, впрочем, разделяемое всеми религиями).

Второй вопрос представляется по своей формулировке более ясным, хотя и здесь хотелось бы уточнить: кто имеется в виду под «мы» («что мы имеем в виду...»). «Мы» — это Н.Б., В.В. и Ваш покорный слуга? или «мы» — это просто принятый в науке оборот речи (например: «допустим, что.....» и т.п.)? или под «мы» имеется в виду какое-то мировоззрение (хотя и в самом широком понимании)? От ответа на этот вопрос зависит многое, но мне кажется, что Вы употребили данное местоимение в самом неопределенном, чисто грамматически обусловленном смысле и справедливо ждете от собеседников, чтобы они высказали не «наше», а именно *свое* мнение. При этом я думаю, что большинство эстетиков, искусствоведов и художников вовсе не думают, что в искусстве находит свое выражение «метафизическая реальность». Говорить о ней представляется возможным только в довольно узком контексте. Огромное число произведений искусства создавались в рамках, очерченных имманентизмом, и ничего от этого не потеряли в своей эстетической ценности. Тогда как с православной точки зрения на задачу иконописи, способствующей восхожде-

нию от образа к Первообразу, речь тоже идет не о «метафизических реальностях», а о божественно-духовных существах: о Христе, Богоматери, ангелах и святых, о чем Вы сами много и прекрасно писали. Однако я — и, как мне кажется, Вы — в своей эстетике оставляем место для «метафизических реальностей» в более узком и специфическом смысле: поэтому «мы» может получить более конкретные контуры, но они, действительно, нуждаются в прояснении. Поэтому мне представлялось бы более логичным поменять местами Ваши вопросы: в начале я бы поразмышлял над тем, «что имеем в виду под метафизикой и имеет ли она какое-либо отношение к эстетике» (Ваш четвертый вопрос), и лишь потом постарался бы уяснить, «что мы имеем в виду под метафизической реальностью, которая выражается в искусстве» (Ваш третий вопрос). В любом случае, определение метафизики приобретает центральное значение для всего комплекса сформулированных Вами проблем. Самый простой путь: посмотреть в словарь. Например, в недавно вышедший том — «Das neue Bertelsmann Universallexikon». Более элементарного и краткого определения трудно себе представить: «Metaphysik, ein Kerngebiet der Philosophie, die philos. „Grundlagenwissenschaft“»¹¹. Примечательно, что за ней не только признается право на существование, но воздается честь как центральной области философии. Несомненный прогресс в сравнении с эпохой Просвещения, когда, по выражению Канта, «вошло в моду выражать к ней полное презрение». Гете и Ницше метафизика употреблялась нередко в качестве ругательного слова. Полагаю, что и для большинства наших современников (несмотря на новую моду в определенных кругах, подвергнутую Вами уничтожительной критике) метафизика является синонимом антинаучных фантазий на псевдофилософские темы.

Но, дорогой В.В., к чему нам словарные экскурсы! Что, действительно, может представлять для нас интерес, так это прояснение того, в каком смысле мы употребляем данное понятие в контексте наших эстетик (мировоззрений). Если я не ошибаюсь, то метафизика играет гораздо большую роль в моем «магическом театре», чем в Вашем. Или я заблуждаюсь? По крайней мере, я привык уже более сорока лет связывать свои эстетические воззрения с *метафизическим синтетизмом*¹² и не имею никаких оснований от него отказываться. Скорее, напротив, вижу почти безграничные возможности для углубления эстетики этого типа. Недавно в Берлине вышла дельная монография о Михаиле Шемякине, в которой Хайке Вельцель посвятила главу разбору метафизического синтетизма и взглядов Вашего покорного слуги, внимательно изучив написанные им тексты. Я даже удивился, не будучи избалован в этом отношении. Меня также поразила про-

ницательность, с которой она писала о Манифесте 1968 г.: «Bereits aufgrund seines Namens und der bisweilen rätselhaft-geheimnisvollen Passagen wirkt das Manifest schwer zugänglich. Daher drängt sich der Eindruck auf, dass das Manifest nicht für einen breiten Lesekreis verfasst wurde, sondern sich, wenn überhaupt, eher an eingeweihte richtet und wie eine Art Geheimschrift wirken soll»¹³ (S. 186). Могу только поздравить проницательную исследовательницу, попавшую абсолютно в точку, но и она при дальнейшем анализе все же не нашла подлинного ключа к расшифровке текста. Я тоже пока не спешу с комментариями. Единственно досадно, что вокруг истории текста Манифеста господствует неразбериха. Примером чему является великолепный монографический альбом «Михаил Шварцман» (есть в нем и моя статья), вышедший под эгидой Русского музея. Без сомнения, этот том, содержащий ценнейшие материалы, на долгие годы предопределяет развитие шварцмановедения (хотя рецепция творчества этого выдающегося мастера идет, к сожалению, крайне медленно, но, надеюсь, время возьмет свое и все будет расставлено по своим местам). Тем печальнее, что из-за антипатии вдовы художника к Шемякину история метафизического синтетизма изложена совершенно превратно и фактически неверно. Меня самого это мало волнует, но метсинт (извините за подобное сокращение) связывается, как правило (и совершенно справедливо), с Шемякиным, базируется на анализе методов его исследований аналогий (есть, конечно, и другие мировоззрительные компоненты), и поэтому жаль, что в упоминаниях о группе «Петербург» и ее Манифесте отсутствует необходимая в науке ясность. Впрочем, это побочное замечание. В рамках данного письма-беседы речь идет не о «Петербурге», а о смысле, вкладываемом участниками Триалога в понятие метафизики и метафизического. Так вот, я, со своей стороны, могу сказать, что пользовался (и пользуюсь) этим термином эмблематически. Мне кажется, что многозначность данного понятия запрограммирована с самого начала,... // Здесь фраза обрывается. Как Вам прекрасно известно, Андрей Белый вспоминал, что, когда пушка на Петропавловской крепости возвещала полдень (таков старинный питерский обычай), Мережковский обрывал свой труд, иногда не закончив предложения, и отправлялся гулять в Летний Сад. Я не следую примеру Мережковского. Просто увлекся, листая том Аристотеля, чтобы извлечь из него сведения о происхождении «Метафизики», незаметно пришло время ужина, два телефонных звонка... Словом, отложил продолжение письма на следующий день. Опять ничего не вышло: получил от редактора текст, который нужно было срочно поправить. День третий – поход к зубному врачу. Опять посетил выставку Фламина и поразился: листая

каталог, обнаружил, что он из старой ирландской семьи, католик и даже учился в семинарии... это как-то сразу интуитивно почувствовалось. Рад, что интуиция не подвела... Вот Вам краткий отчет о прошедших двух днях... на то и переписка, чтобы время от времени делиться своими текущими и малозначачими переживаниями. Теперь могу продолжить оборванную фразу//

... что происхождение слова «метафизика» отмечено печатью прихотливой, но чреватой будущим, случайности. Вспоминается Сергей Булгаков, который полагал: «слова рождают сами себя». Вероятно, и слову «метафизика» захотелось родиться (слова «не изобретаются, но возникают, суть как бы силы природы, которые сами себя проявляют или осуществляют»). Оно и родилось внешне совершенно случайным и непреднамеренным образом. Так бывает нередко и в человеческой жизни. Какая женщина знает: кем будет ее новорожденный младенец? И даже не всегда уверена, кто его отец. Совершенно очевидно, что Андроник Родосский (или какой-нибудь другой перипатетик; нам нет нужды входить в эти историко-философские тонкости; хотя они и не безразличны) родил слово «метафизика» или, точнее, надписал ряд сочинений Аристотеля, неприязнательно и деловито: *ta meta ta physika* («то, что после физики»), совершенно не предвидя его дальнейшей судьбы. Но простое сочетание слов проявило собственную волю и пожелало стать обозначением для, как выражался Хайдеггер, «средоточия и сердцевины всей философии». Магия — в *meta*, в открытии новых перспектив, в переступании порога. За пределы чего-либо, «через что-либо по-гречески значит *meta*. Философское вопрошание о сущем как таковом есть *meta ta physika*; оно спрашивает за пределы сущего, оно — метафизика». Каждый, кто ощущает экзистенциальную потребность в трансцендировании, не может не быть мета-физиком, а за какие пределы ему заблагорассудится выйти — это его дело. Тайный призыв перейти через порог видимого, физического и сообщает слову «метафизика» какую-то магическую привлекательность. С другой стороны, в ходе истории оно стало обозначением для довольно занудной разновидности философии, с которой элегантно покончил Кант. XX веку известные попытки возродить метафизику на новом уровне. Наиболее симпатичны в этом отношении труды Ясперса. Наряду с академическим подходом к предмету открылись безграничные возможности для интеллектуальных игр. Главное: под метафизикой теперь разрешено понимать разные формы трансцендирования за пределы повседневного сознания, чем и не преминули воспользоваться художники. Первый из них — Кирико, осмелившийся говорить о своих произведениях как о *Pittura*

Metafísica, вкладывая в это обозначение смысл, находящийся в мужественном противоречии со всеми устоявшимися пониманиями. В рамках данного письма не стоит характеризовать фазы дальнейшего использования слова «метафизика» в современном искусстве, в том числе и бесконечные злоупотребления, связанные с перенесением игры на эстетическое поле.

Тема, безусловно, почтенная и заслуживающая нашего дальнейшего обсуждения, но теперь хочу — хотя и в краткой форме, поскольку время опять поджигает: завтра еду в Берлин, а потом лечу в Вену на симпозиум, так что опять дней десять не буду иметь возможности спокойно посидеть за письменным столом — пояснить: в каком смысле я употребляю понятие метафизического в контексте собственных размышлений об искусстве.

Летом 1968 г. Михаил Шемякин и я решили написать нечто вроде манифеста или программы, которая отражала бы основные интенции группы «Петербург». Большой материал для раздумий предоставили шемякинские коллажи (до сих пор, к сожалению, мало известные и проигнорированные академическим искусствоведением), являвшие собой новую исследовательскую форму: в них сопоставлялись произведения самых различных эпох по принципу аналогии. Таким образом, в акте созерцания можно было уловить наличие духовного архетипа, связующего внешне противоречивые явления в истории искусства. Меня поразило сходство с гетевскими методами, ведущими к восприятию идеи в явлении. Я усмотрел известную параллель между принципами, положенными в основу «коллажей», и учением о метаморфозе у Гете. Ко всему прочему приходило на ум сходство со шпенглеровской морфологией. Были еще соображения и герметического порядка, но об этом пока писать не хочу. И вот однажды, выходя из поезда на станции Карташевка (Варшавская железная дорога: по ней Мышкин ехал в Петербург), где жили на даче мои родители, мне представилось следующее соображение: Мишинны коллажи показывают, что возможно создание форм, сочетающих несочетаемые в обычной жизни элементы. Как это возможно? Это возможно, если допустить, что само сочетание производится на уровне сознания, тем или иным путем вышедшего за пределы физического мира, иными словами, *синтез* происходит на уровне *мета*—физическом. Моей эрудиции тогда вполне хватило бы на то, чтобы выбрать какой-нибудь другой термин, но в тот момент хотелось подчеркнуть возможность сплавления форм и смыслов в чисто духовном измерении. Приоткрылись постепенно и тайны «кухни» древних культур, в которых вываривались метафизические синтезы. Лучшим примером

сочетания несочетаемого для меня был и остается древнеегипетский сфинкс. Таким образом, я писал о «метафизическом» более в «техническом», чем строго философском смысле этого слова.

Поэтому, пытаюсь ответить на Ваш вопрос: «что имеем в виду под метафизикой и имеет ли она какое-либо отношение к эстетике?», скажу следующее: под метафизикой я имею в виду то же, что и любой хороший словарь. Следуя за Хайдеггером, могу добавить: основной проблемой метафизики является «первый по чину вопрос: почему вообще есть сущее, а не наоборот — ничто?». Далее подлежат рассмотрению такие понятия, как бытие, ничто, становление, причина, пространство, время и т.д. В этом смысле метафизика не имеет прямого отношения к эстетике, а только косвенное. У Ясперса уже заметна тенденция сблизить метафизику и эстетику в той степени, в которой метафизика занимается проблемой чтения «шифров» и становится вариантом символизма. Такое размытие границ допустимо, однако при ясном сознании того, что они все же существуют.

Другое дело — искусство. Здесь вполне оправданно обозначение произведений определенного типа (или даже: типов) как метафизически ориентированных, связанных с опытом трансцендирования, пересечения границ, очерченных миром чувственных восприятий. В данной сфере можно отказаться от четко определенных понятий, которым следует придать символически-эмблематический смысл. В этом отношении я не усматриваю ничего плохого, что слово «метафизика» получило, судя по Вашему письму, широчайшее распространения среди российской интеллигенции. В Германии, за редким исключением, им давно никто не пользуется. Конечно, поле для злоупотреблений обширное, но все же это лучше, чем откровенный материализм. Как мне кажется, слово «метафизика» обладает большим динамическим потенциалом, не запачкано идеологически и способно расширить горизонты сознания (в чем мы все так нуждаемся). Впрочем, трудно судить издалека.

На сем месте обрываю. Надеюсь продолжить после возвращения в Мюнхен (осталось еще три Ваших вопроса). Спешу отправить письмо до своего отъезда. С братской любовью, В.И.

О.Бычков (04.03.07)

Сидение в американской деревне, когда с интересом наблюдаешь за соседским грузовиком с гребалкой, очищающем от снега проезд к дому, и при этом сокрушаешься об очередном счете за отопление, не

так вдохновляет на эстетические и тем более «метафизические» откровения о судьбах культуры, как швейцарские Альпы, итальянские заливы или германские романтические леса с озерами. Однако даже в ситуации, когда рутинный оборот жизни притупляет реакцию на визуальные стимулы, более тонкий аппарат слуха все равно сохраняет способность реагировать на фальшивую ноту, и появляется импульс восстановить нарушенную трехгласную полифонию временной добавкой четвертого голоса. И хотя ваш собеседник далеко не Палестрина, и едва ли ему удастся исправить не вписывающийся тон с помощью умелой гармонизации, тем не менее можно, по крайней мере, попытаться его заглушить, например, сыграв свою партию форте на трубе. Итак, достаем трубу (тубу?) и сдуваем месяцами накопившуюся пыль.

Хочу, в общем-то, отреагировать только на два монологических отрывка В.В., прозвучавших, на мой взгляд, несколько какофонично на фоне божественной гармонии заметок «о том как я провел лето» (поступивших от разных участников Триалога). Первый — о связи между богословием и естественными науками. Второй — о связи между «метафизикой» и искусством или эстетикой. Мне показалось, что две эти темы внутренне связаны, и можно их обсудить вместе.

Вот В.В. предлагает, по протестантскому обычаю, разделить функции богословия и естественных наук, т.е., чтобы одно опиралось только на веру и откровение (*sola fide, sola scriptura* и т.д.), а другое, стало быть, на факты и научные методы. Попытки апологетики, т.е. демонстрации того, что богословские предпосылки не противоречат естественно-научной картине мира, якобы свидетельствуют о кризисе богословия. Я не отрицаю, что богословие и религиозное миропредставление в настоящее время, возможно, находятся в кризисе. (Хотя посетите Северную Америку и, вероятно, ваше представление изменится.) Но это не имеет никакого отношения к апологетике, или, как у нас ее называют, фундаментальному (или философскому) богословию. В то время, как протестантская традиция отошла от апологетики к чистой систематике или практическому богословию, а православная традиция в определенное время просто несколько охладела ко всему этому, без официального отрицания законности таковой отрасли богословия, в католических кругах, опирающихся в этом на раннюю апологетику и патристику, и по сей день фундаментальное богословие является стандартом и ни о каком упадке не свидетельствует. В то же время достаточно и хороших систематиков в современной богословии, в том числе и католическом, которые как раз опираются на традицию, в том числе и в области богословской эстетики: возьмите того же фон Бальтазара.

Диалог между богословием и естественными науками представляет интерес в другом плане, а именно в том, как они трактуют понятие истины и метода. Наиболее продвинутые североамериканские богословы, например, Трэйси или Линдбек, давно уже приняли понятие истины, как оно трактуется в философской герменевтике хайдеггеровско-гадамеровского направления. Именно, истина есть не только истина соответствия (истинно то, что соответствует определенной обозримой реальности), как это понятие обычно интерпретируется в естественных науках, но также и истина откровения (истинно то, что открывает нечто о предмете), истина когерентности (истинно то, что внутренне когерентно или гармонично), практическая истина (истинно то, что приводит к определенным реальным результатам) и т.д. Так вот, богословие и гуманитарные дисциплины в целом часто имеют дело с такими вот альтернативными разновидностями истины. В этом отношении понятия «неистинно», «неправда» и т.д. не имеют смысла без дальнейшего уточнения, о каком типе истины идет речь.

В данном случае если, например, богословие или постимпрессионистское искусство будут оцениваться критерием «соответствия», например с предметами физического восприятия, оба будут «неистинны»: то, что представлено, не будет соответствовать реально обозреваемым предметам. Любая фотография или «научное» описание будут в данном случае более «истинными». Однако с точки зрения открытия некой сущности предмета или явления, наоборот, искусство или богословие будут гораздо более эффективны, чем фотография или любой «научный» способ представления. С другой стороны, то, что естественные науки руководствуются единственно «истиной соответствия» и исключают «когерентность-гармоничность», «откровение» или даже напрямую веру или систему установок, взятых на веру, это тоже явный миф. Существует множество примеров, сие опровергающих, т.е., когда «естественники» прежде всего начинают с гипотезы или откровения, принятого на веру, и затем часто руководствуются критериями «элегантности» или «внутренней гармоничности» их теории в ходе отбора наиболее правильной и т.д. Поэтому, на мой взгляд, попытка найти общий язык между богословием и естественными науками не только не является свидетельством упадка, а как раз предстает сильной стороной богословия, да, можно сказать, и вообще есть нечто совершенно органическое и ничуть не более абсурдное, чем, например, попытка найти общие принципы в живописи и математике (не говоря уж о музыке и математике).

Надеюсь, что к этому моменту стало понятно, какое отношение все это имеет к эстетике (выход на тоникю после некоего фугообразного развития темы и диссонанса). Да прямое! Прежде всего, науку,

искусство, богословие и другие дисциплины связывает то, что они все направлены на изыскание определенного рода истины, и при этом не то чтобы каждая дисциплина занимается узко своим типом истины, а часто — несколько типов истины применимы к одной и той же дисциплине или один тип к нескольким. Далее, единство некоторых принципов, по которым сии дисциплины действуют, а также и того, что они открывают, также объясняется некоторым единством на глубинном (Кант бы сказал, трансцендентном) уровне, которое можно объяснить либо богословски, либо, как Кант, априорно-постулятивно, либо, как естественно-научники, на основе обозримого факта, что мы все и вообще всё принадлежит в конечном счете к одной реальности и поэтому должно как-то пересекаться. И последнее: все эти идеи каким-то образом прозреваются в эстетическом опыте, т.е. реальность вдобавок к предоставлению некой общей основы нашего существования и опыта предоставляет нам еще и способность все эти принципы *прозревать*. Приведенные здесь наблюдения и идеи были так или иначе сделаны и выражены в мысли средиземноморского ареала, начиная с Платона и стоиков и заканчивая немецким идеализмом и современной богословской эстетикой.

Теперь к метафизике. Как Вл. Вл. уже тонко, дипломатично и с европейской иронией подчеркнул, В.В., похоже, употребляет этот многозначный термин без уточнения, какой именно традиции его применения он сам придерживается. Я же в германских и французских тонкостях не обучен, да и как дуну в трубу (как и обещал)! (В данном случае дух американский сродни духу российскому: потом будет время подумать и в затылке почесать, а сейчас как дунем, да по сильнее, пока есть возможность!) Так вот, действительно, в англо-американских кругах термин сей в простонародье может использоваться даже и в смысле «непонятная чушь». Естественноники ругательно употребляют его в смысле, близком к «религиозным представлениям о мире» («я могу жить без всей этой метафизики»). В гуманитарных же кругах это стандартное рутинное понятие, происходящее от Аристотеля и схоластов, естественно, которое обозначает определенную область философии в отличие от логики и этики, т.е. учение о наиболее общих категориях, таких как бытие, единство, число, размер и т.д. В данном понимании ничего «потустороннего» или «мистического», естественно, это понятие не включает, и эстетика так же соотносится с метафизикой, как логика или даже физика: в любой дисциплине есть как минимум понятия бытия и единства, да и многие другие, которые сами по себе представляют предмет метафизики.

Некоторый «религиозный» характер понятие метафизики приобрело скорее всего потому, что Аристотель в духе времени, как впоследствии арабские комментаторы и затем западные схоласты, включил в дисциплину метафизики понятие о боге и божественном как основах бытия: богословие еще не существовало как отдельная дисциплина, или не понималось в смысле «фундаментального богословия», а только как интерпретация Священного Писания. Так что многие богословские темы в результате попали в разряд «метафизики».

Ответ на вопрос о связи эстетики с метафизикой как философской дисциплиной об общих категориях, таким образом, уже дан. Ответ на вопрос о связи эстетики с метафизикой, понимаемой как «неразборчивая чушь», я думаю, будет зависеть от конкретного субъекта и от конкретного направления в эстетике. Поэтому вопрос теперь можно поставить так: есть ли связь между эстетикой и метафизикой в смысле «учения о глубинных основах бытия»? То есть с метафизикой как некой некритической смесью онтологии и «фундаментального» богословия. Как Вл. Вл. опять-таки тонко подметил, ответ на этот вопрос тоже был дан, в том числе и в моих скромных приношениях к этому общему столу. Именно эстетика часто ассоциировалась в истории философской и богословской мысли со способностью открывать реальности, а человеческого восприятия — прозревать некоторые глубинные принципы реальности. В этом смысле связь, начиная с Платона, прямая.

Однако мне-то кажется, что следующий вопрос наиболее интересен, даже если он и не был напрямую задан, но только как-то промелькнул во фразе «возможен ли эстетический опыт только и исключительно в физическом мире». Мы недавно полемизировали на эту тему с известным северо-американским эстетико-богословом Франком Берч-Брауном. Как вы знаете из моих прошлых теоретических выкладок, я принимаю вслед за Кантом в качестве составляющей определения эстетического необходимость присутствия реального чувственного восприятия реально присутствующего чувственного объекта (можно назвать это «физическим» элементом, если хотите). Без такового реального чувственного импульса (например, во всех случаях «интеллектуальной» или «духовной» или «моральной» красоты) можно говорить только об *аналогии* с эстетическим восприятием: например, фон Бальтазар говорит об «эстетических» элементах в откровении и о «прекрасной» божественной «форме» только как аналогичных эстетическому восприятию «земных» форм. Так вот, Франк возмутился, что в таком случае все, что не имеет связи с прямым чувственным опытом (включая, например, математические теории, «красоту» Бога, да даже и проигрывание или построение музыкальных симфоний в голове без инструментов, не говоря

уже о понимании неких чисто философских теорий как «эстетических») остается за пределами эстетики. В.В., как мы знаем, скорее всего будет солидарен с Франком в этом плане, так как понимает эстетику как чрезвычайно общую дисциплину, описывающую широкий круг культурно-интеллектуальных явлений. В таком случае, однако, какой смысл в самом названии «эстетика», если *aisthesis* перестает быть необходимым компонентом? Почему бы не назвать этот предмет «ревелиаторикой» (от *revelatio*), или, еще лучше, «апокалиптикой»: не во вторичном смысле чего-то имеющего дело с концом света (кстати, в английском, на благо, есть особое слово для конца света (*doomsday*), так что смысл *revelation* остается нетронутым), а в хорошем первичном смысле греческого слова, как предмет, имеющий дело с открытием или узрением первичных — т.е. «метафизических» — основ реальности? Тот порадует В.В. такому вот благополучному сочетанию терминов!

В.Бычков (09.03.04)

И В.В. радуется! И благоприятному «сочетанию терминов», и тому, главное, что фактически одна из важнейших и глубинных тем эстетики — о метафизических основах эстетического опыта — вдруг несколько неожиданно для меня получила существенный резонанс и стала разворачиваться в серьезный разговор, и тому, что наш молодой (ну, не по американским меркам, естественно, а по нашим, российским, где ученого до 60 лет считают все еще слишком молодым, а потом сразу отправляют на пенсию) друг включился в ее обсуждение с завидной энергией — не сел за клавиш многомудрого плетения словес, как о. Владимир, а сразу дунул в трубу с юношеским задором. Всё прекрасно и внушает оптимизм. К сожалению, сейчас не могу вступить в этот, мной же инициированный и очень серьезный разговор, ибо на столе лежит большая верстка новой книги, в которой вопросам метафизической реальности в самом прямом смысле посвящено немало страниц (не моего текста, но идей анализируемых мною русских религиозных мыслителей XX в.). Ее необходимо как можно скорее обработать и сдать в издательство. Только после этого я надеюсь отдаться своим размышлениям на эту значительную тему, не допускающую скороспелых суждений. Здесь только пара замечаний от носительно двух реплик Олега.

Первое по поводу фразы о том, что наука, искусство, богословие и другие «дисциплины» связывают поиски истины. Эстетика давно и убедительно показала, что в отличие от науки, богословия и других

«дисциплин» искусство не является «дисциплиной» ни в каком смысле этого слова и никаких «истин» (ни в каких смыслах) не ищет. *Каждое настоящее произведение высокого искусства само есть истина. И все!*

Второе касается утверждения Олега относительно того, что я понимаю «эстетику как чрезвычайно общую дисциплину, описывающую широкий круг культурно-интеллектуальных явлений» и вроде бы игнорирующую чувственное восприятие как начало эстетического опыта. Такой вывод, пожалуй, можно было сделать (и его, к моему сожалению, делает не только Олег) из анализа моих ранних историко-эстетических штудий, когда я еще не осмеливался давать своего понимания эстетики, но удовлетворялся классическими формулировками, в частности введенными в науку Лосевым. Однако из моего последнего, наиболее пока точного для меня определения предмета эстетики, данного во втором издании учебника и приведенного в одном из посланий Триалого, специально адресованного Олегу, такой вывод уже сделать нельзя. Там четко и ясно прописано, что эстетический опыт необходимо предполагает начальное *конкретно чувственное восприятие* объекта. Просто для эстетиков это очевидный факт, зафиксированный почти во всех современных учебниках, поэтому я и не делал на нем специального акцента.

При этом хочу особо подчеркнуть, что я как раз стремлюсь к более четкому определению границ эстетики, ибо сегодня как никогда реальна опасность их размывания. Именно поэтому в свое время, когда я вводил понятие интерьерной эстетики для мистического опыта, объект которого находится во внутреннем мире субъекта, т.е. отсутствует конкретно чувственное восприятие, у меня было много внутренних сомнений. Однако тогда я сделал исключение и до сих пор полагаю, что оно было правомерным для эстетики, но именно как исключение для отдельной, специфической области эстетического опыта. Кроме того, если принять во внимание эстетический опыт не только реципиента, но и творца, художника, то он вообще начинается часто не с чувственного восприятия, но с духовно-эмоциональных движений души, с каких-то глубинных духовно-душевных переживаний, с импульсов из метафизической реальности — опыт нисхождения оттуда, согласно Вяч. Иванову, Флоренскому и другим представителям теургической эстетики. Так что эстетический *aisthesis* — сегодня далеко не простое чувственное восприятие древних греков. Именно поэтому я вообще не употребляю этот термин, хотя он в моде у некоторых эстетиков, не очень вдумывающихся в его истинный смысл.

Отсюда и легкий иронизм нашего маргинала по поводу эстетики как *revelatio*, конечно, в духе времени, но мне не очень понятен. Современная эстетика давно ушла и от баумгартеновского по-

нимания своего предмета, и тем более от соотнесения его с буквальным смыслом древнегреческого слова *aisthesis* именно в направлении *revelatio*. Ты и сам, *lieber Freund*, неоднократно указывал нам на этих страницах на «откровенный» аспект эстетического опыта со ссылкой на Бальтазара, хотя и понимал его, кажется, несколько упрощенно, и, главное, этот аспект действительно составляет *Kerngebiet* эстетики, рассматриваемой в ракурсе ее метафизических оснований. Однако об этом подробнее поговорим позже, без полемической суеты.

Вл. Иванов (26.02.– 16.03.07)

Дорогой Виктор Васильевич,
позавчера вернулся из Вены и сегодня с удовольствием готов продолжить наш Триалог. В прошлом письме я дал – в меру моих сил – ответ на Ваше вопрошание (риторическое?) об отношении эстетики к метафизике. У Вас, безусловно, есть свое законченное мнение на этот счет. Хотелось бы его выслушать, но пока пришло лишь краткое подтверждение о получении Вами моего послания. Буду ждать, но решил, не теряя времени, на свой страх и риск, поразмышлять над остальными Вашими вопросами. Я насчитал их шесть.

Теперь очередь четвертого: «выражается ли в эстетическом объекте какая-либо иная реальность, кроме чувственно воспринимаемой или интеллектуально осознаваемой?». Склонен полагать, что все собеседники единодушно скажут: «Да, безусловно выражается еще иная реальность кроме поименованных». Даже не усматриваю здесь никакой проблемы для нас при условии, конечно, что мы – хотя каждый на свой манер – придерживаемся философского идеализма. Однако Ваша постановка вопроса пробуждает некоторое сомнение в этом: ведь мы еще ни разу не обозначили в четких терминах наших мировоззренческих позиций, частично из чувства такта и нежелания вторгаться в чужое святилище, если его обладатель сам того не пожелает сделать, частично из стремления походить в карнавальной маске (и даже: масках), дав тем самым своим друзьям повод поупражняться в догадливости, частично из некоторого опасения, что однозначно сформулированное понятие может невольно ввести в заблуждение и т.д. Вы, например, часто скрываетесь под маской историка эстетики. (Замечу, что, вслед за Ницше, склонен вообще рассматривать науку как маску). (Здесь я совсем не затрагиваю конфессиональной темы, т.е. не собираюсь спрашивать: како веруеши? Полагаю, что вероисповедные вопросы находятся полностью за скобками нашего

Триалого.) Философские же убеждения Н.Б. и вовсе представляются мне загадкой. Могу только строить смутные предположения. Тем не менее мне кажется, что реальность других планов бытия не вызывает у нас никакого сомнения. Или я заблуждаюсь? В таком случае прошу внести ясность в этот вопрос. С Вашей стороны предполагаю отсутствие сомнений в моем платонизме, вариантом которого считаю свою систему метафизического синтетизма.

Таким образом, дальнейшая дискуссия связана с прояснением философских позиций, которые обуславливают наши представления о структуре реальности. И какой смысл вообще вкладываем мы в это понятие? Приложимо ли оно (и в какой степени) к тому образу мира, который возникает в результате синтеза трансцендентальных понятий (форм, схем, категорий) с восприятиями, данными нам посредством внешних чувств или его (т.е. образ) следует признать великой иллюзией (майей)? Мне кажется, что о реальности по отношению к явлениям физического плана можно говорить только в той степени, в которой они пронизаны — скажем по-богословски — Светом Логоса. Как раз в Вене — совершенно неожиданным образом — эти мысли получили для меня новое подтверждение. После прибытия и обустройства в гостинице (окно моего номера выходило прямо на собор — довольно странное чувство близости к готическому гиганту) я как благоговящий паломник эстетического вероисповедания отправился на поклонение к Художественно-историческому музею (ужасно тяжеловесное название, мало отвечающее этой, на мой взгляд, самой уютной картинной галерее в Европе: вспомните прекрасные диваны с высокими спинками; с них просто не хочется подниматься, спокойно расположившись, например, перед пейзажами Брейгеля). Было уже шесть часов вчера. Теплилась лишь слабая надежда, что в некоторые дни часы открытия продлеваются. Она не оправдалась. Зато оказался открыт допоздна Природно-исторический музей.

В свое время мне пришлось несколько месяцев (во время моей гостевой профессуры) жить в Вене, но я так ни разу не посетил это уникальное и грандиозное собрание природных раритетов. Объяснение такому равнодушию я нахожу в чувстве некоторого отчуждения от природы, малога интереса к ней. О таком мироощущении хорошо писал Бердяев: «Человек по существу своему есть разрыв в природном мире, он не вмещается в нем». Не знаю: знакомо ли Вам это чувство? С другой стороны, интерес к гетеанизму был всегда противоположен по отношению к такому отношению к природе. Антиномия. На этот раз, когда, выражаясь в стиле Мармеладова, «было некуда пойти» — я все же зашел в музей природных сокровищ и не пожалел, про-

ведя несколько часов в минералогическом собрании. Мог бы написать целый трактат на основании сделанных там наблюдений. Главное: по-новому открылись темы соловьевской статьи о красоте в природе. Останюсь только на одном аспекте, непосредственно связанном с Вашим четвертым вопрошанием. Помните, как Соловьев писал об алмазе (это можно распространить и на многие другие минералы — и не только минералы, но и на произведения искусства): видя, что его красота «всецело зависит от просветления его вещества, задерживающего в себе и расчленяющего (развивающего) световые лучи, мы должны определить красоту как преобразование материи чрез воплощение другого, сверх-материального начала».

Таким образом, созерцание кристалла (вовсе не обязательно алмаза; кстати, в венском собрании они есть) приводит к пониманию сущности эстетического опыта: начинаешь воспринимать, как нечто внешнему миру трансцендентное являет себя через ту или иную форму. С известным правом, хотя и в расширительном смысле, можно воспользоваться гетевским понятием первофеномена (еще Шпенглер смело прилагал его к истории).

То, что — в таком случае — просвечивает через явления природного и эстетического мира — с богословской точки зрения — следовало бы назвать славой Божией. Немало недоразумений возникает в связи с многомерностью, присущей этому слову. Древнегреческая *doxa* наделена большим числом значений, не лишенных двусмысленности. Достаточно вспомнить, что для Платона *doxa* означала простое субъективное мнение, в отличие от познания мира идей (полагаю, что в наше время эта проблема приобретает особую актуальность: мы нуждаемся в радикальном обновлении языка и всей лексической эмблематики, чтобы — в той степени, в которой мы признаем реальность мира идей — придать знанию объективно-духовный характер). Под словом *doxa* разумелось нередко лишь нечто кажущееся, мнимое, плод воображения и даже безумия. Однако в православном богословии под *doxa* понимали учение как систематическое изложение основ веры. В церковно-славянском переводе подчеркнут другой оттенок, придающий всему выражению по преимуществу сакраментально-литургический смысл. В связи с этим возникает определенная трудность, поскольку в современном русском языке воздавание *славы* имеет глубоко мирское значение и способно вызвать много негативных ассоциаций. В любом случае русское слово *слава* передает (как и в большинстве сходных случаев) только один смысловой нюанс, заключенный в греческой *doxa*. Вся ситуация заметно осложняется еще тем, что переводчики Септуагинты проецировали на «славу» прежде все-

го представления, почерпнутые из Ветхого Завета. Самым главным оказался тот факт, что славу по преимуществу наделили теофаническим значением. *Kabod* — это Богоявление, форма откровения Бога миру, окруженная сиянием Нетварного Света и, в известном отношении, с ним идентичная, тогда как в общепринятом словоупотреблении *слава* истолковывается как «учение» (доктрина, причем единственно верная; соответственно в современных европейских языках слово «ортодоксия» имеет по преимуществу негативный смысл: окостенение в архаической догматике — безотносительно к тому, к какой форме религии или идеологии она относится). Для нашей дальнейшей беседы, полагаю, было бы полезным размышление над сущностью *славы* в той степени, в которой она связана с темой реальности, просвечивающей через подлинное произведение искусства; тем самым мы перенесем проблему в чисто эстетическое измерение. Ряд православных богословов в XX в. занимались темой славы, прежде всего, в контексте осмысления паламитско-исихастского опыта, хотя архаически звучащее слово, и к тому же обремененное дополнительными и способными ввести в заблуждение смысловыми оттенками, в немалой степени затрудняет достижение ясности в этом вопросе.

Если искать в русско-православной традиции опорную точку для наших дальнейших рассуждений, то ее, как мне кажется, можно было бы найти у митрополита Филарета (Дроздова). В его богословии — хотя в очень осторожно-прикровенной форме — содержатся предпосылки для создания совершенно нового типа мышления, хотя многим этот святитель представляется либо консерватором, либо, наоборот, каким-то скрытым масоном (его близость к масонству александровского времени, впрочем, не подлежит сомнению). Примечательно, что для Флоровского митр. Филарет представлялся своего рода идеалом. Критикуя все и вся в своих довольно тенденциозно написанных «Путьях русского богословия», добрые слова он нашел почти исключительно только для Филарета Московского, и глава, ему посвященная, действительно одна из лучших в этой глубоко проблематической книге. А как Вы оцениваете наследие митр. Филарета? Мне представляется, что без упоминания этого имени трудно себе представить не только историю русского богословия, но и нашей эстетической мысли (хотя работ на эту тему еще не существует). Следовало бы когда-нибудь написать историю русской богословской эстетики. Материал для этого имеется большой и еще почти никем не осмысленный в должной мере. Но все же вернемся к нашей непосредственной теме.

Полагаю, что было бы напрасным искать у митр. Филарета развернутое и целостное богословие *славы*, тем не менее в его проповедях имеются предпосылки для углубленной интерпретации этого мно-

гомерного понятия. Интерес московского святителя к данной теме коренился, с одной стороны, в подчеркнутом библеизме его богословского мышления. Он был прекрасным гебраистом и, к великому смущению и соблазну многих тогдашних иерархов, настаивал на использовании масоретского текста при переводе Ветхого Завета на русский язык. С другой стороны, помимо библеизма (что, кстати, не является само собой разумеющимся фактом в истории отечественного богословия), следует принять во внимание повышенное внимание митр. Филарета к проблеме конкретного духовного опыта (опять-таки отнюдь не само собой разумеющееся обстоятельство), хотя святитель казался многим современникам убежденным консерватором (примером чему служит С.М.Соловьев, который терпеть не мог Филарета, по поводу чего Флоровский метко заметил, что знаменитого историка «раздражали люди «безсоной мысли», оскорблявшие собою уют его право-гегельянского мировоззрения»).

Владимир Лосский также высоко ценил богословие митр. Филарета. В самом начале своих «Очерков» он приводит цитату московского святителя, опираясь на которую можно смело расширять границы нашего духовного познания. Митрополит писал о том, «чтобы никакую, даже в тайне сокровенную премудрость (мы) не почитали для нас чуждою и для нас не принадлежащею, но со смирением устроили ум к божественному созерцанию и сердце к небесным ощущениям». Каждое слово здесь на вес золота. Во-первых, следуя митр. Филарету, нужно смело признать существование премудрости, т.е. Софии. Она пребывает сокрытой под покровом тайны, однако человек предназначен вступить в Ее святилище. Во-вторых, софийный путь начинается с работы над преображением ума, который постепенно возвышается до эйдетических созерцаний и, наконец, в-третьих, речь идет о преображении сферы чувств, которая преисполняется «небесными ощущениями», иными словами, становится способной к переживанию божественной красоты, просвечивающей через произведения искусства (собственно, это и есть тема данного письма — попытка ответить на Ваш четвертый вопрос).

Таким образом, речь идет о гармонизации нашей мистической, ноэтической и эстетической жизни. Она должна проходить в сиянии Славы Божией. Митр. Филарет и здесь дает наставление: как приблизиться к Ее пониманию. У В.Лосского я нашел еще одну цитату, на основании которой можно приступить к созданию богословия Славы. Выявляется существенная антиномия (совсем в духе Флоренского). С одной стороны, «внутренняя» — внутритринитарная — Слава. С другой — она открывает себя в мире. Во «внутренней славе» не мо-

жет быть участников, кроме трех божественных Ипостасей, и созерцание ее недоступно никому из тварных существ. Она — «облачение внутреннего совершенства» Бога. — «Бог от вечности открыт Самому Себе в вечном рождении Единосущного сына Своего и в вечном исхождении единосущного Духа Своего; таким образом единство Его во Святой Троице сияет существенною, непреходящею и неизменяемою славой». Такое догматическое утверждение способно повлиять на нашу духовную (и эстетическую) жизнь. Необходимо сделать трудный шаг и медитативно попытаться представить сияние единства в Троице вне какого бы то ни было соотношения с тварным миром.

Возможно ли это вообще? Или мы имеем дело с богословски-интеллектуальной конструкцией? Как относиться к задаче: представить непредставимое? Тем не менее митр. Филарет убеждает нас, что это возможно. От нас требуется очищение ума от понятий, образованных на основании изучения внешних явлений. Чтобы увидеть Свет, нужно вначале войти в Божественный Мрак. Как учил св. Григорий Нисский, ум должен оставить все внешнее — «не только то, что постигается путем чувственного восприятия, но и то, что разуму представляется понятным», тогда он «проникает вглубь, пока рассудок не достигает с немалым усилием незримого и непостижимого и не узрит там Бога». Дионисий Ареопагит также подчеркивал необходимость оставления «всякого познавательного восприятия». Тогда сознание, прошедшее через очищение, оказывается «за пределами всего, ни себе, ни чему-либо другому не принадлежа». Продумывая эти мысли, становится ясна грань между научным познанием в обычном смысле и познанием духовным, которое неразрывно связано с преобразованием человеческого сознания, постепенно в опыте молитвы и медитации, входящее во мрак *ученого незнания* (как сказал бы Николай Кузанский). Подобные наставления давались обычно только монахам, идущим путем духовного совершенствования в строгих условиях монастырской жизни.

В случае митр. Филарета характерно, что в своей проповеди он обращался уже к обычным мирянам, желая пробудить у них предчувствие высших познавательных способностей. Этим намерением объясняется его поддержка издательской деятельности Оптиной пустыни, возбуждавшая тогда в некоторых православных кругах небезосновательные сомнения: стоит ли распространять литературу об умном делании, которая, по сути, предназначалась только для монашествующих (да и то для сравнительно узкого круга, культивировавшего устное предание, в том числе и об определенных приемах регулирования дыхания и пр.). Предполагалось, что чтение такой литературы не-

безопасно для мирян (и, действительно, небезопасно). Но мудрые оптинские старцы интуитивно ощущали приближение новой духовной эпохи, парадоксально сказать, задолго предвосхищая в этом отношении Кандинского. Такие же эсхатологические предчувствия имел и митр. Филарет, хотя выражал их достаточно прикровенно. Тем не менее он подчеркнул качества Божественной Славы, скрытые от обычного восприятия, но все же доступные для богословского осознания, постигающего грань (с кантовской точки зрения непреходимую) между временным и вечным, преходящим и непреходящим, изменяемым и неизменяемым.....

.....не знаю, хватило ли у Н.Б. терпения дочитать до этого места, или ее душа, воспитанная на современной французской литературе, отказывается блуждать по подобным лабиринтам богословской мысли?

.....тем не менее продолжаю, рассчитывая на Ваше благожелательное отношение к далекому собеседнику.....

.....Попытаемся теперь представить абсолютно для нас трансцендентную сферу. Митр. Филарет..... // не хочу создавать иллюзию непрерывности; опять прошло несколько дней в делах, не оставляющих времени для письма; тем не менее мысль пребывает вне суетного бега часов и сегодня снова могу без помехи продолжать //итак, митр. Филарет дал развернутое определение Славы в отношении ее дифференцированного проявления в трех ипостасях: «Бог-Отец есть Отец славы (Еф. 1,17); Сын Божий есть сияние славы Его (Евр.1,3) и Сам имеет у Отца Славу прежде мир не бысть (Ин.17,5), равным образом Дух Божий есть Дух славы (1 Петр. 4,14)». Эта проявленная в трех ипостасях Слава не требует никаких свидетелей и не доступна для человеческого познания, созерцания. Все свершается в сфере абсолютной трансцендентности. Тогда закономерно спросить: откуда в нас берется смелость говорить о внутритроичных мистериях? Если такое утверждение было бы истиной в последней инстанции, то выглядело бы лишь интеллектуально-схоластической конструкцией, не имеющей никакого экзистенциального значения для человека. Слава Богу, дело обстоит не столь безнадежно. Митр. Филарет охарактеризовал антиномичность структуры Славы, с одной стороны, обладаемой Богом «от века» (в вечности) и, с другой, уделяемой тварным существам в силу «бесконечной благодати и любви» Божией. Бог желает «иметь благодатных причастников славы своя». Ее откровения происходят на трех онтологических уровнях. Она «является небесным силам, отражается в человеке, облекается в благолепие видимого мира». За этой краткой формулировкой, данной митр. Филаретом, стоит огромная, всеохватывающая концепция Софии Премудрости Божией.

Еще в сочинениях, надписанных именем Дионисия Ареопагита, смысл небесной иерархии (духовного мира) усматривается в восприятии и последующей передаче Божественного Света на нижестоящие уровни творения. Митр. Филарет различал между «явлением» Славы в мире ангельском и ее «отражением» в человеке. Особую форму откровения Божественной Славы он созерцал в природе. Характерной особенностью такой манифестации московский святитель считал красоту (благолепие).

// Опять большой перерыв....еще два раза побывал на выставке Д.Ф. странно, но она дает возможность взглянуть на проблему транспарентности в искусстве с какой-то совсем новой (для меня) стороны... что просвечивает через неоновый свет трубок, соединенных в пифагорейски-четкие композиции? ...раньше я бы только отругнулся на такое вопрошание... даже электрический свет для меня непереносим... и тем не менее... постараюсь написать об этих переживаниях в следующем письме (если хватит времени)... теперь же завершаю письмо//

Мне кажется, что в зачаточно-прикровенном виде все основные интуиции русской софиологии можно обнаружить уже у митр. Филарета. Софиологична, например, его идея о «кругообращении славы Божией», а не только о ее нисхождении сверху вниз, когда творение представляется пассивной, воспринимающей средой, лишенной самостоятельного творческого почина. Для митр. Филарета Божественная Слава (Свет) даруется от Бога, «приемлется причастниками, возвращается к Нему, и в сем, так сказать, кругообращении славы Божией состоит блаженная жизнь и благобытие твари». Чтобы оценить всю глубину этой мысли, надо вспомнить, что для византийского богословия формы движения мысли имели качественный смысл. Дионисий Ареопагит, например, различал между тремя основными формами движения: по кругу, спирали и прямой. Движение по кругу в духовном измерении является проявлением «бесконечной и безначальной Божественной Любви». Она открывает себя, «как некий вечный круг, по которому посредством Добра, из Добра, в Добре и в Добро совершается неуклонное движение». Это «движение любви» носит характер кругооборота. Оно предсуществует в Добре, из Добра изливается в творение и вновь возвращается к Добру.

Таким образом, в кратком пассаже своей проповеди митр. Филарет наметил основные линии развития православного богословия Славы, соединяющей в мистическом кругообороте небесное и земное (а это и есть центральная интуиция софиологии). Однако самому московскому святителю (загадочно-таинственный образ, не правда ли?) не было суждено выразить свои интуиции в законченном и за-

вершенном виде. Остались одни намеки. Флоровский писал по этому поводу: «Прямых учеников у Филарета почти не было. Он не создал школы, но он создал нечто большее, — духовное движение». Не есть ли это и наша цель? — способствовать возникновению нового духовного движения, а не секты, ереси, академической школы....

На этом ставлю точку или точнее: большой вопросительный знак.

В следующем письме хотел бы поделиться мыслями о том, как интуиции митр. Филарета нашли свое выражение (без прямого влияния) в русской софиологии и неопатристике.... и все это в связи с вашим четвертым вопросом, дорогой Виктор Васильевич!

С самыми дружескими чувствами,

Ваш собеседник В.И.

Метафизика эстетического опыта

В.Бычков (19.— 21.03.07)

Дорогие друзья,

этот большой и содержательный Разговор Триалога я планировал завершить нашим с Н.Б. обменом мнениями по поводу фильма Гринуэя. Однако вспышка эпистолярного интереса Вл. Вл. и отчасти нашего маргинала и первого читателя «с того берега» Олега к метафизическим вопросам, о постановке которых я уже стал забывать, вернула меня в приятную атмосферу чего-то очень родного и близкого, и я не в силах хотя бы кратко не отреагировать на одну из главных проблем эстетики, отложив более основательный разговор на эту тему на ближайшее будущее, к чему призываю и вас всех, дорогие друзья.

Понятно, что метафизика интересует нас здесь только в связи с эстетикой и искусством, в ее эстетическом ракурсе, хотя и напоминая, сделанные Вл. Вл. и Олегом, о ее общих исторических смыслах и современном понимании, естественно, вполне уместны в нашем разговоре. При этом совершенно очевидно, что рассуждать об этом предмете и давать какие-либо дефиниции в этой сфере труднее, чем в какой-либо иной. Опыт выхода человеческого сознания в метафизические пространства, к метафизической реальности практически не поддается вербализации и формально-логическому описанию. И мы не будем особенно стремиться к этому, положившись в своих рассуждениях исключительно на опыт собственной интуиции (как помним, Бердяев именно ее считал главным критерием истины в изысканиях подобного рода), настоящий на немалых все-таки общефилософских

и художественно-эстетических знаниях. В плане широкого понимания проблемы меня, как и вас, дорогие друзья, вполне устраивают общеизвестные философские постулаты о том, что *метафизика* — это некое, как правило, плохо эксплицируемое учение (= знание) о надэмпирических, сверхопытных, сверхчувственных законах бытия, которое когда-то отождествлялось с философией. Знание о тех принципиально непознаваемых человеческим разумом началах, которые составляют подоснову бытия и любого знания, или, по определению Шопенгауэра, знание «того, что скрывается за природой и дает ей возможность жизни и существования» и что имеет совсем иные законы, чем законы мира явлений. Отсюда понятно, что метафизический опыт — это надэмпирический, трансцендентный опыт, который начинается, как формулирует Вл. Вл., «за пределами повседневного сознания» и оперирует чаще всего трансцендентальными понятиями.

Выход за эти пределы осуществляется во многих плоскостях человеческого бытия — и в сферах умозрительной философии и богословия (на уровне чистого *ratio*), и в богослужебном опыте (особенно в литургическом опыте христианской церкви), и в мистических практиках, и в эстетическом опыте. Встречается еще и какой-то магический опыт, но я о нем ничего практически не знаю. Нас здесь будет интересовать в первую очередь, конечно, эстетический, который тем не менее нельзя совсем отделить и от других форм метафизического опыта, опыта проникновения в *метафизическую реальность*.

Общим для всех типов метафизического опыта, несомненно, является наличие двух духовных сфер: объективно существующей духовной реальности (собственно метафизической реальности) и соответствующих уровней сознания реципиента метафизического опыта, настроенных на восприятие этой реальности, на контакт с ней. Отличаются друг от друга типы метафизического опыта формой, способом, методами и даже самим существом его реализации.

В эстетической сфере (мое понимание ее, как вы знаете, подробно изложено в параграфе «Эстетическое» и в главе «Искусство» последнего издания моего большого учебника) выход в метафизические пространства осуществляется или путем эстетического *созерцания*, или в процессе художественного *выражения* (творчества), которое также сопровождается постоянным корректирующим эстетическим созерцанием.

Далее начинаются терминологические и вербальные трудности. Как описать сам акт эстетического созерцания? Что и как созерцает субъект эстетического восприятия, или реципиент? До каких уровней восходит это созерцание? В какой терминологии описать опыт этого восхождения?

Всем нам понятно, что событие эстетического опыта, или эстетического восприятия, начинается с *конкретно чувственного* (визуального, аудио или смешанного, как правило) восприятия эстетического объекта и проходит ряд этапов до собственно эстетического созерцания. Подробно я попытался описать эти этапы в моих учебниках¹⁴, и вы с ними знакомы. Только на последнем этапе, до которого доходят лишь редкие реципиенты, — истинные мастера эстетического опыта и тонкие ценители искусства, — да и то не в каждом акте эстетического восприятия, осуществляется реальный контакт высших уровней (= состояний) человеческого сознания с собственно *метафизической реальностью*. На субъективном уровне этот контакт ощущается как эстетическое наслаждение, переживается как состояние полноты бытия и т.п. — как некое *слияние* (сорастворение) с чем-то онтологически крайне важным и ценным для человека, как погружение в светозарную среду при ощущении неопишуемого блаженства. Нередко — как *посещение* (= откровение) сфер, близких к тем идеальным образам, в которых человек рисует себе чаемое по-смертному или некое желаемое бытие.

Между прочим, этот опыт очень близок к опыту мистиков (во всяком случае, по их описаниям), когда они созерцают неопишимо прекрасное сияние (Славу Божию?) и ощущают непередаваемую «сладость» (наслаждение), охватывавшую все их существо, которую они часто идентифицируют с райским блаженством. Очевидно, что они проникали на какие-то уровни метафизической реальности, описываемые всегда (со времен Григория Нисского и псевдо-Ареопагита) в свето-энергетической терминологии. В «Ареопагитиках» это *фотодосия* (светодаяние — эйдетический носитель особой духовной энергии), у Паламы — Фаворский свет и божественные энергии и т.п. Кстати, как Вы, Вл. Вл., справедливо подметили, к этой сфере относится и, я думаю, составляет ее сущностную основу, то, что в православной традиции именуется Славой Божией. О ней размышляли и писали еще византийские отцы Церкви, Вы цитируете Филарета, а о. Сергей Булгаков отождествил ее, как Вам известно, с Софией Премудростью Божией и на этой основе связал с Богородицею. «Слава Божия, — писал он, — и есть София, или, если говорить выражениями св. Григория Паламы, уже принятыми в Православии, Слава Божия есть *энергия энергий* Божиих, которые только и доступны твари, при полной недоступности («трансцендентности») самого существа Божия» и т.д.

Интересно, что в силу вербальной неопишуемости, но доступности в определенных формах метафизического (религиозного и эстетического) опыта в византийско-древнерусском ареале Славу Божию

чаще всего пытались выразить иконописцы в особых свето-цветовых и геометрических формах, окружающих фигуры Христа и Софии в определенных иконографических изводах. На Западе со времен Августина и до Баха и Моцарта Слава Божия наиболее аутентично выражается в форме *юбилциации*, да и во многих других музыкальных формах. Очевидно, что опыт созерцания Славы был открыт высокоодаренным иконописцам Древней Руси, сумевшим так организовать всю систему художественно выразительных средств иконописи, что эстетически чуткий субъект и сегодня возводится с их помощью к созерцанию того, что открывается *за* иконой, к метафизической реальности. И к ней ведет и ее являет, открывает, естественно, не только икона и юбилация, но и любое высокохудожественное произведение искусства и многие эстетически значимые природные объекты. Те же кристаллы, о которых Вы писали, драгоценные камни (я постиг их метафизический смысл в 1975 г. в дрезденской Грюне Гевёльбе), многие пейзажи, особенно высокогорные, и т.п.

Здесь между тем возникает отнюдь не пустой вопрос, на который мне трудно дать однозначный ответ: где находится эстетически явленная метафизическая реальность — вне или внутри субъекта восприятия? Каков ее онтологический статус? Почти понятно, что ее надо искать за пределами эстетического объекта (природного пейзажа, созерцаемого цветка, прекрасного минерала или живописной картины), который только ведет к ней. Кажется, что эстетический объект — всего лишь путь, хотя и особый, самоценный и самодостаточный по-своему. И все же — путь. А где же цель? И есть ли она? Или смысл любого метафизического опыта только в Пути? Здесь мы и приближаемся к метафизическим пространствам, о которых трудно сказать что-либо вразумительное на нашем языке (а есть ли другие? — кажется, есть, — художественные). Как писал известный специалист в области феноменологической эстетики Роман Ингарден, мы оказываемся перед реальностью некоего бытия, о котором можем с убежденностью сказать только (на основе лишь своего эстетического опыта «*ad oculos*»), что оно *есть* и оно отлично от нашего реального бытия в физическом мире.

Отсюда сразу вытекает и еще один вопрос: а что же тогда *выражает* эстетический объект, в частности произведение искусства, и выражает ли вообще? И в чем тогда смысл эстетического (= художественного) выражения, которое стоит в центре эстетики? Речь, понятно, идет не об уровне внешне формального выражения (например, *изображения* пейзажа или портрета; создания драматической коллизии на сцене, передачи эмоционального настроения героя в

поэзии и т.п.), а о *глубинном выражении* на уровне художественного символа, выражении того, что *за* этим пейзажем, портретом или личной трагедией Отелло.

Согласно, например, учению Алексея Федоровича Лосева, истинно художественный символ выражает *нечто* (возможно, некий аспект метафизической реальности?) таким уникальным способом, что в процессе (умонепостигаемом, естественно) этого выражения происходит его *реальное становление*, его реальное явление («приращение бытия» по Бердяеву и Хайдеггеру?). Выражаемое *нечто* обретает свое бытие только в процессе выражения (= творения). У Лосева в «Диалектике художественной формы», которая в свое время открыла мне глаза на многие сущностные проблемы эстетики, этот процесс четко описан с использованием терминов *образ* и *первообраз*: «Художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой, или, образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом»¹⁵. Более четко, лаконично и глубоко не скажешь, однако сразу же возникают новые вопросы.

Не следует ли из этой формулы, что в случае эстетического опыта мы имеем дело с особой метафизической реальностью (*эстетико-метафизической*, что ли?), которая реализуется только и исключительно в процессе полноценного акта эстетического восприятия — эстетического созерцания во внутреннем мире реципиента? Или здесь перед нами *становление* того *нечто* (первообраза по Лосеву), которое имеет свое бытие только в расширившемся в эстетическом акте сознании и которое открывает *за* собой собственно метафизическую реальность, достижимую и на путях иных форм метафизического опыта? Вполне возможно, что лосевский первообраз — это еще и не та метафизическая реальность, которая *за* пределом, а нечто, близкое к «эстетическому предмету» Ингардена, т.е. феномен нашего сознания, и этот «первообраз» сам ведет куда-то глубже.

Я не хотел бы давать однозначного ответа на эти сущностные для эстетики вопросы. Возможно, его и не существует. Вероятнее всего мы имеем здесь дело с некоторой многомерной реальностью, простирающейся по ту сторону субъект-объектных отношений, с которых только начинается эстетический опыт. Во всяком случае, та реальность, которая открывается нам (и не поддается никаким описаниям) в художественном символе при эстетическом созерцании лучших образцов русской иконописи, многих шедевров искусства Возрождения, отдельных полотен Кандинского, Клее, Миро, в готических храмах или при исполнении великих музыкальных произведений, — эта реальность, без

сомнения, может быть обозначена как метафизическая, и она таковой и является. И именно ради достижения (= постижения) ее и сложилось историческое пространство эстетического опыта. Понятно, что побочно в процессе и в результате конкретных творческих и рецептивных актов в этой сфере возникло и возникает огромное множество произведений, событий, состояний, которые не достигают конечной ступени эстетического опыта — эстетического созерцания = откровения метафизической реальности. Однако следы этой реальности, ее предвестия, намеки на нее, предошущения ее, слабые отблески ее, россыпи ее блесков имеют место в любом, самом вроде бы несущественном эстетическом акте, в самом, казалось бы, незаметном произведении искусства (но настоящем все-таки, а не в квазипродукте), при созерцании самого невзрачного цветка в пустыне или на голой скале, естественного узора на придорожном камне и т.д. и т.п.

И последнее в этом письме разъяснение, чтобы избежать возможного недопонимания со стороны некоторых православных читателей, ибо это письмо я пишу в момент, когда у нас уже созрела идея опубликовать первую часть Триалога. Возникает вопрос, который, кстати, мне неоднократно задавали и на научных конференциях православные священники, неплохо знающие историю искусства. Неужели при созерцании икон и живописи Кандинского, не говоря уж о «монстрах» Дали, мы приобщаемся к одной и той же метафизической реальности? При этом в дискуссии один из вопрошавших, уважаемый мною батюшка и искусствовед, старый знакомый по дому Лосева и музею Рублева прямо заявил, что в иконе открывается божественная реальность, а в живописи Кандинского, Шагала или Дали — сатанинская. Не помню точно, как по существу я тогда ответил моему доброму знакомому, — помню, что достаточно эмоционально, — сейчас, однако, я хотел бы облечь ответ в следующую форму.

Тексты Св. Писания и соборный опыт христианства знают о существовании разных уровней метафизической реальности, в том числе и об inferнальных, антибожественных. Можно допустить, что и эти уровни метафизической реальности находят выражение в каком-то искусстве, однако такое «искусство» вряд ли будет обладать эстетическим качеством по определению, т.е. оно и не будет собственно искусством, не будет обладать аналогичным качеством, не будет доставлять нормальному человеку эстетическое наслаждение и т.п. Не будет искусством в классическом смысле слова. Искусство всех названных моим оппонентом художников (следуя его логике, сюда можно было бы еще присовокупить и Босха с Брейгелем, а у нас демониаду Врубеля или Лермонтова и т.п.) не относится к этому разряду. Ше-

девы этих мастеров доставляют созерцающему эстетическое наслаждение, а следовательно, возводят его к высшим, позитивным уровням метафизической реальности. Сам эстетический опыт художника в процессе творчества переплавляет его личный (может быть, и хтонический и даже антидуховный) опыт в нечто высоко духовное. В этом великая тайна искусства и эстетического опыта в целом. Однако этот вопрос нуждается в дальнейшем обсуждении, и я хотел бы привлечь ваше внимание, друзья, к нему для будущих наших бесед.

И еще одна проблема в связи с метафизической реальностью эстетического опыта, которую мы частенько обсуждаем с Л.С. Она напрямую не участвует в нашем разговоре, но следит за ним и иногда не только разносит чашки виртуального чая, но и профессионально, а подчас и эмоционально комментирует его. В частности, нередко в наших беседах возникает вопрос о метафизической реальности, открывающейся за (или в) иконой. Л.С. (кстати, как и о. Павел Флоренский в «Иконостасе», и Вы, Вл. Вл., в Вашем предпоследнем письме, если я правильно понял) видит, реально ощущает в иконе и за ней *сам* изображенный на ней архетип, т.е., например, Христа, Богоматерь, святого, и почти реально общается с ним, напрямую предстает ему. То же событие реального предстояния вершится у нее всегда и при созерцании «Сикстинской мадонны» Рафаэля в Дрездене. И ничего подобного не возникает при общении с картиной на религиозную тему («Сикстинская» в этом ряду исключение). Здесь существует просто эстетическое наслаждение разных уровней. В данном случае Л.С. имеет в виду то, что, по-моему, Павел Евдокимов назвал «тайнодействием божественного присутствия в иконе», презентной функцией иконы. И она относится, по-моему, уже не столько к собственно эстетическому опыту, сколько к религиозному.

Не распространяясь подробно на эту тему, пока только замечу, что при контакте верующего, обладающего высоким уровнем эстетической культуры, высоким эстетическим вкусом, с высокохудожественной иконой (об этом вообще-то, о. Вл., имело бы смысл как-то поговорить специально, без масок и карнавала; ведь мы с Вами обладаем некоторым уникальным опытом, который сегодня мало кому доступен) активно функционируют в тесном переплетении два опыта — эстетический и религиозный, мощно поддерживая и усиливая друг друга. Поэтому общий духовный эффект такого опыта может быть значительно сильнее и выше каждой из названных форм метафизического опыта, вершащихся отдельно: или при восприятии такой иконы только религиозным субъектом (т.е. в случае его низкой эстетической культуры), или — только эстетическим (при отсутствии религи-

озной веры). Не случайно исторически искусство всегда активно соучаствовало в любых религиозных культах, да и возникло в структуре религиозного сознания.

Я не исключаю, что для религиозного, но эстетически слепого субъекта и слабая в художественном отношении икона выполняет некоторые религиозные функции (например, поклонную, молитвенную, литургическую, чудотворную), но ведет ли она его к метафизической реальности — большой вопрос. Правда, ведет ли его к этой реальности и высокохудожественная икона, — тоже вопрос. Для него все иконы равны как предметы культа. А вот неверующего, но эстетически чуткого человека высокохудожественная икона, несомненно, возводит к метафизической реальности чисто эстетическими качествами и точно так же, как и любое другое высокохудожественное произведение даже в том случае, когда он ничего не знает и знать не желает об этой реальности, не верит в ее бытие. В этом — великое чудо высокого искусства.

Эстетический опыт — это метафизический опыт даже для равнодушного к религии и ко всякому идеализму, но эстетически чуткого субъекта. В этом, пожалуй, его особое значение для слаборелигиозных или безрелигиозных эпох.

Кончим на этом.

До следующих встреч, дорогие друзья.

Примечания

- 1 См. хотя бы: *Бычков В.В.* Эстетика: Краткий курс. М., 2003. С. 280–297; *его же.* Проблемы и «болевы́е точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. С. 11–20.
- 2 Подробнее о смысле этого термина, как и многих других из сферы художественно-эстетической культуры XX в. см.: Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. М., 2003.
- 3 Подробнее см. главу «Паракатегории неонклассики» в «Эстетике» В.В.Бычкова (М., 2002. С. 469–516).
- 4 Подробнее о ней см.: *Маньковская Н.Б.* Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. С. 68–90.
- 5 Этой проблеме посвящены специальные работы В.В.Бычкова и Н.Б.Маньковской: «Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта» (Вопр. философии. 2006. № 11. С. 47–59) и «Виртуальная реальность как феномен современного искусства» (Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 32–61).
- 6 Думается, здесь уместно вспомнить некоторые положения непосредственных духовных предшественников экзистенциализма – С.Кьеркегора, Ф.Ницше, Э.Гуссерля. Противопоставив панлогизму, гегелевской «системе» ускользающую от абстрактного мышления экзистенцию, Кьеркегор определял ее как «внутреннее», венаучный иррациональный способ самопознания, восхождения к подлинному существованию эстетическим, этическим и религиозным путями. Экзистенциализм усвоил также феноменологический метод Гуссерля, в особенности его концепцию интенциональности сознания, оказавшую существенное влияние на экзистенциалистскую концепцию художественного воображения.
- 7 «Группа открывателей новой художественной идеи или направления» (Карин Томас) (нем.).
- 8 «Модерн – историко-временная категория, охватывающая все художественное развитие от импрессионизма...» (нем.).
- 9 «Одновременно с модерном появился модернизм, в котором новизна в качестве художественного критерия приобрела первостепенное значение» (нем.).
- 10 См.: *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2006. С. 14–15.
- 11 «Метафизика - центральная область философии, ее основополагающая часть».
- 12 О метафизическом синтетизме см.: *Иванов В., Шемякин М.* Метафизический синтетизм // КорневиЩе ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1999. С. 290–303.
- 13 «Уже из-за своего названия и подчас загадочно-таинственных пассажей манифест труден для понимания. Поэтому создается впечатление, что манифест написан не для широких кругов читателей, но, прежде всего, для посвященных и должен действовать как своего рода шифр» (нем.).
- 14 См.: *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2006. С. 171–176; *его же.* Эстетика. Краткий курс. М., 2003. С. 99–105.

¹⁵ В другом месте эта мысль развернута подробнее: «Искусство сразу – и образ, и первообраз. Оно такой первообраз, которому не предстоит никакого иного образа, где бы он отражался, но этот образ есть он сам, этот первообраз. И оно – такой образ, такое отображение, за которым не стоит решительно никакого первообраза, отображением которого он бы являлся, но это отображение имеет самого себя своим первообразом, являясь сразу и отображенным первообразом и отображающим отображением. В этой самоадекватности, самодостоверности – основа художественной формы» (*Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 82*).

Содержание

Предисловие	5
<i>Пост</i> -культура и современное искусство – Эстетизация дискурса	8
Смысл Великого Другого и эпохи Великой Духовности	12
Хронотипология неклассического эстетического сознания – Авангард и модернизм	17
<i>Пост</i> -культура как апокалиптический символ или переход – Художественный Апокалипсис Культуры – НТП и современное искусство – Кризис религиозного сознания – Главный критерий искусства – эстетический – Нонклассика и хронотипология	23
Тайная магия маски – Единство познания и экзистенции – Кандинский, Андрей Белый и теософия	42
Лик. Лицо. Маска. Личина. Симулякр – Апокалиптизм современного искусства – Эзотерика и искусство	50
Артхаусное искусство – Экзистенция в экзистенциализме	59
Многомерность современной художественно-эстетической культуры	68
Об искусстве и эстетике в историческом ракурсе и «с другого берега»	72
Комментарий комментарию глаз не выключает – Теософия и искусство	79
Абстрактное искусство – Авангард	84
Экзистенциализм как эстетический феномен	88
Жестуальность как категория	92
Вкус к абсурду и безумию – Ориентализация как перспектива – Постмодернистская экзегеза православной культуры – Насущные проблемы эстетики	96
От контрфактической парадигматики к виртуальной реальности	104
Виртуальные прогнозы – Высокое искусство как вознесение и приобщение – О чем кричит современное искусство – Отказ от изоморфизма и миметизма – Эстетика как наука о гармонии человека с Универсумом	111

Эстетика как венец философской системы Канта — Массовый вкус — не критерий эстетической оценки	127
Normalität против апокалиптизма — Опера и живопись в современной Европе	131
«Посреднический» характер эстетического и плюрализм современного сознания — О двигателе эстетики	135
Обличение «нормальности» — Розанов об «американизме» с его «буфетами» — Бердяев о кризисе всего — Самодостаточность эстетической ценности и «харчевая культурная плантация» Малевича	137
Метафизика Швейцарских Альп — Центр Пауля Клее — Эль Греко и Пикассо — «Герника» — Тапиес	147
От уникальности Корфу и Сицилии к глобализации культуры — Хтонический мир в современном искусстве — Театральная интерпретация классики	158
Богословы о творении и эсхатологии — Современные мифологические пространства — Апокалипсис по Божару	167
О художественных новациях и интерпретации классики	170
Духовный ренессанс Серебряного века — Вопросание о метафизике искусства и эстетического опыта	176
Герменевтический беспредел — Броуновское движение смыслов — «Метафизический реализм»	179
Художественная жизнь Мюнхена	189
«Чемоданы Тульса Люпера» Питера Гринуэя — квинтэссенция постмодернистского эстетизма	190
Метафизические аспекты искусства и эстетики	207
Метафизика эстетического опыта	228
Примечания	236

Научное издание

Бычков Виктор Васильевич
Маньковская Надежда Борисовна
Иванов Владимир Владимирович

Триалог
Разговор Первый об эстетике,
современном искусстве и кризисе культуры

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

Художник *Н.Е. Кожина*

Технический редактор *Ю.А. Аношина*

Корректор: *Т.М. Романова*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 17.07.07.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Ньютон.

Усл. печ. л. 15,00. Уч.-изд. л. 14,46. Тираж 500 экз. Заказ № 020.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор: *Т.В. Прохорова*

Компьютерная верстка *Ю.А. Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН
119991, Москва, Волхонка, 14