

Российская Академия Наук
Институт философии

**ЭСТЕТИКА:
ВЧЕРА. СЕГОДНЯ. ВСЕГДА**

Москва
2005

УДК 18
ББК 87.8
Э 87

Ответственные редакторы:

доктор филос. наук *В.В.Бычков*
доктор филос. наук *Н.Б.Маньковская*

Рецензенты

доктор филос. наук *М.Н.Афасижев*
доктор филос. наук *Г.К.Пондопуло*

Э 87 **Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.** – М., 2005. – 238 с.

Книга посвящена актуальным и дискуссионным проблемам современной эстетики, среди которых особое внимание уделено вопросам современной эстетической теории и методологии, новому пониманию предмета эстетики, хронотипологии искусства XX в. и неклассической эстетики, русской теургической эстетике, представленной философией творчества Н. Бердяева, психологической эстетики, особенностям художественных языков новейших арт-практик и видов искусства. Ряд материалов посвящен новым методологиям эстетического анализа искусства; впервые публикуется антология эстетических текстов Учения Живой Этики. В контексте сборника проходит мысль о высокой значимости эстетического опыта на всех этапах исторического бытия человечества, в том числе и на современном этапе техногенной цивилизации.

Проблемы и «болевые точки» современной эстетики*

XX век стал переломным и переходным этапом во всех сферах бытия человеческого. Об этом много писали, пишут и будут писать. Серьезное осмысление этого глобальнейшего перелома в человеке, его бытии, менталитете, в цивилизационном процессе, культуре и всех ее сферах фактически только начинается, ибо сам процесс отнюдь не достиг еще своего апогея, и мы все включены в него в качестве более или менее активных участников. Большое же, по словам поэта, «видится на расстоянии», которого пока нет. Не нам, к счастью (ибо ответственность велика), делать значительные обобщения, поэтому сегодня в сфере мыслительных практик больше в моде самая крайняя маргиналистика и увлечение мельчайшими, милыми и приятными сердцу любого маргиналиста частностями и крохами со стола техногенной цивилизации. Тем не менее начать подготовку почвы для таких будущих обобщений (если для них настанет время) все-таки по силам тем, кто и сегодня еще не совсем утратил вкус к традиционному, классическому мышлению.

Нужна ли такая подготовка? Полагаю, что да, ибо обрыв нити духовной традиции при любом ситуативном цивилизационном раскладе дело все-таки малопродуктивное. Когда-то последствия этого отзываются очень болезненно и начинается кропотливая археология: склеивание из обломков того, о чем остались только смутные представления, да причудливые мифы. Разумнее, кажется, не доводить дело до археологии и псевдомифологии, хотя и у них несомненно есть свои культурологические достоинства.

* В статье использованы материалы, подготовленные в рамках исследовательского проекта № 05–04–04127а, поддержанного РФГФ.

В сфере гуманитарных наук, превратившихся по большей части к концу XX в. в некое аморфное интеллектуально-мыслительное пространство разрушительно-инновационных стратегий, новаторских парадигм и экспериментальных практик, активно размываются границы всех классических дисциплин гуманитарного цикла, утрачиваются их предметы, забываются или отрицаются с трудом наработанные в процессе последних столетий методы, аппарат, инструментарий. Все и вся (по провидению мудрого Ницше) подвергается грандиозному пересмотру, переоценке, переименованию. Интеллектуальный потенциал современных мыслителей от гуманитарной сферы сосредоточен или на последовательном разрушении и отрицании наработок классических гуманитарных наук (философии, филологии, эстетики, истории, искусствознания), или на полном их игнорировании и переносе внимания на крайнюю периферию культурных ценностей (и даже антиценностей) с соответствующей разработкой с нуля нового исследовательского инструментария, новых методологий, новой «оптики» (вместо взгляда, ракурса), нового «дискурса» (вместо анализа) и т.п. Молодое поколение сегодня многое начинает с нуля, в лучшем случае внешне опираясь на самые «продвинутые» стратегии второй пол. XX столетия и никак не углубляясь далее в историю духовной культуры, не используя и не осмысливая ее многовековой опыт. Дух нового тысячелетия, ощущавшийся уже не менее столетия, — все с нуля! Такова одна из глобальных тенденций времени — простая констатация факта, оценки ныне не в моде, да и смысл их не так уж велик.

Значимый парадокс эстетики

Все это касается и эстетики, эстетического опыта, самой художественной культуры и форм и способов ее осмысления. Может быть, даже эстетики в наибольшей мере. Для этого много причин: и объективных, и субъективных. Здесь нет смысла говорить о них подробно, важнее обрисовать ситуацию. Профессионалам известно, что эстетика, как и философия в целом, — предельно элитарная дисциплина или мыслительная практика. Это даже не наука в строгом новоевропейском смысле слова, а скорее — особый образ жизни и мышления, экзистенциальный модус специфического творчески-созерцательного бытия. Для плодотворных занятий ею необходимы редкий дар особого видения, специальное призвание, врожденная тяга к эстетическому опыту, развитый эстетический вкус и большой объем знаний в

основных сферах гуманитарной культуры. Без всего этого в эстетике делать нечего. Эстетиком (как и философом вообще) не становятся, им рождаются.

Между тем исторически сложилось так (и не только в нашей стране), что большая часть современных эстетиков, имеющих степени докторов и кандидатов наук, звания профессоров, подобным комплексом необходимых данных не обладают. В этом одна из объективных и трагических причин глобальной профанации эстетики, скептического отношения к ней со стороны исследователей других областей гуманитарного знания, деятелей искусства, поучать которых нередко берутся высоко «остепененные» горе-эстетики, и хронического дефицита серьезных современных исследований и даже учебников по эстетике. Отсюда нынешний скепсис творческой и гуманитарно ориентированной молодежи к самому термину «эстетика». Просто она редко где может услышать или прочитать вразумительно о том, что же это за чудо такое невиданное — эстетика. Настоящих профессионалов высокого уровня, адекватного предмету самой науки, увы, очень мало. Их и всегда было мало в силу ее высокой элитарности, однако сегодня этот дефицит достигает угрожающего предела в силу общего кризиса Культуры.

Зато почти любой философ, искусствовед или литературовед почему-то считает, что он знает, что такое эстетика, и может без зазрения совести читать лекции и что-то писать на эту тему. И читают все, кому не лень, и статьи, и брошюры и даже учебники сочиняют. Отсюда и хронически низкий уровень эстетического образования, и соответствующее отношение к эстетике, и стремление многих руководителей образовательного процесса вообще исключить эстетику из обязательных дисциплин, читаемых студентам. Может быть, в последнем даже и есть своя (горькая, но убедительная для профессионала-эстетика) логика: чем профанировать науку, лучше вообще не говорить о ней. Для науки и человечества, возможно, будет полезнее, если над ней воссияет некий эзотерический ореол труднодоступности, некой принципиальной сокрытости от профанов. Те, у кого действительно есть дар заниматься ею, найдут, где и у кого получить необходимые и адекватные знания. Нельзя же в конце концов о тонких эстетических материях всем желающим базарить на митингах и в кабаках, как это случалось иногда в истории духовной культуры, когда, например, в IV в. на торжищах и в банях Восточной Римской империи богословски не образованная чернь спорила о двух естествах Христа или об ипостасях Троицы.

Между тем главный парадокс эстетической сферы заключается в том, что если сама наука эстетика — предельно элитарная дисциплина, доступная в своих основаниях пониманию далеко не многих, то элементарный эстетический опыт с древнейших времен органически присущ практически каждому нормальному человеку и достигает (часто без специальной подготовки) высокого уровня у творцов художественной культуры (всех видов искусства), хотя большинство из них даже не подозревают этого, а многие никогда и не слышали слова «эстетика». Однако почти все и тоже с древних времен знают и употребляют слова «красота», «прекрасно», «искусно», «совершенно» и некоторые другие, непосредственно касающиеся предмета эстетики, и даже полагают, что имеют понятие о том, что это такое. Здесь тоже одна из объективных причин вульгаризации и профанации эстетики. Проблема в том, что, обладая элементарным, а иногда и относительно высоким эстетическим вкусом, почти каждый такой обладатель почему-то считает, что этого вполне достаточно, чтобы авторитетно и безапелляционно судить о любых формах проявления красоты, обо всех явлениях искусства и другой художественной деятельности, не имея специальной философско-эстетической и искусствоведческой подготовки. И судят!

Хорошо, если это обычный посетитель выставки или турист, бредущий с раскрытым от удивления ртом по Афинам или Парижу, от мнения и вкусов которых почти ничего не зависит в духовной атмосфере и культуре. А если это госчиновник или член какого-то худсовета, выставкома, оргкомитета, директор экспоцентра, куратор, хозяин галереи и т.п., мнение которого уже существенно влияет на эстетическую организацию городской среды, интерьера, выставки, оформления книг, системы образования и т.п.? Вот тогда — эстетическая катастрофа. И таких катастроф сегодня особенно много в России (наследие еще советского прошлого), где судить, рядить и руководить эстетической и художественной сферами берутся отнюдь не специалисты, не профессионалы с развитым эстетическим вкусом, соответствующими знаниями, богатым эстетическим опытом, а какие-то случайные в этой сфере, но влиятельные персонажи. Самое печальное, что многие из них искренне убеждены, что они вполне компетентны для такой деятельности.

Этот парадокс органически присущ эстетической сфере, и в эмпирической плоскости он разрешается, по крайней мере теоретически, достаточно просто — правильной организацией системы эстетического воспитания всего населения, начиная с раннего детства. Именно в процессе такого воспитания развивается вкус (основной

параметр эстетической культуры человека), определяется индивидуальный потолок (он существует объективно) такого развития, что помогает выявлению собственно профессиональной эстетической элиты, способной и призванной руководить художественно-эстетической сферой культуры после соответствующей и достаточно длительной профессиональной подготовки. Здесь-то косвенно и выявляется и закрепляется в сознании уже достаточно широких слоев эстетически подготовленного населения, что сам эстетический опыт (особенно в сфере эстетического восприятия и творческого отношения к любой деятельности) – необходимый компонент полноценной жизни любого человека; создание эстетических ценностей и профессиональная их оценка – дело узкого круга специалистов, а вот занятия эстетикой как наукой – вообще сфера особо одаренных и призванных к этой деятельности личностей.

О чистоте предмета

Напомнив о значимом парадоксе эстетики, можно сосредоточиться и на собственно *эстетических* проблемах современной *эстетики*. Здесь отнюдь не тавтология. Именно эстетические проблемы вроде бы (по определению) должны стоять в центре внимания одноименной науки (как философские – в центре философии, а филологические – филологии и т.п.). Однако в эстетике XX в. все не совсем так. Под шапкой эстетики нередко рассматриваются вещи, не имеющие не только прямого, но и косвенного отношения к ней, внесенные туда как сознательно, под влиянием определенных венаучных (например, идеологических, коммерческих и т.п.) обстоятельств, так и внесознательно – из-за неясного представления о предмете самой науки. В свою очередь, многие собственно эстетические аспекты и наработки, иногда даже не осознаваемые в качестве таковых, обнаруживаются в смежных гуманитарных дисциплинах и интеллектуальных практиках, вроде бы не обязанных заниматься этим. Имплицитная эстетика в прошлом столетии была, кажется, даже более продуктивной, чем официальная эксплицитная (во всех ее направлениях). Одна из актуальнейших задач современной эстетики – освободиться от внеэстетического балласта и собрать под своей крышей все из смежных и частных дисциплин, имеющее отношение к ее предмету.

Отсюда понятно, что сегодня с новой остротой встает вопрос о предмете эстетики и соответственно о способах и формах ее существования в грядущую эпоху. Ясно, что он стоял и всегда, в последние

пару столетий по крайней мере, ибо эстетика в своем официальном статусе науки достаточно молода и находится еще в стадии активного становления. Почему именно сегодня он обострился-то? Не вдаваясь в подробности, отошло интересующихся к моим работам на эту тему, где, на мой взгляд, убедительно и со ссылками на предшественников показано, что человечество, в частности в результате взрыва НТП, переживает глобальный этап цивилизационного слома, перехода от Культуры (всегда в обозримой истории ориентировавшейся на Великого Другого) к чему-то принципиально *иному*, еще не бывшему в истории человечества в качественном отношении. Сам этот переходный этап, особенно резко обозначившийся со второй половины XX в. и характеризующийся принципиальным отказом от традиционной ориентации на Великого Другого, я назвал *пост-культурой*¹. Одним из существенных признаков его стала сознательная, последовательно проводимая и вполне для него логичная переоценка всех традиционных ценностей и универсалий культуры. Очевидно, что наряду со многим другим такой переоценке подвергаются и эстетические ценности, ставится под сомнение легитимность самой науки эстетики вместе с ее предметом.

Понятно, что в этой ситуации (а она факт современного интеллектуально-культурного бытия человечества, и не только евроамериканского ареала) профессионалы эстетики вынуждены адекватно реагировать на вызовы времени. Это не означает, конечно, что они должны «с пеной у рта» вопить на каждом перекрестке о роли, значении и смысле эстетики. Отнюдь. Однако и спать в своем теплом хлевушке, вяло пережевывая тексты Аристотеля, Канта и Гегеля, им тоже вряд ли пристало. И дело здесь не в чести мундира, а в том, что наш предмет — *эстетический опыт* человека и человечества — не пустой звук и выдумка досужих келейных мудрецов, но исторически сформировавшаяся универсальная реалья человеческого бытия; человека как не только мыслящей, но и *творящей* и *созерцающей* личности. Без и вне эстетического опыта, главное содержание которого состоит в *гармонизации* человека с Универсумом, с природой, с себе подобными, с самим собой, известный нам вид человека (со времен палеолита, по крайней мере) никогда не существовал и, кажется, существовать не может. Другой вопрос, что исторически менялись формы этого опыта, а в последние столетия и формы его осмысления и описания. Сегодня эстетикам (как и всем гуманитариям) брошен очередной вызов на интеллектуально-аналитическую дуэль со временем, с эпохой, с самими собой. И на него необходимо отвечать, отвечать адекватно времени, чтобы быть понятным и принятым этим столь изменчивым, а ныне и агрессивным временем.

Для меня, например, как и для многих моих коллег, нет вопроса ни о постоянной значимости эстетики как науки, ни о сущностной инвариантности ее предмета (но не о его вербальном описании, которое всегда не совсем аутентично). Весь ход истории культуры, включая и ее современный этап (*пост*-культуру), убеждает меня в том, что эстетический опыт (так же, как способность человека мыслить или жить по законам совести, нравственности) относится к сущностным началам человеческого бытия. При этом очевидно, что исторически он претерпевает *значительные, но не сущностные* (!) модификации. И сегодня мы как раз переживаем такой момент (он касается, как я постоянно подчеркиваю, не только эстетического опыта, естественно), когда эта «значительность» находится на грани сущностных изменений, однако пока ее не перешла. Ее переход в цивилизационном плане чреват непредсказуемыми последствиями, однако перед исследователем уже сегодняшняя ситуация открывает благодатное пространство для уникальных аналитических изысканий, и грех не воспользоваться этим, в том числе и в плане размышлений о чистоте предмета эстетики.

Новое на старом фундаменте

Сформулировав рабочее определение предмета эстетики², опирающееся на опыт классической эстетики и новейшее состояние художественно-эстетической сферы, сегодня путем анализа современного искусства, «продвинутых» интеллектуально-мыслительных движений в гуманитарной сфере и современных эстетических изысканий фактически можно строить новое здание эстетики. Уже сейчас очевидно, что оно будет значительно отличаться от классической эстетики, но сохранит метафизическую сущность исторически нащупанного ею предмета. Понятно, что вербальное оформление его будет постоянно меняться, ибо он принадлежит к сфере трудно осмысляемых и плохо поддающихся адекватной вербализации феноменов, однако не описуемая до конца, но хорошо ощущаемая специалистами сущность его будет сохраняться до тех пор, пока актуальным остается бытие самого эстетического опыта. Науки, особенно большие, как правило, не появляются и не исчезают произвольно. Они исторически возникают как следствие внутренней необходимости изучения того или иного значимого для человечества явления и сходят на нет, когда или исчезает само явление, или оно окончательно исследовано (чего на практике не случается), или исчерпал себя инструментарий дан-

ной науки. Эстетике, как относительно молодой науке с сущностно значимым для бытия человечества предметом, пока ничто из этого не грозит.

Более того, XX век дал ей мощные и новые импульсы для развития, притом с разных направлений. Первое — это НТП (научно-технический прогресс), который, пошатнув веру интеллектуалов, создателей искусства, да и основной массы человечества в объективное бытие Великого Другого (в сфере христианства — Бога), показал новый научный инструментарий всем гуманитариям, в их числе и эстетикам. В течение всего XX в. предпринимались иногда успешные, чаще тщетные попытки использования новейших достижений многих наук для изучения эстетического опыта. Особенно активно и успешно эстетика опиралась на психологические исследования (включая и психоанализ во всех его модификациях), на базе которых возникла наиболее продуктивная для XX в. ветвь эстетики — феноменологическая. Эти разработки органически входят в поле самых современных эстетических исследований.

Другое направление сильных импульсов эстетике — современная художественная культура. НТП дал мощнейший толчок глобальным изменениям во всех сферах художественной практики, в искусстве всего столетия, начиная с его первого десятилетия. На магистральном направлении оптимальной трансформации художественного мышления экспериментально и эмпирически вырабатывались новые принципы художественного выражения, многие из которых далеко (если не совсем) отошли от традиционных, по крайней мере для европейско-средиземноморского ареала последних пяти-шести тысячелетий, принципов выражения, от традиционного эстетического опыта. Очевидно, что современная эстетика не может остаться в стороне от изучения этих принципов, выяснения действительно ли они расширяют доселе существовавшую сферу эстетического опыта или просто выходят за ее пределы. Если выходят, то они уже не очень интересуют эстетику, если расширяют, то эстетика обязана исследовать этот формат расширения, понять его принципы и место в системе нашего опыта.

Хронотипология современного искусства

Более того, перед эстетикой встает задача хронотипологии основных процессов, протекавших в евро-американском искусстве последнего столетия, поскольку в его пространстве уже не работают тра-

диционные принципы типологизации, связанные в основном со стилистическими особенностями искусства прошлого. Эпоха больших стилей давно в прошлом. Актуальной становится и проблема нового определения (выявления) границ искусства или того, что идет ему на смену и чаще всего самоидентифицирует себя как «арт-практика», «арт-проект», просто артефакт. Очевидно, что в нашей сфере главным принципом и типологизации, и определения границ является *эстетический принцип*, обусловленный предметом эстетики. Для искусства он всегда был и остается одним — *художественное выражение*, или *самовыражение*, *автопрезентация*, т.е. типология основывается на характере и способах *организации художественной формы*, на принципах подхода к ней, ее внутреннем понимании творцом искусства. Опираясь на этот принцип, я предложил и проработал в свое время один из наиболее, на мой взгляд, логичных, удобных для дальнейшей аналитики и, главное, вытекающих из самой природы исторической трансформации искусства XX в. вариантов его хронотипологии.

В этой вводной статье в новую серию изданий по эстетике имеет смысл напомнить его главные положения в кратком, но уточненном изложении, ибо они, кажется, не всеми исследователями понимаются адекватно³. Несколько иной вариант хронотипологии неклассического художественно-эстетического опыта, построенный на иных основаниях и обладающий своей внутренней логикой и убедительностью, предлагает Н.Б.Маньковская в статье, публикуемой в данном сборнике.

Ретротекст:

Хронотипология искусства XX века

Процесс переоценки ценностей культуры, предопределенный во многом взрывом НТП, наиболее радикально протекал в искусстве с самого начала XX в. и прошел несколько стадий, которые имеет смысл обозначить как *Авангард*, *Модернизм* и *Постмодернизм*, используя уже стихийно работающую в науке терминологию, но конкретизировав ее смысл применительно к эстетической сфере. К сожалению, пока эти категории употребляются в самых разных смыслах, хотя внутренняя тенденция использования все больше тяготеет к той, которую в 90-е годы прошлого века я ввел в своих работах. Понятно, что эта хронотипология является рабочей, однако в эстетике она помогает понять, о чем идет речь при употреблении этих понятий и, более того, осмыслить характер глобального движения в художественной практике столетия, что и существенно в первую очередь для эстетики.

Авангардом, исходя из смысла самого слова, я обозначил всю совокупность бунтарских, скандальных, эпатажных, манифестарных, новаторских направлений первой половины века. Искусствоведы

нередко называют этот период и модернизмом, что отражает новаторский характер художественных процессов, но не выражает его внутренней взрывоподобной, бунтарской энергетики. И если назвать его модернизмом, то не совсем понятно, как именовать следующий, более спокойный, но тоже новаторский этап. Искусствоведы иногда называют его (послевоенные годы особенно) вторым авангардом или неоавангардом. Однако по существу в нем практически нет уже боевого авангардного духа и задора первооткрывателей (все в сфере художественной выразительности и презентации было открыто в первой половине столетия – собственно авангардистами), нет вдохновенной спонтанности и авантюристичности авангарда. Да и не очень понятна будет логика именованного и причины возникновения следующего этапа постмодернизмом.

Модернизм логичнее обозначить период середины столетия, когда началась повсеместная легитимация и даже своего рода академизация авангардных находок в искусстве уже без бунтарско-скандального задора авангарда. Многие бывшие авангардисты стали метрами, кумирами, профессорами в сфере искусства. Молодежь свято чтит их и в своих поисках стремилась, как правило, развивать те или иные находки авангардистов, отнюдь не сокрушая и не отрицая своих предшественников. Фактически ничего принципиально нового в сфере художественного выражения в этот период не было явлено миру. Понятно, что период пережевывания реди-мейдс, находок абстракционистов, дадаистов, сюрреалистов и иже с ними не мог продолжаться бесконечно; он плавно и безболезненно перетек в **постмодернизм**. В вопросе понимания сути этого этапа практически все исследователи сегодня более-менее единодушны: это начавшаяся тоже где-то в середине столетия своеобразная ироническая калейдоскопическая игра всеми ценностями и феноменами культуры, включая и авангард с модернизмом.

Теоретически авангардные явления характерны для всех переходных этапов в истории художественной культуры, отдельных видов искусства. В начале XX в., однако, авангард приобрел глобальное значение мощного феномена художественной культуры, охватившего практически все ее более или менее значимые стороны и явления и возвестившего начало какого-то качественно нового грандиозного переходного периода в искусстве и культуре в целом, который к середине столетия стал приобретать черты **пост**-культуры.

К характерным и общим чертам большинства авангардных направлений и явлений относятся их осознанный заостренно экспериментальный характер; революционно-разрушительный пафос отно-

сительно традиционного искусства (особенно его последнего этапа – новоевропейского) и традиционных ценностей культуры; резкий протест против всего, что представлялось их создателям консервативным, обывательским, буржуазным, академическим; в визуальных искусствах и литературе – демонстративный отказ от утвердившегося в XIX в. реалистически-натуралистического изображения («отражения») видимой действительности вплоть до манифестации полной «беспредметности», «нефигуративности» (абстрактное искусство); безудержное стремление к созданию принципиально нового во всем и, прежде всего, в формах, приемах и средствах художественного выражения; а отсюда – часто декларативно-манифестарный и подчеркнута скандальный характер демонстрации представителями авангарда самих себя и своих произведений, направлений, движений и т.п.

Остро ощутив грандиозность начавшегося перелома в культуре и цивилизации в целом, художественный авангард принял на себя функции ниспровергателя старого, пророка и творца нового в своей сфере – в искусстве. Этот процесс начался еще в XIX в. и на рубеже столетий с появлением символизма, импрессионизма, постимпрессионизма и активно продолжился во всех основных направлениях и движениях искусства первой половины XX в. В качестве сущностного, принципиального парадокса, а точнее антиномизма авангарда, следует указать на следующее. Авангардисты, поставив в качестве одной из главных задач очистить искусство от всего внехудожественного, явить искусство в его чистом виде, т.е. в его собственно и только эстетическом смысле, демонстративно отказываются от многих нравственных, духовных и даже художественно-эстетических ценностей европейско-средиземноморской культуры, стремятся утвердить и абсолютизировать найденные, изобретенные ими самими или, отчасти, заимствованные у неевропейских культур формы, способы, приемы художественного выражения, чем нередко, не осознавая этого, выводят искусство из традиционного эстетического контекста.

Обычно методы авангардистов сводились к абсолютизации и доведению до логического завершения (часто предельно абсурдного с позиции традиционной культуры) того или иного элемента или совокупности элементов художественных языков, изобразительно-выразительных приемов традиционных искусств. При этом цели и задачи искусства виделись представителям различных направлений авангарда самыми разными вплоть до отрицания искусства как такового вообще, во всяком случае в его классическом понимании. Если крупнейшие представители и создатели основных направлений абстрактного искусства Кандинский, Малевич, Мондриан усматрива-

ли в этом искусстве высшую форму живописной реализации главной функции искусства – предельно возможного выражения Духовного и возведения (возвышения) к нему зрителя, то конструктивисты, футуристы, дадаисты считали, что традиционное искусство со всеми его функциями полностью изжило себя и должно быть отправлено на свалку истории.

К основным направлениям авангарда относятся фовизм, кубизм, абстрактное искусство, супрематизм, дадаизм, конструктивизм и некоторые более мелкие бунтарские явления в визуальных искусствах; додекафония и алеаторика в музыке; экспрессионизм, футуризм, сюрреализм – в живописи, литературе, театре, кино; а также такие крупные фигуры, не принадлежавшие в целом ни одному из указанных направлений арт-деятельности, как Пикассо, Шагал, Филонов, Клее, Матисс, Модильяни, Ле Корбюзье, Джойс, Пруст, Кафка, Мейерхольд и некоторые другие.

Авангард провозгласил и во многом начал активно реализовывать отказ от тысячелетних традиционных фундаментальных принципов искусства: миметизма, идеализации, символизации и любого выражения (уже при переходе в стадию модернизма) и обозначения. Дегуманизация искусства (отказ от изображения человека и выражения всего комплекса человеческих отношений, исканий, переживаний) приобрела в авангарде глобальные масштабы, как и абсолютизация творческого жеста художника.

Авангард стал завершителем многовековой истории классического искусства и родоначальником и провозвестником некоего принципиально нового этапа в истории того, что классическая эстетика обозначала как искусство и что ныне все еще находится в муках рождения и поисках адекватного наименования. Отказавшись от миметизма, искусство авангарда в первую очередь отказалось от ориентации на человека. Если человек, его внешний облик, его красота, его устремления и образ действия, события его жизни, его переживания, побуждения, духовные и душевные искания, его участие в Священной истории и в земных исторических событиях всегда находились в центре внимания классического искусства и литературы с античности до начала XX в., то авангард в основных своих направлениях фактически исключил человека из поля своих интересов. Пафоса абсолютной беспредметности, предельно аннигилирующей человека, а вместе с ним и все, относящееся к чувственно воспринимаемой сфере жизни вообще, авангард достигает в абстрактном искусстве Василия Кандинского, в супрематизме Казимира Малевича, в неопластицизме Пита Мондриана, в зауми Хлебникова.

У остальных же авангардистов, а также у модернистов и постмодернистов мы наблюдаем более или менее тонкую или, напротив, сознательно огрубленную игру в дегуманизацию самого разного игрового спектра. Авангард вольно или невольно начал абсолютизацию **игрового принципа** искусства. Выдвинув на первое место в искусстве художественность в чистом виде, нередко в самых обостренных формах ее демонстрации в качестве основы творчества, авангард ощутил игру (во всех аспектах — смыслами, формами, цветом, звуками, словами, бунтарскими манифестами) мощным внутренним двигателем искусства и устремил свои могучие энергии на «раскрутку» этого двигателя. Игра на уровне самой высокой эстетической серьезности именно с авангарда и на протяжении всего XX в. стала существенным стимулом возникновения все новых и новых, все более и более «продвинутых» направлений в искусстве.

Одним из мощных игровых принципов отношения к художественной материи, к сущности искусства, к выражаемой или отрицаемой в нем и через него реальности, к человеку, к жизни и смерти, к самому творчеству и к своему художественному «Я» стал в авангарде, а затем и во всем «актуальном» искусстве столетия (в модернизме и постмодернизме) **иронизм**. Искусство авангарда во многих его проявлениях, направлениях, крупнейших личностях пронизано (часто без осознания самими художниками) тонкой, глубокой, иногда ядовито-разъедающей, иногда ностальгически-романтической иронией. Достаточно вспомнить кубизм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, всего Пикассо, Шагала, Джойса, Хлебникова etc.

Таков был дух времени. Искусство пришло в период активной переоценки ценностей и поисков новых форм и принципов к ироническому выявлению своей сущности (**художественности**) в ее предельно обнаженном, очищенном ото всего внеэстетического виде. Живопись отказывается от изображения и интересуется только выразительными особенностями цвета и формы, музыка отказывается от мелодии и ритма, литература и поэзия — от описания и логики изложения и т.п. Абсурд, парадокс, алогизм, отказ от всего словесно описываемого и выражаемого характерны для искусства авангарда. С их помощью художественное сознание начала XX в. пыталось выразить дух своего времени, свою тревогу относительно дальнейшей судьбы культуры, искусства, человека, жизни на планете перед фактом грандиозных, часто устрашающих своими масштабами и непредсказуемостью научных, социальных, политических сдвигов.

Вторая мировая война и появившееся в ее ходе ядерное оружие массового уничтожения знаменовали собой некий глобальный перелом в человеческом сознании и в культурно-цивилизационных процессах XX в. Уже в ряде направлений и феноменов авангарда первой трети столетия, особенно в сюрреализме, в творчестве таких классиков авангарда, как Кандинский (драматического периода), Шагал, Пикассо, Дали, Джойс, Кафка, Шёнберг, Берг, Веберн и некоторых других, мы как бы ощущаем предчувствие глобальной катастрофы, атмосферу грядущего почти апокалиптического конфликта в человеческом обществе. И конфликт этот в облике монстра Второй мировой войны, унеся миллионы жизней, уничтожив множество памятников культуры и искусства, радикально повлияв на психику и менталитет выживших, существенно изменил всю духовно-культурную атмосферу в евро-американском ареале. На базе становящегося классикой авангарда, хотя еще живы были многие его главные представители, выросло новое поколение художников, писателей, композиторов, драматургов, кинематографистов, апологетически узаконившее самые радикальные авангардные находки в сфере художественных языков практически всех искусств и начавшее процесс бесконечного манипулирования ими, но уже без могучего творческого горения, присущего собственно авангардистам. Война существенно охладила творческий соиздательско-поисковый пыл, присущий художественно-эстетической культуре первой половины столетия; стала реальным водоразделом между авангардом и модернизмом.

Модернизм — это как бы академицировавшийся авангард; он принимает многие из новаторских художественно-эстетических находок авангарда уже в качестве само собой разумеющейся классики. Для модернизма кубизм, абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм, конструктивизм, додекафония, литература Джойса — новая классика, органично продолжившая многовековую историю мирового искусства. Хронологически апогей модернизма приходится где-то на поздние 40—70-е годы, т.е. частично захватывает и поздний авангард и вливается в ранний постмодернизм, являя собой как бы некое посредствующее звено между ними.

Среди главных особенностей модернизма необходимо указать на воспринятую от ряда направлений авангарда эстетическую стратегию **автономии искусства**, принципиальной независимости от каких-либо внехудожественных контекстов (социального, политического, религиозного и т.п.); на предельное затушевывание или полный отказ от миметического принципа в искусстве; на особое внимание к **форме** произведения; на понимание его в качестве принципиально нового кванта бытия, самобытного и самодостаточного.

Если авангард во многом довел до логического предела (часто до абсурда) независимость средств и способов художественного выражения традиционных искусств, как правило, еще в их рамках (живописи, музыки, скульптуры, литературы) и только наметил некие принципиально новые творческие формы для искусства (реди-мейдс Дюшана, пространственные коллажи, фотомонтажи и т.п.), то модернизм в основном разрабатывал именно эти нетрадиционные для классического искусства приемы создания своих произведений. Начиная с поп-арта, кинетизма, минимализма, концептуального искусства, всевозможных акций, инсталляций, энвайронментов, художники-модернисты выводят свои произведения (их называют теперь чаще арт-объектами) за рамки традиционных видов и жанров, за пределы собственно искусства в классическом понимании, разрушают границы между искусством и окружающей действительностью, часто активно вовлекают зрителей в процесс творчества-созерцания-участия в арт-проектах. Создатели модернистских объектов и концептуальных пространств или акций, как правило, отказываются от традиционной для искусства эстетической (=художественной) значимости и констатируют только их самобытное и уникальное бытие в момент их создания-восприятия, их своеобразную, чувственно воспринимаемую энергетику.

Парадоксы, абсурдные ходы, алогичные сочетания вроде бы несочетаемых элементов и т.п. приемы, выполненные методом сборки на основе коллажа-монтажа часто из далеких от традиционных для искусства материалов (обычно бывших в употреблении вещей обихода и их фрагментов, отслуживших машин, механизмов, приборов индустриальной цивилизации, реже – заново созданных неких технологических неутилитарных конструкций, не имеющих реальных прообразов и какого-либо функционального назначения), призваны активизировать восприятие реципиента и рассчитаны на очень широкое и субъективное смысловое понимание. Среди типично модернистских явлений можно указать на **конкретное искусство, абстрактный экспрессионизм, поп-арт, минимализм, концептуализм, кинематизм**, на такую символическую для всего XX в. фигуру, как Пикассо; на появление специфических пристрастенно-временных арт-действий: **перформанса и хэппенинга**.

Модернисты практически отказывают своим объектам и современному искусству в целом в их эстетической сущности. Искусства перестают отныне быть «изящными искусствами». Модернизм на путях поп-арта, минимализма, арте- повера, кинематизма, концептуализма практически полностью отказался и от традиционных ви-

дов искусства, и от традиционных материалов искусства и способов творчества. Его мастера переключились на создание неких пространственных (часто подвижных) объектов и вершащихся во времени абсурдных театрализованных акций, не поддающихся какому-либо рациональному осмыслению, рассчитанных исключительно на внесознательное воздействие на психику реципиента, но не претендующих на возбуждение эстетического удовольствия, на возведение субъекта восприятия куда-то далее созерцаемого объекта. В ряде своих арт-направлений модернизм, исчерпав свой новаторский («модернистский») характер, с 60–70-х годов перетекает в постмодернизм.

В контексте художественной хронотипологии *постмодернизм* — это новый этап художественно-эстетической деятельности, когда в культуре осуществляется своего рода «нео-классическая» (на сугубо игровом уровне — *как бы* опирающаяся на классику) предельно ироническая ревизия модернизма, а вслед за ним и всей предшествовавшей ему культуры. Постмодернизм — это, прежде всего, ощущение и осознание бытия, культуры, мышления как абсолютной бескорыстной игры, т.е. чисто и исключительно *эстетический* (а иногда даже и эстетский) подход ко всему и вся в жизни и культуре; возвращение на каком-то ином уровне к эстетическому опыту, в котором акцент теперь сделан не на сущностных для классического эстетического сознания принципах организации художественного текста, — *прекрасного, возвышенного, трагического*, — а на маргинальных для классической эстетики, хотя и всегда присущих эстетическому опыту принципах *игры, иронии, безобразного*.

Если лейтмотивом деятельности авангардистов и модернистов была неудержимая устремленность куда-то вперед, к чему-то принципиально новому, не бывшему до них, к открытию новых (и конечно истинных в их понимании) путей или окон в неопишумые словами, но существенные художественно-смысловые пространства; т.е. предельно серьезная и ответственная деятельность, направленная на свержение чего-то устаревшего и утверждение нового, еще никогда не бывшего, то постмодернизму все это чуждо. Это умудренный опытом столетней бунтарско-инновационной борьбы «старец» от культуры (точнее от *пост-культуры*), который знает все и вся в планетарном масштабе и в глубокой исторической ретроспективе, понимает бессмысленность каких-либо серьезных усилий, веры в разум, прогресс, истину, добро, красоту, и вообще бессмысленность всякой веры и ценит только одно — наслаждение от игры во всех сферах бытия и сознания, или по крайней мере в том, что еще недавно называлось искусством.

Суть постмодернистских процедур сводится к принципиальному отказу от новоевропейской серьезности в отношении всех традиционных ценностей культуры при внешней сверхсерьезности (игра в серьезность); к глобальному расшатыванию, снятию их в потоке иронически-игровых отношений, событий, жестов, ходов; к всеразрушающему скептицизму и тихой грусти по уходящей культуре; к созданию бесчисленного количества будто-философских, будто-научных текстов, будто-политических трактатов, будто-художественных произведений и т.п. Прекрасным примером последних являются «романы» Умберто Эко, произведения Милорада Павича, фильмы Квентина Тарантино.

В силу своей творческой установки на отказ от каких-либо глобальных амбиций, осознанной демонстрации «усталости» от культуры и иронического отношения к ней в целом, и к творческой деятельности в частности, постмодернизм не создал шедевров и не дал выдающихся имен в сфере искусства, какие мы имеем от авангарда и даже от модернизма. Однако и среди бесчисленного множества постмодернистов можно отметить такие, существенно выделившиеся за счет незаурядного таланта фигуры, как Й. Бойс и Я. Кунеллис в визуальных искусствах, Дж. Кейдж и К.-Х. Штокхаузен в музыке, П. Гринуэй в кино, Ж. Батай, У. Берроуз, У. Эко, М. Павич в литературе. В качестве принципиально нового события в арт-практиках следует указать на возникновение *энвайронментов* (особых художественных пространств) и активное развитие модернистского жанра *акций* (*хэппенингов*, *перформансов*) — неких абсурдных полутеатрализованных действий с привлечением старых предметов житейского обихода (одежды, мебели, различных устаревших приборов и т.п.). Уже сама форма этих феноменов и используемые материалы ориентируют их участников и зрителей на особый игровой и иронический настрой при соблюдении абсолютной серьезности.

Для завершения картины хронотипологии художественной культуры XX в. необходимо указать, что наряду с указанными тремя этапами движения предельно «продвинутого» элитарного искусства на протяжении всего столетия сохранялись и активно функционировали художественные явления, которые я достаточно схематично обозначил в свое время как *консерватизм*. Это условное обозначение для всей совокупности художественно-около-художественных явлений в искусстве XX в., противостоящих или не вписывающихся в магистральную для этого столетия линию развития: *авангард* — *модернизм* — *постмодернизм*. Консерватизм — пестрая и бескрайняя охранительно-академизированно-коммерциализированная сфера художествен-

ной культуры, ориентированная (иногда сущностно, чаще формально) на сохранение и поддержание жизни классики путем подражания традициям художественной культуры прошлого (прежде всего ближайшего — реалистически-академического искусства XIX в.) с включением каких-то новаторских элементов, часто механически заимствованных у символизма, авангарда, модернизма. Среди его представителей немало профессиональных мастеров во многих странах западной цивилизации, стремившихся работать в лучших традициях искусств прошлого на сохранение разрушающихся классических ценностей Культуры, как в духовном, так и в собственно художественно-эстетическом планах. Однако их время как творцов уже практически ушло, их творчество мало соответствовало духу техногенной цивилизации, и поэтому консерватизм не дал каких-либо заметных и тем более выдающихся явлений или имен в искусстве ушедшего века. Тем более, что его представители на протяжении всего столетия испытывали значительный прессинг, а иногда и дискриминацию со стороны магистральных «продвинутых» направлений, вокруг которых к середине века сгруппировались лучшие силы мировой художественной критики, галеристов, кураторов, спонсоров, менеджеров, активно раскручивавших, повинувшись духу времени, любую «продвинутость». Определенную актуальность некоторые направления консерватизма сохраняют в системе художественного образования и обучения, в сферах поддержания традиционных навыков художественного выражения.

Особого размаха и крайней идеологической гипертрофии консерватизм достиг при мощной государственной поддержке в странах-монстрах тоталитарных режимов: Советском Союзе, нацистской Германии, коммунистическом Китае. Здесь он принял форму тотальной эстетической «мифологии» (псевдо-мифологии), работающей на политический режим, и вплотную сомкнулся с художественно-идеологическим кичем. В его поле зародилось и существовало официальное искусство коммунистических режимов — «соцреализм». Так называемая *массовая культура* — характерная и мощная ветвь внутри консерватизма. Собственно живое творческое движение немногочисленных искренних охранителей классических традиций и в консерватизме чувствует себя неуютно и задвинуто дельцами от искусства на самый задний план, в нишу современного нонконформизма.

Напомню, что речь здесь идет о хронотипологии *искусства*, или художественного мышления, XX в., проведенной с *эстетических* позиций, т.е. с позиции сущностной специфики искусства — принципов *организации художественной формы*, в первую очередь, т.е. с позиции, которая значима именно для эстетического подхода и анализа искусства.

Беспредел как предел «говорения»

Между тем все использованные здесь термины (авангард, модернизм и т.п.) употребляются на протяжении столетия всеми, кому не лень, и в самых разных смыслах, иногда перекрывающих друг друга, иногда никак не совпадающих. Никто не задумывается сегодня о принципах упорядочивания терминологии. В современных интеллектуальных и мыслительных практиках вместо стремления к установлению некоего более-менее общезначимого понимания в той или иной сфере знания чаще всего начинает господствовать конвенциональный постмодернистский принцип «говорения мимо». Об одном и том же предмете каждый говорит, что ему на ум взбредет, наделяя употребляемые термины произвольными (своими) смыслами и не интересуясь тем, что говорят по этому поводу его коллеги и поймут ли они его вообще. Главное — родить свой самобытный дискурс на тему, к которому все остальные должны отнестись с уважением и даже благоговением, не стремясь ни понять его, ни вступить с ним в контакт, дискуссию, диалог.

Околонаучное (или паранаучное) сознание *пост*-культуры принципиально *моно*-логично и даже претендует на иератичность. Оно не рассчитано на диалог. Авторский дискурс для автора священен. Никто не имеет права посягать на него, вторгаться в него, ибо глубинный смысл его никому кроме автора (а иногда и ему самому) непонятен. Коллега из его клана (например, из цеха искусствоведов или филологов) имеет право только положить рядом свой, такой же уникальный, «священный» и мало понятный дискурс. А все непосвященные должны с благоговением созерцать это таинство рождения и рядоположения дискурсов «посвященными» (в то, что они «посвященные», но не в принципы понимания того, что далеко не всегда доступно пониманию). Понятно, что все эти процедуры с позиций классической науки, к которой все еще относится главная ветвь эстетики, не могут относиться к науке. Это что-то совсем иное (ближе к вербальной арт-практике), не добавляющее знания в традиционном (рационально однозначном, вербализуемом) смысле, но скорее путающее все, имевшиеся до этого, наработки данной науки.

Именно такая атмосфера царит сегодня в «продвинутых» науках (скорее паранаучных дисциплинах) об искусстве, отчасти в философии и эстетике. Никакой типологии не признается: почти каждый исследователь употребляет термины авангард, модернизм, постмодернизм, неоавангард, второй авангард и др. как ему вздумается, не пытаясь соотнестись с их историческим смыслом, внутренним содер-

жанием, логикой исторического словоупотребления и не рассчитывая на серьезное понимание своих коллег (соответственно не вчитываясь и в смысл их текстов). Может быть, этот подход и оправдывает как-то себя в хаосогенной искусствоведческой атмосфере, создавая некое глобальное и предельно подвижное поле смыслов, которое эстетически дополняет художественно бедное поле самого современного искусства, но для более строгих дисциплин философского цикла, к которым принадлежит пока эстетика, считаю подобное философствование мало продуктивным. Я с удовольствием читаю современные самые продвинутые философские, филологические, искусствоведческие тексты, получая от многих из них эстетическое наслаждение, но когда я хочу понять и осмыслить, что же произошло с искусством, с эстетическим сознанием в целом за последнее столетие, я вынужден обратиться к доброму старому аналитическому мышлению и с его помощью строить типологии и классифицировать процессы и явления так, чтобы меня более-менее однозначно понимали все мои коллеги по цеху и могли адекватно реагировать на мои исследования и суждения.

Я изложил проблему в форме личной реакции на ситуацию в современных гуманитарных пространствах *пост*-культуры, однако она предельно объективна и актуальна. Я отнюдь не ретроград, хотя уютно чувствую себя только в лоне классической, уже почти ушедшей Культуры, когда ученый, прежде чем написать что-то о какой-то проблеме, брал на себя труд изучить, что здесь было сделано всеми его предшественниками, с уважением относился к их работе, активно опирался на нее, что-то в ней принимая, с чем-то полемизируя и в этом диалоге с предшественниками и на основе новых знаний делая новый шаг в решении, осмыслении данной проблемы. Так строилась классическая наука.

Однако я не исключаю, что на этом пути она могла зайти в тупик, задавленная грузом уже почти неподъемной научной традиции, научного аппарата. Возможно, что продолжаемый мною путь формально-аналитического всматривания в художественно-эстетические процессы XX в.⁴ и попытка традиционного рассовывания всего и вся по своим полочкам — бессмысленные удары головой в бетонную стену этого тупика. Я могу предположить, что процветающий ныне метод глобального «говорения мимо» (фактически применение эстетического опыта в сферах традиционного научного мышления) может вывести из этого тупика на новый уровень внерациональной аналитики (уже и не аналитики по существу, но какого-то нового внеформального понимания, вневербального проникновения) там, где тра-

диционные формы понимания исчерпали себя. Все это имеет под собой известные основания, и я с интересом и вниманием наблюдаю за самыми радикальными экспериментами в мыслительных, паранаучных, интеллектуальных практиках. Однако мне также очевидно, что все они пока — именно экспериментальные, поисковые, переходные практики, разрушающие традицию, но практически не обретшие еще чего-то качественно и ценностно нового.

Отсюда и мой определенный консерватизм в сфере научной методологии, не отрицающий при этом ничего суперноваторского. Ныне работаем, кто как может, у кого к чему душа лежит. Традиционалисты в своей методологической парадигме, мимоговорящие, деконструктивисты, постмодернисты и другие «продвинутые» — в своих. Все во благо, если на благо.

Аналитика художественной сферы

Между тем от проблем хронотипологии художественной сферы я незаметно вплыл в другую эстетическую проблему — новейших методологических и методических подходов к анализу самого искусства, конкретных произведений. Активное развитие в XX в. разнообразных мыслительных практик, ориентированных на последние достижения как самих гуманитарных, так и негуманитарных наук, привело к возникновению целого спектра методов анализа произведений искусства (как современного, так и классического). Среди них можно указать хотя бы на психоаналитический, феноменологический, социологический, структуралистский, семиотический, герменевтический, деконструктивистский, онтический и некоторые другие. Их теоретики и изобретатели работают, как правило, с художественными, а нередко и с высокохудожественными произведениями искусства. Однако, являясь за редким исключением непрофессионалами в эстетике (а иногда даже — в искусствознании, филологии), они, как правило, оставляют без внимания собственно *художественную* сущность искусства. Исключения здесь составляют только отдельные крупные представители этих направлений вроде Р.Ингардена, Н.Гартмана, Г.-Г.Гадамера, Ю.Лотмана, позднего Р.Барта, П. де Мана, У.Эко.

Основная же масса исследователей (а новейшие методы господствуют сегодня в мировой практике исследования искусства) занимается какими угодно маргинальными, косвенными, интертекстуальными и т.п. изысканиями вокруг произведения искусства, оставляя в девственной неприкосновенности его эстетическую сущность — ху-

дожественность. Эстетику это очень понятно, хотя и не совсем приятно. Да, действительно, сегодня стало как никогда очевидно, что художественность (как и любое эстетическое «качество») — это настолько тонкая материя, что она почти не поддается формально-логическому пониманию и вербальному описанию. И, может быть, честнее и корректнее ее впрямую сегодня не трогать, а подходить к ней исподволь, косвенными путями, с периферии, из околохудожественных окраин. В этом плане перечисленные и многие другие частные методы и методики дают немало. При этом анализ идет с двух сторон, что в эстетике XX в. стало почти аксиомой: от произведения искусства и от субъекта восприятия, его психики, его внутреннего мира. Собственно эстетический опыт и вершится в активном динамическом пространстве субъект—произведение в процессе эстетического восприятия.

Кто-то занимается только структурой произведения, кто-то структурой психики воспринимающего, а кто-то и элементами самого феномена искусства, актуализованного в психике реципиента. Общая тенденция многих частных методов анализа искусства сводится сегодня к отысканию в нем (чаще в уже хорошо известном вроде бы классическом искусстве прошлого) неких, не замеченных ранее исследователями элементов, их связей между собой и с внележащими явлениями, их структур, уровней организации и т.п., которые несут какие-то скрытые и от невнимательного исследователя, и от реципиента, и даже от самого художника смыслы, «подпольные» значения, архетипические инварианты, которые внесознательно действуют на реципиента, может быть, даже более сильно и эффективно, чем внешне хорошо артикулированные элементы формы. Идут попытки отыскания в искусстве того, что лежит где-то за самой художественной формой, — глубинных визуальных, звуковых, гаптических энергий формы, самой вещи, вещества и т.п.

Вершится активный поиск. Здесь вроде бы впрямую стесняются говорить о таких глобальных (и мало кому понятных, признаемся) вещах, как художественность, эстетическое качество, но фактически работают в направлении отыскания того, что и составляет блоки (хотя и не центральные) фундамента этих уникальных оснований произведения искусства. Для современного эстетика частные исследовательские стратегии нарабатывают, обычно сами того не подозревая и не ставя такой задачи, крайне интересный и богатый материал, который ему следует только бережно изучить и корректно осмыслить.

Неклассическая эстетика

Все сказанное и отчасти подразумеваемое, просвечивающее где-то сквозь сказанное (нельзя все сказать в конце концов), подводит нас (в который раз) к пониманию того, что эстетика сегодня переживает особый этап своего бытия, как и культура в целом, находится в стадии глобального переходного периода, некоего интенсивного поиска, эксперимента, активного становления в какое-то иное качество. В начале 90-х гг. прошлого века мы с Н.Б.Маньковской пришли к пониманию того, что его имеет смысл условно обозначить как «неклассическая эстетика» (нонклассика) и занялись его «изучением». Однако скоро выяснилось, что термин *изучение* здесь не совсем уместен. Нонклассика — это имплицитная эстетика, нигде и никак еще не прописанная. Она нуждается не столько в изучении, сколько в корректном выявлении и реконструкции, т.е. фактически каждый исследователь, хорошо ощутивший ее токи в глубинах современного эстетического сознания и художественной практики, вынужден давать свой, лично остро окрашенный вариант реконструкции. В этом специфика подхода к проблеме и она очень скоро была нами прочувствована. Собственно неклассическая эстетика есть некое смысловое и принципиально подвижное поле реконструированных, т.е. в той или иной мере формализованных личностных вариантов этой эстетики. Напомню здесь основные положения моего понимания нонклассики⁵.

Ретротекст:

*Нонклассика*⁶

Внутри совокупного опыта наиболее продвинутого (авангардного, модернистского, постмодернистского) искусства и литературы XX в., активно тяготеющих к саморефлексии дискурсивного порядка, сложилась новая имплицитная эстетика, точнее *параэстетика* со своим в целом достаточно подвижным полем понятий и терминов — *паракатегорий*, которую я обозначаю как *неклассическая* эстетика, или кратко — нонклассика.

Нонклассика, являясь по существу вроде бы новым этапом после классической эстетики, не может быть названа наукой в строгом смысле слова. Это некое научно-около-научное достаточно напряженное поле смыслов и представлений. В отличие от гуманитарной науки в классическом понимании его саморефлексия вершится не на путях четкого дефинирования своего предмета и категориального аппарата, но через показывание, высвечивание, представление, выставление напоказ неких смысловых единиц, далеко не всегда поддающихся четкому, а тем более однозначному словесному определению,

но получивших уже вербальное обозначение (паракатегориальное имя). Количество этих смысловых единиц нестабильно, строго не определено, ситуативно. Они возникают по мере внутренней необходимости, как бы выплывают из общего интеллектуального поля и исчезают в нем, выполнив свою функцию. Паракатегории неиерархичны, то есть равноценны и равновесны, полисемантичны и не образуют никакой жесткой системы.

Нонклассика – это принципиально бессистемное, почти аморфное образование, некое пространство эстетических смыслов, одни из которых неожиданно приобретают достаточно конкретные понятийные очертания и вербальное закрепление, выходят почти на уровень дефиниций, а другие предстают перед взыскующим разумом в очень расплывчатом облике, с трудом ощущаются как неопределенная флюктуирующая смысловая реальность. При изменении интеллектуальной стратегии или ситуации картина меняется: расплывчатое приобретает форму и очертание, а только что вполне вроде бы конкретное и определенное расплывается в бесконечной полисемии.

Нонклассика манифестировала сущностную *трансформацию* предмета эстетики вплоть до нулевого уровня (аннигиляции), «отставку» традиционных эстетических категорий и введение в «актуальную» сферу эстетического (или околоэстетического) дискурса немалого ряда понятий, большинство из которых в классической эстетике были не только маргинальными, но обычно вообще не попадали в эстетическое поле. Часть из них возникла внутри нищезанятия, фрейдизма, экзистенциализма, структурализма, постструктурализма, другие привлекаются из самых разных областей знания, нередко меняя свой изначальный смысл на новый. В первую очередь среди них можно указать на такие, как *лабиринт*, *абсурд*, *повседневность*, *телесность*, *жестокость*, *шок*, *вещь (вещность)*, *вещество*, *симулякр*, *артефакт*, *электика*, *жест*, *интертекст*, *гипертекст*, *деконструкция* и другие.

В этом достаточно разнородном поле отсутствует термин, описывающий предмет дисциплины. И его действительно нет в нонклассике. Манифестарно отказавшись от традиционного предмета эстетики, в действительности она не аннигилировала его окончательно, но как бы сокрыла от поверхностного наблюдателя, завесила плотной пеленой маргинальных или чуждых классической эстетике смыслов, принципов, понятий, паракатегорий. Они создают особую смысловую ауру вокруг вроде бы пустого, точнее – неопределенного, центра (предмета эстетики), на деле оказывающегося скрытым, не

требующим на данном этапе мыслительной игры дискурсивного выражения полюсом притяжения, собственно и формирующим вокруг себя достаточно целостное поле этих паракатегорий.

Неклассическая эстетика — это имплицитная паратеория, точнее — некоторое смысловое образование, сложившееся в сфере эстетического сознания для более-менее адекватного выражения на вербальном уровне процессов, протекающих в современном актуальном арт-пространстве; для описания ситуаций, стратегий, событий и состояний в той сфере неутилитарного арт-опыта, которой в классической Культуре занималась эстетика.

Сознательно отказавшись от основных принципов классического эстетического опыта — прекрасного, возвышенного, трагического, миметизма, идеализации и т.п. — как излишне патетических и не коррелирующих с современным состоянием человеческого существования, неклассика акцентирует внимание на маргинальных для классической эстетики принципах *игры, иронизма, безобразного*, понимая их в качестве *базовых* принципов инновационного арт-сознания современности. Главный поток художественно-эстетической культуры XX в. двигался в модусе именно этих принципов, и в неклассике они вполне закономерно предстают в качестве основы ее смыслового поля и категориального аппарата.

Наряду с названными категориями классической эстетики в базовом категориальном поле неклассики центральное место заняли такие понятия структурализма и постмодернизма, как *артефакт, текст, объект, симулякр, структура*, ориентированные на *именование* и *описание* произведений современного искусства.

Расширительными понятиями *артефакт, текст, объект*, как и обобщающим префиксом *арт-* перед внеэстетическими терминами *практика, деятельность, проект* и другими, обозначается продукт современного арт-производства, чем подчеркивается его принципиальное отличие от категорий «произведение искусства», «творение» классической эстетики, именно — необязательность необходимого для произведения искусства эстетического качества — *художественности*. Неклассика констатирует, что результат деятельности современного актуального художника, прежде всего, *объект* (или арт-объект), то есть нечто, объективно существующее и предложенное в арт-пространстве современной экспозиции субъекту восприятия в качестве внеположенной реальности. Классическими и первыми примерами объектов являются реди-мейдс Марселя Дюшана. Понятиями объект, арте-

факт сознательно нивелируется эстетическая специфика арт-объекта; он демонстративно уравнивается со всеми другими продуктами человеческой деятельности.

Термин *текст* при обозначении арт-объекта или артефакта указывает на принадлежность так обозначенного феномена лингвистическому полю, то есть свидетельствует, что он подчиняется общим законам лингвистики, обладает каким-то значением, которое в принципе может быть кем-то прочитано или кому-то передано. Понятие *структура*, пришедшее на смену классической категории «композиция», означает, что артефакт представляет собой некое сложное и достаточно жестко организованное образование из какого-то количества элементов, к которым, как и к их связям и отношениям, применимы исследовательские методы и процедуры структурализма. Иногда в качестве синонима структуры используется понятие *конструкции*, подчеркивающее рассудочно-механический, техногенный характер изготовления артефакта.

Отказавшись от традиционных общечеловеческих ценностей, утверждая принципиальную аксиологическую релятивность, современное эстетическое сознание утверждает новую поликанальную многоуровневую параэстетику на элитарной *конвенциональности*, которая, в частности, исключает из сферы искусства его фундаментальный принцип *отображения*. Место классических *образа* и *символа* теперь занимает *симулякр*. Эта категория пришла в неонклассику из философии постструктурализма, где она указывала на наличие автономного означающего, не отсылающего ни к какому означаемому за принципиальным отсутствием такового; это подобие или образ, не имеющие прообраза. Симулякр является элементом своеобразной семантической *игры*, в которой принципиально отказываются от какой-либо референциальности и увлечены только самими игровыми фигурами и их ходами.

Симулякр не отсылает ни к чему иному, кроме себя самого, но при этом имитирует (играет, передразнивает) ситуацию трансляции смысла. Симулякр — муляж, видимость, имитация образа, символа, знака; за ним не стоит никакой иной реальности кроме него самого. Эта категория оказалась адекватной сущностным процессам, стратегиям и парадигмам, определяющим ситуацию в арт-сознании современности. Сегодня художник, в принципе отказываясь от образно-символического контакта с реальностью, строит свои отношения с миром на симуляциях и симулякрах, псевдовещах и игровых действиях, моделирующих самих себя; на парадийно-ироническом передразнивании образно-символической природы классического искус-

ства. Симулякр – наиболее общая категория в ряду паракатегорий, описывающих стратегии, события и состояния современного артпроизводства, принципы организации артефактов.

Этот ряд достаточно велик, поэтому здесь я кратко остановлюсь только на нескольких паракатегориях, значимых для понимания специфики современного артмышления. На одно из видных мест в художественно-эстетических пространствах XX в. выдвигается понятие *лабиринта*, выступающее символом запутанности, сложности, многоаспектности бытия человеческого и культуры, полисемии культурно-бытийных состояний. В этом смысле образ лабиринта возникает в постмодернистской литературе (у Х.Л. Борхеса, У.Эко и др.) и искусстве (у Ф.Хундертвассера в живописи, П.Гринуэя в кино, К.-Х.Штокхаузена в музыке и т.п.). Особое значение это понятие начинает играть при анализе сетевых (компьютерных) арт-практик, где киберпространства и виртуальные реальности строятся на принципах бесконечного лабиринта.

Одной из разновидностей лабиринта в сфере текстовых практик является *гипертекст*. Наиболее активно понятие гипертекста работает применительно к культуре, искусству и литературе XX в., многие произведения которых, особенно второй половины столетия, сознательно создаются в жанре гипертекста, гиперлитературы, ибо этот тип текста наиболее адекватен типу восприятия современного человека и ситуации XX в. В современный лексикон понятие гипертекста активно вошло в связи с развитием компьютерных сетей коммуникаций. В частности, самым грандиозным гипертекстом является на сегодня Интернет. Принципиальная дисперсность, нелинейность и как следствие полисемия гипертекста, а также возможность свободной *навигации* (также одна из значимых паракатегорий неонклассики) в нем реципиента наиболее полно соответствуют современным тенденциям эстетического сознания на отказ от поисков какого-то одного смысла, одной линии развития, тенденции, сюжета; от абсолютизации каких-либо ценностей, от моногносеологизма и т.п.

В мирах *лабиринта* и *гипертекста* главным творческим принципом является *интуиция*, действия, мотивы, выражения которой разуму нередко представляются *парадоксальными* или *абсурдными*. Поэтому *абсурд* в неонклассике отнюдь не негативное понятие; он имеет здесь особую семантику, ибо на нем основываются многие арт-практики и артефакты XX в. С помощью этого понятия описывается большой круг явлений современного искусства, литературы и культуры, неподдающихся формально-логической интерпретации, вербальной формализации и часто сознательно сконструированных на принципах

алогизма, парадокса, нонсенса. Во многих направлениях авангарда и модернизма абсурд воспринимался не как нечто негативное, не как отсутствие смысла, но как значимое *иного* уровня, чем формально-логический. Абсурд, алогизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, нефигуративное, заумь, глоссолалия и т.п. понятия привлекались для обозначения таких артструктур, которые выражали иррациональные основы бытия, жизни, творчества. Изображение и выражение абсурдности человеческой жизни, социальных отношений, бытия в целом занимают центральное место в произведениях Кафки, Джойса, Хармса, Введенского, Беккета, Ионеско, Берроуза.

Основной смысл активного обращения современного арттворчества к абсурду заключается, видимо, в расшатывании, разрушении традиционных представлений о разуме, рассудке, логике, порядке, как о незыблемых универсалиях человеческого бытия и культуры; в попытке путем эпатажа или *шока* (значимое понятие в нонклассике) активизировать человеческое сознание и творческий потенциал на поиски каких-то принципиально иных, альтернативных парадигм бытия, мышления, художественно-эстетического выражения, адекватных современному этапу космо-этно-антропо-цивилизационного процесса.

Достаточно сильный поток презентации насилия и жестоких актов в современном как элитарном, так и массовом искусстве вывел понятие *жестокости* на уровень паракатегории нонклассики. Жестокость в искусстве, начиная с произведений Де Сада, но особенно в арт-практиках и словесности XX в. сознательно или бессознательно является одной из крайних форм выражения какого-то глобального протеста, бунта творческой личности против потребительского общества, современной цивилизации, против самой жизни наконец, с которыми эта личность не может или не желает по каким-то причинам найти внутренний контакт. Отсюда и стремление путем эксплуатации жестокости в искусстве произвести эффект *шока*, добиться скандала и других конфликтных ситуаций. В ряде современных арт-практик, фото-, видеоинсталляций акты жестокости демонстрируются вне традиционного эстетического опыта («по ту сторону» прекрасного и безобразного) в качестве самодостаточного автономного *жеста* художника, не претендующего ни на какое традиционное восприятие, ассоциативное соотнесение с какой-либо реальностью, кроме самого факта конкретной презентации события в данном экспопространстве. На таком же уровне, как жестокость, в более широком контексте находятся многие другие внеэстетические в понимании классической эстетики явления жизни, так или иначе трансли-

руемые или трансформируемые в артпространство, поэтому в нонклассике особой значимостью наполняются такие понятия, выходящие на уровень паракатегорий, как *неискусство* и *повседневность*.

Если классический художник всегда пытался выразить свое отношение к повседневности путем ее соответствующей художественной интерпретации, то в инновационном искусстве XX в. с реди-мейдс Дюшана наметилось принципиально иное отношение к повседневности, которое затем было развито в поп-арте, фотореализме, концептуализме, постмодернизме, арт-практиках последних десятилетий XX в. Повседневность стала рассматриваться как бесконечное поле возможностей для современных арт-проектов, неограниченное пространство приложения конструктивной энергии художника. Любой, произвольно взятый фрагмент повседневности изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутом виде в пространство, понимаемое как художественное (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т.п.). Предметы обычно перемещаются непосредственно, а фрагменты того или иного эпизода повседневности чаще всего в виде документальных фотографий, кино- или видеозаписей, изображений художников-фотореалистов, аудиозаписи и т.п. Смысл акта остается одним и тем же: наделить любой фрагмент повседневности *иным*, неповседневным, необыденным, неутилитарным значением (или выявить это значение), превратить его в *событие* арт-бытия.

Опыт модернистского, постмодернистского и иного «актуального» искусства второй пол. XX в., с одной стороны, и философский постструктуралистский и постфрейдистский дискурсы — с другой, вывели в последней трети столетия на одни из первых мест и в философской мысли, и в параэстетическом сознании понятия *телесности*, *сексуальности*, *вещи*, *вещества*, которые стали псевдо- и анти-заменителями изгнанного из культуры понятия *духовности*. Реабилитация чувственности достигла в современных арт-практиках своего апогея. Однако это все хорошо известно. Понятно, что без этих категорий нонклассика не может строить ни один свой дискурс.

Среди других значимых категорий нонклассики мне хотелось бы еще указать на категории, описывающие главные творческие принципы современных арт-истов. Это *автоматизм*, как основа творческого метода многих арт-практик XX в. (сюрреализма, литературы «потока сознания», ряда направлений в музыке); *интертекст* в двух его главных смыслах: как сознательное конструирование произведения путем цитирования других произведений и как неосознаваемое автором вхождение в его текст в процессе творчества цитат, аллюзий, парафраз, сле-

дов, реминисценций из текстов других авторов; **деконструкция** как один из существенных принципов создания инновационных произведений искусства, а также и как на главный прием их интерпретации⁷.

Итак, здесь схематически представлен один из возможных путей реконструкции имплицитной **неклассической эстетики**. Понятно, что его не следует рассматривать как единственно возможный. Адекватным может быть признано только некое множество подобных дискурсов, при том, что каждый из них неадекватно адекватен целому, то есть имеет смысл и значение, и действительно их **имеет**, только при допущении, что он не единственный и не претендует на полноту выражения смысла описываемого ноумена. Эта предпосылка позволяет нам подвести некоторые итоги предложенной реконструкции нонклассики, особенно в ее паракатегориальной части. Уже из приведенного ряда паракатегорий (в целом их поле значительно шире и в принципе ничем не ограничено) видно, что нонклассика отказалась от метафизических оснований эстетики и перенесла центр тяжести в методологическом плане в **эмпирическую** сферу. Она имплицитно функционирует в процессе осмысления современного состояния элитарного искусства с опорой на опыт конкретных гуманитарных наук. По сути своей – это **экспериментальная**, предельно парадоксальная, даже **негативная** эстетика, паразстетика. Объект ее интеллектуального притяжения сам строится на принципах, активно отрицающих главные универсалии классической эстетики, предельно экспериментален и требует поэтому экспериментальных мыслительных практик (адекватных языков) для своего описания или даже для дискурсивной саморефлексии.

Несмотря на всю свою экспериментальность, парадоксальность, эпатажность, непохожесть на все, доселе входившее в эстетическую сферу, объект нонклассики претендует на эстетическую сферу уже тем, что манифестирует свою полную **автономию и неутилитарность**, притом неутилитарность абсолютную, как бы доведенную до своего логического предела. Большая часть произведений инновационного потока артпродукции XX столетия абсолютно бесполезна во всех смыслах. Они претендуют только на одно: быть тем, чем они являются – чистым объектом в экспопространстве, презентовать только себя в качестве самоценного объекта внимания неутилитарно настроенному реципиенту. В эстетическом поле эти арт-объекты удерживает часто только глобальный интерактивный **контекст** иронизма, игры или близкой к эстетической (все-таки!) организации структуры арт-объекта (например, на принципе напряженной оппозиционности или искусной технологической обработки).

Постнеклассическая эстетика

Понятен отсюда и главный смысл и одновременно принципиально переходный характер самой нонклассики, этого большого эксперимента в сфере эстетической интеллектуалистики. Не открывая великих истин в эстетике, она дает современному человеку ключ к “актуальному” искусству, возможность более-менее уверенно ориентироваться в инновационных процессах, протекающих в искусстве последнего столетия, как минимум. Тем самым она существенно расширяет поле традиционных эстетических представлений и позволяет по-новому взглянуть на многие глобальные положения эстетики, разработанные классикой, но нуждающиеся в существенной корректировке. В свою очередь нонклассика, являясь в целом экспериментальным смысловым полем, тяготеющим нередко к отрицательным ценностным величинам, представляется мне переходным этапом в эстетике, открывающим новые и широкие перспективы для становления следующего этапа эстетической теории, который может быть условно назван как *постнеклассическая* эстетика, эстетика XXI века, на пороге формирования которой мы стоим сегодня⁸.

Главная стратегия этой эстетики, на мой взгляд, должна складываться на путях корректного пересмотра основных позиций классической эстетики с учетом новейших сдвигов в художественно-эстетическом сознании XX в., отчасти уже сформировавшихся в русле неклассической эстетики. При этом от классической эстетики наследуются *метафизические* основы предмета эстетики, а с учетом нонклассики существенно уточняется, модернизируется, модифицируется смысловое поле эстетических принципов и категорий, расширяется методологическое пространство и конкретные методы анализа эстетических и художественных (и паражудожественных, коль скоро они существуют) феноменов.

Парадокс современного этапа эстетики заключается в том, что нонклассика, резко отмежевавшись от традиционных ценностей, от классических эстетических парадигм, введя в поле художественно-эстетического сознания многие, далекие от классической эстетики феномены и понятия, обострила внимание исследователей к предмету эстетики. Вторжение в эстетический опыт и в элитарную художественную практику массы внеэстетических элементов, ходов, явлений заставляет нас на новом уровне обратиться к сущностным основаниям эстетического опыта, т.е. всмотреться в его метафизическую природу. Нонклассика по принципу «от противного» убеждает нас, что разговор об этой природе — не пустой звук, не говорение ради

красного словца и псевдо-мудрого жеста, а реальность нашей дисциплины, о которой эстетики мало задумывались на протяжении последнего столетия. Весь опыт *пост*-культурного переходного эксперимента, убеждает нас в том, что настало время нового этапа, нового уровня осмысления духовно-метафизических основ и Культуры в целом, и эстетического опыта в частности.

Между тем нельзя однозначно утверждать, что авангардно-модернистско-постмодернистский поток художественной культуры и сложившаяся внутри него нонклассика полностью отказались от метафизических основ Культуры и искусства. Точнее было бы сказать, что, начиная с символизма, европейское художественно-эстетическое сознание ощутило недостаточность, ограниченность тех форм духовности, которые существовали в то время в европейском ареале. Реалии новейшего социально-культурного и цивилизационного бытия в целом привели авангард интеллектуально-художественной элиты не только к глобальному отказу от сложившихся в европейско-средиземноморском ареале ценностей, но и к поискам их альтернативы в иных культурных ареалах - прежде всего в той мало знакомой и манящей цивилизационной ойкумене, которая условно обозначалась европейцами как Восток. Индия, Япония, Китай, Полинезия, Африка начали приоткрывать современным евро-американцам какие-то принципиально иные духовные горизонты и художественные парадигмы, в которых западные интеллектуалы продвинутой ориентации ищут выходов из духовно-художественных тупиков бурно развивающейся техногенной цивилизации.

С этим же связано и повышение интереса к всевозможным эзотерическим и оккультным учениям и практикам, берущим, как правило, свое начало на Востоке. Собственно, в этом нет ничего принципиально нового. Европейская цивилизация всегда жила с комплексом неполноценности по отношению к духовной мудрости Востока. Уже древние греки ходили за этой мудростью в Египет, поздний Рим вообще принял в свой пантеон почти всех египетских, да и других восточных богов и божков; христианство просто пришло с Востока, а с мудростью своих вроде бы Платона и Аристотеля Западная Европа первоначально познакомилась по арабским переводам. Вот и в конце XIX в. импрессионисты, символисты, а за ними и многие модернисты получили сильные творческие импульсы от восточного искусства и восточных духовных практик. Неклассическое эстетическое сознание, отталкиваясь от европейских классических эстетических и духовных ценностей, пыталось, как правило, достаточно поверхностно и неуклюже, обрести новые духовные, метафизические основания для своего опыта в восточных культурах и эзотерических практиках.

Если мы внимательно вчитаемся в тексты многих художников, писателей, композиторов авангардистов-модернистов, то практически не обнаружим среди них чистых материалистов или позитивистов. Почти все они были устремлены на поиски каких-то иных, отнюдь не материальных реальностей, а свою деятельность понимали нередко как сакральное действо. Фигуры Кандинского, Малевича, Шагала, Клее, Миро, Мондриана, Мессиана, Штокхаузена в этом плане хрестоматийны. Однако можно назвать и множество других имен авангардистов, модернистов, постмодернистов, которые, кто всерьез, кто в игровом ключе, а кто и просто внесознательно, видели в своей деятельности элементы сакральности. Все это требует от современной эстетики заново всмотреться в свою историю и в историю художественной культуры, включая ее последний этап.

Новая история нестареющего старого

Таким образом, на одно из главных мест в эстетических исследованиях выходят сегодня историко-эстетические исследования. История эстетики, особенно в ее имплицитной части, изучена отнюдь не полностью и не основательно. Историки эстетики пока мало внимания уделяли метафизическому фундаменту эстетического опыта и попыткам его осмысления в истории культуры. Религиозная эстетика с древнейших времен до наших дней изучена очень фрагментарно, а часто поверхностно или сознательно искажена. Между тем сегодня этот исторический опыт был бы крайне полезен для построения здания постнеклассической эстетики. Это не значит, что он должен быть искусственно реанимирован (или клонирован) и перенесен на современную почву, но концептуальный диалог с ним очевидно может дать существенные импульсы для формирования нового эстетического сознания, которое будет аутентичным и конгруэнтным современной техногенной цивилизации и, одновременно, одухотворит ее пустые и безжизненные киберпространства живой водой традиционной Культуры. Умершие традиции и феномены Культуры нельзя реанимировать, но их метафизические основы, всегда живущие в глубинах человеческого духа, могут существенно одухотворить, наполнить жизнью и ввести в контекст Универсума в качестве полноправного участника то, что идет на смену Culture и как-то очень мучительно рождается в недрах *пост*-культуры. Органически сложившийся на основе постнеклассических парадигм современный эстетический опыт мог бы сыграть здесь существенную роль. И по-новому понятая история эстетики отнюдь была бы не лишней в этом процессе.

Чему учит неонклассика современного историка эстетики? Я думаю, в первую очередь, отказу от исследовательского авторитаризма и одномерности мышления. Опыт маргинализма, принципиальной полисемии любого текста, интертекстуальности, новейшей герменевтики требует от современного исследователя исторического материала табуировать метод грабителя древних могил, варварски вырывающего из них только самое ценное с его меркантильной точки зрения, и даже осторожно отнестись к современному опыту «археологии гуманитарного знания». Сегодня, на что мудро указывал Гадамер, древность (фактически любой текст культуры прошлого) важна нам, в первую очередь, как мудрый собеседник. Не ее реконструкция (как мертвого археологического артефакта), а доброжелательный и вдумчивый диалог с нею как с равным (а часто и более мудрым) собеседником существен для современного, находящегося в кризисной ситуации, человека.

Для эстетики такой диалог особенно важен. До XVIII в. и в XX в. эстетика в большей мере существовала в имплицитной, чем в эксплицитной форме. Смыслы эстетического опыта как бы просвечивали сквозь большинство текстов культуры, но почти никогда не выступали на поверхности, не были однозначно вербализованы. Многие тексты прошлых столетий излучают эстетическую энергетику, которая ориентирована на адекватное восприятие, но отнюдь не на однозначное понимание. Имплицитная эстетика прошлого, как далекого (от Древнего Египта и Древней Греции), так и новейшего (продвинутых арт-практик XX в.), не только ждет нашего вопроса, но и сама вопрошает нас о чем-то. Диалог сквозь время развивается в форме вопросов, а ответы возникают сами в глубинах духовного мира вопрошающего. При этом такой диалог не превращается (что в какой-то мере даже парадоксально) в постмодернистское «говoreние мимо». Я, например, вопрошаю византийского мыслителя о том, что волнует меня сегодня притом в сфере знания, о которой он даже и не знал, что она может существовать (в эстетике). Он, естественно, не отвечает мне прямо, а ставит передо мной проблему, которая значима для него, но уже не является проблемой для меня, хотя я должен хорошо понимать ее значимость для него. Оба мы *искренни* и *предельно честны* (главное в таких диалогах через время) в своих вопросах и поисках кванта знания. И между нами возникает некое духовно-интеллектуальное активное энергетически-смысловое поле, в котором каждый обретает какой-то ответ из актуальной для него сферы: азь, грешный, — реальный и вербализуемый, византиец — виртуальный.

При таком корректном и предельно доверительном разговоре с прошлым мы действительно можем приобрести уникальные знания, подспудно добытые человечеством, но не актуализованные им в свое время, как бы сложенные на хранение под более актуальными для своего времени смыслами для последующих поколений. И вот теперь в ситуации глобального духовного и культурно-цивилизационного кризиса нам остро потребовались эти некогда внесознательно добытые и законсервированные для нас в структуре древних текстов знания. Сегодня они крайне необходимы нам, и одна из существенных задач — заняться их актуализацией в процессе живого собеседования с предками. Задача для современных историков эстетики (да и философии в целом).

Затронутые или напомненные здесь только некоторые из наиболее актуальных проблем современной эстетики свидетельствуют, что перед эстетиками непочатый и предельно интересный край работы. Именно на нее ориентирован данный сборник, самим своим названием манифестирующий значимость эстетики в современных ареалах науки и культуры и открывающий, как хотелось бы надеяться издателям, новый этап исследовательских усилий отечественных эстетиков.

Примечания

- ¹ Подробнее см. в моих последних работах, в частности: Эстетика. Краткий курс. М., 2003. С. 272 и далее.
- ² Мое дано во многих работах и один из вариантов (в плане уточнения формулировок нет предела) сводится к следующему: *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 — зрительного или слухового — восприятия определенного класса объектов. В процессе (и в результате) этого опыта человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях восторга, неописуемой радости, катарсиса, духовного наслаждения 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. 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.
- ³ Подробнее хронология современного искусства разработана в моих учебниках (Эстетика. М.: Гардарики, 2002; 2004; Эстетика. Краткий курс. М.: Проект, 2003) и некоторых статьях.
- ⁴ В свое время я предложил и опробовал иной, далекий от какой-либо формализации и аналитики способ проникновения в дух и смысл этих процессов (метод ПОСТ-адекватий) и считаю его также продуктивным, но совсем в иной плоскости эстетического сознания, отличной от строго научной.
- ⁵ Концепцию *Н. Маньковской* см. в ее итоговой статье: Саморефлексия неклассической эстетики // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002. С. 5–24. Развитие темы можно найти в ее статье в настоящем сборнике.
- ⁶ В основу этого текста лег доклад, прочитанный автором на XVI Международном эстетическом конгрессе (Рио-де-Жанейро, июль 2004 г.).
- ⁷ Подробнее о смысле и проблемах неклассики см.: *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2002. С. 297–515; *его же.* Феномен неклассического эстетического сознания // Вopr. философии. 2003. № 10, 12. С. 61–71; 80–92; Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. М., 2003.
- ⁸ Подробнее о моем понимании постнеклассической эстетики см. в последних публикациях, в частности, в статье: *Бычков В.В.* После «КорневиЩа». Прологомены к постнеклассической эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002. С. 49–58.

В.В. Бычков

Теургическая эстетика Николая Бердяева*

«Дух человеческий — в плену. Плен этот я называю «миром», мировой данностью, необходимостью. «Мир сей» не есть космос, он есть некосмическое состояние разобщенности и вражды, атомизация и распад живых монад космической иерархии» (IV, 41)¹, — так начинает Бердяев свою главную, как считал он сам, книгу раннего периода, а как теперь видится — основополагающую для всего его философствования работу «Смысл творчества». Однако «мир сей» призрачен и не есть цель и смысл жизни человеческой. Назначение человека более высокое — для высшей космической созерцательной жизни. И освободить человека от рабства мира сего может только дарованная ему Богом уникальная способность, величайший дар — *творчество*. «Творческий акт всегда есть освобождение и преодоление». Освобождение от себя самого, поработанного «миром», от этого «мира», от всего закабаляющего свободный дух человека. Более того — в творчестве человек должен и может изжить принципиальную антиномию божественного и внебожественного в мире, антиномию трансцендентности и имманентности Бога миру и человеку.

Уже в пreamбуле этой ранней книги Бердяев закладывает основы своего персонализма, утверждая, что множественность тварного мира и создание человека — это «обогащающее откровение Бога, развитие Бога» в том смысле, что Бог, сотворив человека, как бы поручает ему завершение творения мира. Мысль, восходящая еще к Владимиру Соловьеву и давшая импульс для попыток творческого

* Статья написана в рамках исследовательского проекта № 05–03–03137а, поддержанного РГНФ.

развития христианского богословия ряду духовно одаренных личностей Серебряного века русской культуры. «Трансцендентизм, — с пафосом первооткрывателя утверждает в начале 1914 г. отнюдь не юный уже Бердяев, — есть неизбежный момент религиозного опыта, а не абсолютная истина онтологии. Последняя тайна человеческая — рождение в человеке Бога. Последняя тайна Божья — рождение в Боге человека. И тайна эта — единая тайна. Ибо не только человек нуждается в Боге, но и Бог в человеке. В этом тайна Христова, тайна Богочеловека» (48–49).

Собственно из этой интуитивно открывшейся Бердяеву аксиомы (ставится под сомнение она только с помощью традиционной православной догматики, которую и Бердяев, и некоторые другие крупные религиозные мыслители начала XX в. считали уже отчасти или полностью устаревшей, не соответствующей новому этапу бытия) и вытекает все его философствование и основные идеи его эстетики. В частности, на ней основывается и его теория творчества. Бердяев пришел к выводу, что в прошлом религия, мистика, философия были настолько «нечеловечны и бесчеловечны», что привели к безбожному позитивизму. Свою задачу он видит в создании *антроподицеи* — оправдания человека как пути к теодицеи, и человеческое творчество является главным аргументом в его «оправдании». В этом — пафос «Смысла творчества», имеющей подзаголовок «Опыт оправдания человека», в этом — главный смысл философии и эстетики Бердяева.

В «Самопознании» Бердяев писал: «Тема о творчестве, о творческом призвании человека — основная тема моей жизни. Постановка темы не была для меня результатом философской мысли, это был пережитый внутренний опыт, внутреннее озарение» (III, 240). В процессе этого опыта, в результате духовного озарения русскому мыслителю открылось, что человеческое творчество не является требованием человека или его правом; это «требование Бога от человека и обязанность человека. Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт Бога» (241). Именно в этом ключе и развивалась философия творчества Бердяева на протяжении всей его жизни.

Многомерность творческого акта (Метафизика творчества)

Бог наделил человека способностью к творчеству, ждет от него проявления творческого дара, но не понуждает человека к творчеству. Творчество, в понимании Бердяева, свободный ответ человека на

зов Бога. Именно поэтому, считает русский философ, Св. Писание «Божественно-премудро» молчит о человеческом творчестве. Если бы в Писании говорилось что-то о нем, то его реализация в мире была бы уже послушанием, но не творчеством в собственном смысле, не свободным ответом человека. Высший смысл творчества скрыт до времени от человека. *«И Бог ждет от человека антропологического откровения творчества, сокрыв от человека во имя богоподобной свободы его пути творчества и оправдание творчества»* (IV, 129). В свободном творчестве, полагает Бердяев, раскрывается *образ* Творца в человеке, поэтому Бог ожидает, когда человек сам осознает этот сущностный смысл творчества и приступит к реализации творческого замысла высшего Творца. *«В творчестве снизу раскрывается божественное в человеке, от свободного почина самого человека, а не сверху»* (130). В этом Бердяев видит эсхатологический смысл творчества и реализацию на его основе нового этапа христианской религиозности, когда человек во всей полноте осознает, что образ и подобие Бога в нем — это и есть способность к свободному творчеству.

В обостренной атмосфере духовных, притом религиозно-духовных исканий первой трети XX в., когда в воздухе носились идеи явления миру Третьего Завета, Завета Св. Духа, Бердяев по-своему воплощает эти обновленческие чаяния. Как и многие интеллектуалы и духовидцы его времени, он тоже убежден, что религия искупления, религия Нового Завета исчерпала себя и наступает последний эсхатологический этап откровения миру Духа Святого. Притом если первые два Завета (Ветхий как Завет Бога-Отца и Новый как Завет Бога-Сына) были даны человечеству самим Богом, то третий Завет Бога-Духа Святого свершится в самом человеке, в акте его свободного творчества. Последнее откровение Духа и в Духе не будет иметь священного писания, не будет голосом свыше, оно совершится в человеке, добродетельном, живущем в Духе, свободном в своих творческих устремлениях. Именно этого творческого «антропологического откровения» Бог ждет от человека в качестве ответа на свой зов и завершения творения мира.

Отсюда творчество приобретает в глазах Бердяева высочайший смысл в жизни человека, человечества, Универсума в целом. Развивая заявленную в преамбуле к «Смыслу творчества» идею преодоления «мира сего» в свободном творчестве человека, Бердяев подчеркивает, что это иное «преодоление», чем вершащееся в аскетическом подвиге, хотя и имеющее ту же направленность. Творчество — это всегда уход из мира, разрыв с миром обыденного существования и мирских меркантильных и обывательских стремлений, это расковывание,

разрывание цепей, привязывающих человека к материальному миру. «В творческом экстазе побеждается тяжесть мира, сгорает грех и просвечивает иная, высшая природа» (IV, 196). Однако если опыт аскетического преодоления мира — это «опыт послушания», освященного Евангелием, то творческий опыт — «опыт дерзновения». Поэтому его еще не оправдывает Евангелие, и в этом Бердяев видит «неполноту христианского новозаветного откровения» (197).

Между тем творчество отнюдь не противоречит новозаветному отрицанию «мира сего». Оно, как и аскетизм, стремится к преодолению этого мира, но не путем полной и пассивной изоляции от него, а актом созидания нового мира, мира вечной красоты, где преодолевается греховная природа «мира сего», в том числе и природа самого творца-человека. Здесь художественное творчество предстает в глазах Бердяева одной из высших форм творчества. «Рождающаяся в творческом акте красота есть уже переход из «мира сего» в космос, в иное бытие, и в ней не может быть тьмы, которая была еще в грешной природе творившего» (198). Последние слова являются ответом на упреки некоторых моралистов в адрес недостаточно нравственных художников. В творческом акте, убежден Бердяев, сгорает все греховное, присущее самим творцам, хотя и гениальным, но все-таки земным людям.

Творческий акт абсолютно свободен, он ничем внешним не детерминирован. И в этом смысле можно говорить о человеческом творчестве как о творчестве «из ничего». Здесь великая тайна творчества. Оно «идет изнутри, из бездонной и неизъяснимой глубины, а не извне, не из мировой необходимости» (178). Попытки рационально объяснить творчество, найти для него какие-то основания свидетельствуют уже о непонимании природы творчества. «В творческой свободе есть неизъяснимая и таинственная мощь созидать из ничего, не детерминированно, прибавляя энергию к мировому круговороту энергии» (177). Собственно настоящая свобода и есть творчество, ибо в понимании Бердяева свобода и является непостижимой положительной творческой мощью, льющейся из бездонного источника и ничем не обусловленной. Из контекста всего учения Бердяева о творчестве этот источник вполне очевиден. Это Бог, который в ипостаси Духа Святого через посредство творческого духа инициирует творческий процесс.

Проблема творчества — это проблема вдохновения, проблема духовности, которая понимается Бердяевым традиционно по-христиански. Духовность — это нахождение человека «в духе», вхождения духа в человека, вдохновение. А это и есть творческое состояние.

Поэтому «духовность всегда есть творчество, ибо признаком духа является свобода и активность». В творчестве Бердяев видит два элемента, имеющих божественный источник: «элемент благодати, т.е. вдохновения свыше в человеке, обладание человеком гения, дара, и элемент свободы, ни из чего не выводимой и ничем не детерминированной, которым определяется новизна в творческом акте». Творчество направлено на взаимодействие человека с миром и при этом оно является взаимодействием человека с Богом. «Человек как бы передает миру свой разговор с Богом». Творческим началом всегда является дух. «Всякое творческое изменение в мире происходит от вторжения духа, т.е. свободы, т.е. благодати, в бытие» (VIII, 356).

Уже в зрелые годы Бердяев неоднократно подчеркивал, что книга «Смысл творчества» – самое вдохновенное его произведение, т.е. написанное на интуитивном подъеме всех творческих сил, книга-откровение о смысле творчества, его метафизических основах и эсхатологической ориентации. Поэтому о творчестве, как и о многих других сущностных предметах своего философствования он не рассуждает с привлечением огромного аппарата доказательств, что делает, например, Флоренский в своем «Столпе», а пророчествует. Дух его философствования скорее и чаще всего пророческий, чем аналитический.

В творчестве его поэтому больше всего интересует его «неизъяснимый» метафизический смысл, те истоки, которые не поддаются аналитическому осмыслению, но время от времени даются в интуитивном откровении ищущему сознанию. Он часто подчеркивает, что под творчеством понимает не конкретные процессы создания произведений культуры и искусства, «а потрясение и подъем всего человеческого существа, направленного к иной, высшей жизни, к новому бытию» (III, 244). В творческом опыте раскрывается, что субъект творчества первичнее и выше любого объекта, но при этом истинное творчество лишено эгоцентризма. В творческом опыте субъект забывает и о себе, и о мире, он поднимается над своим несовершенством и устремляется к преобразению мира, к новому еще неведомому бытию.

Творческий акт, согласно Бердяеву, это всегда прорыв «к более глубокой реальности, к нуменальному за феноменальным» (VIII, 520). «Творческий экстаз (творческий акт всегда есть ex-tasis) есть прорыв в бесконечность» (III, 243). В необъяснимом, непостижимом акте творчества человек покидает пределы земного бытия, покидает себя самого как существо обыденной земной жизни и проникает туда, куда закрыт доступ простым смертным – к вечности. Это идеальный концепт творчества, творческое задание человеку свыше, которое в ре-

альном творчестве произведений культуры и искусства реализуется только отчасти, а иногда и не реализуется вовсе. В этом Бердяев видел трагедию конкретного творчества человека в этой жизни.

Полемизируя с Розановым, стоявшим на защите и оправдании «мира сего», Бердяев с пафосом пророка утверждает, что «мира сего» практически и нет, почти не существует, ибо вся жизнь человеческая в этом мире, вся культура, все творческие устремления человека, начиная с полового влечения и кончая искусством, религией, философией, всегда основывались на «трансцендентном чувстве», «являли собой трансцендентное томление человечества» (II, 281). Все что было ценного в мире и культуре, в истории и искусстве, «было трансцендентно, было жаждой перейти грани этого мира, разбить замкнутый круг имманентности, было выходом в иной мир, проникновением иного мира в наш мир. Трансцендентное становится имманентно миру – вот в чем смысл мировой культуры» (280). Вся средневековая культура, например, с ее богатым творчеством, с ее культом прекрасной Дамы, рыцарством, искусством, философией, народными празднествами, наполненная красотой, «была построена на трансцендентном чувстве». Человеческое творчество никогда не было апологией этого мира, закреплением радостей естественной жизни, довольством этим миром. Оно всегда было томлением по трансцендентному, «выражением недовольства, отражением муки неудовлетворенности этой жизнью» (280). В этом трагизм творчества человеческой культуры, в этом же Бердяев видит и его эсхатологическую силу, его религиозный смысл.

Бердяев убежден, что вопрос о религиозном смысле творчества еще не ставился, даже не возникал в сознании; его постановка – порождение нашей эпохи, эпохи кризиса всей культуры. Религиозный смысл творчества Бердяев ощущал интуитивно, притом видел в нем много общего с аскезой и мистикой, поэтому регулярно сравнивал творчество с аскетическим подвигом, подчеркивая, что это пути в одном направлении, хотя и различающиеся во многом. «Творчество – такое же религиозное делание, как и аскетика» (IV, 200), – утверждает он, и создается впечатление, что, описывая смысл и сущность творчества, он имеет перед своим внутренним взором хорошо разработанную в патристике и средневековой мистической литературе практику аскезы, а говоря о мистике, одновременно размышляет о художественном творчестве.

Мистика, как путь восхождения человека от своего тварного состояния к просветлению и духовному созерцанию, связывается, как и творчество, с духовностью. «Мистика есть пробуждение духовного

человека, который видит реальности лучше и острее, чем человек природный, или душевный. *Мистика есть преодоление тварности*» (VIII, 327). Пробужденная аскетическим подвигом духовность «раскрывает в человеке божественное, но оно же оказывается и глубоко человеческим». Мистика «как чистая духовность» способствует преодолению пропасти между трансцендентным и имманентным в человеке. «Духовность и есть имманентность божественного человеческому». В мистическом опыте человеческая душа стоит перед трансцендентным, переживает трансцендентное, которое в ней самой, имманентно ей. «Божественное переживается имманентно. Бог раскрывается в первооснове души, все исходит из глубины и изнутри, а не сверху и извне» (328). В мистике преодолевается антиномизм божественного и человеческого, трансцендентность абсолютного самодостаточного бытия Божия снимается в мистическом опыте «встречи человека и Бога в глубине души» человеческой (329). Все это практически не поддается рациональному пониманию и словесному описанию. Согласно Бердяеву, и смысл творчества раскрывается где-то в аналогичных уровнях и также неопишум.

Стремясь показать высочайшее духовное и даже религиозное значение творчества, Бердяев рассматривает две крупнейшие фигуры русской культуры начала XIX в. — святого Серафима Саровского и Александра Пушкина и показывает, что творческий гений художника перед Богом равен по значимости и духовному деланию святости, что творчество Пушкина — это тоже «религиозное делание». «Гениальность есть иной религиозный путь, равноценный и равнодостоинный пути святости. Творчество гения есть не «мирское», а «духовное» делание» (IV, 206). В делах духовного возрастания человечества, для «божественных целей мира» необходимы как святые, так и гениальные творцы. Россия много потеряла бы, если бы у нас вместо Пушкина было бы несколько святых. «С одной святостью Серафима без гения Пушкина не достигается творческая цель мира» (206). Святость аскетического послушания должна быть дополнена «святостью дерзновения», которая концентрируется в даре творческого гения. Гениальность всегда от мира иного, и она противостоит «миру сему», рвется из него в творческом горении.

Отсюда понятно, что для Бердяева творчество, в том числе и в наибольшей мере художественное, имеет религиозный смысл, а в первом издании «Смысла творчества» он просто называет его религией: *«Творчество — не допускается и не оправдывается религией, творчество — само религия»*². Творческий опыт — особый религиозный опыт и путь, творческий экстаз — потрясение всего существа человека,

выход в иной мир. Творческий опыт так же религиозен, как и молитва, как и аскеза» (IV, 143). Не религия должна оправдывать творчество; оно не нуждается в оправдании, ибо сам Бог показал нам пример творчества, но человечество должно оправдать свою жизнь творчеством. Библейскую аксиому человека как «образа и подобия» Божия Бердяев истолковывает в смысле творческой способности человека, уподобляющей его Богу-Творцу. Отсюда следует, что человек должен реально осуществить эту, от творения заложенную в него и активизированную актом приобщения его к мистерии искупления Христом программу, должен во всей полноте реализовать свое «положительное назначение». «Таким содержанием и задачей может быть лишь творчество» (145).

При этом творчество человеческое по своему глубинному смыслу аналогично божественному творчеству, ибо дает реальный прирост бытия из небытия, из «ничего», которое на уровне человеческого творчества представляется Бердяеву свободой, т.е. человек творящий продолжает дело творения мира, начатое Богом. «И всякий творческий акт по существу своему есть творчество из ничего, т.е. создание новой силы, а не изменение и перераспределение старой. *Во всяком творческом акте есть абсолютная прибыль, прирост*» (IV, 162).

Объективация творчества

Отсюда высочайшее значение любого творческого деяния человека в философии Бердяева. Он внимательно всматривается во все стороны жизни человека и везде видит проявление творческого начала, божественного начала. Человек от Бога наделен творческой способностью, убежден русский мыслитель, поэтому его жизнь и деятельность в большей или меньшей мере строятся на творческой основе. Даже тогда, когда он вроде бы сознательно не стремится к этому. Начиная от вроде бы чисто физиологической половой жизни и кончая мистическим, богословским, художественным, философским опытом, — все в жизни человека пронизано творческими интенциями, решениями, актами, откровениями. Человек — творец по своему существу, и творчество помогает ему реализовать это существо в наиболее полном и высоком плане.

Бердяев не делает особого открытия, когда убеждается в том, что высшей формой творчества человека является художественное творчество, объективированное в произведениях искусства. Волей-неволей поэтому он вынужден чаще всего прибегать к примерам из обла-

сти искусства и литературы, стремясь проиллюстрировать те или иные положения своей общей теории творчества. Однако он уделяет много внимания и другим сферам проявления творческой активности, практически всегда имея в качестве образца творчества искусство. В частности, он неоднократно обращается к осмыслению познания и собственно философии в качестве творческих актов и процессов, будучи сам активным творцом именно в этой сфере. Этой теме посвящена первая глава «Смысла творчества», к ней он нередко обращается и в поздних своих сочинениях.

«Философия есть творчество,.. Философия есть искусство, а не наука» (IV, 58–59), — заявляет в самом начале главы о философии Бердяев и на протяжении всей главы поясняет этот свой главный философский концепт. В философии самоосвобождается «творческий акт» человеческого духа в своей «познавательной реакции на мир», в своем противлении миру, исключаящем какое-либо приспособление к нему. Философ — художник, творчески, т.е. интуитивно, постигающий мир. Философия — искусство, отличающееся от музыки, поэзии или живописи только тем, что это искусство познания, в основе которого лежит созидание не образов, а идей, которые проникают далеко за пределы этого мира. «Философия — искусство, потому что она предполагает особый дар свыше и призвание, потому что на ней запечатлевается личность творца не менее, чем на поэзии и живописи. Но философия творит бытийственные идеи, а не образы. **Философия есть искусство познания в свободе через творчество идей, противящихся мировой данности и необходимости и проникающих в запредельную сущность мира»** (59). Понятно, что так увидеть философию мог только человек с высоко развитым эстетическим чувством, и почти любой эстетик подпишет под ним с внутренним удовлетворением и большой радостью.

Философия, согласно философу Бердяеву, не наука потому, что наука ограничивается «мировой данностью», приспособляется к ней, не вырывается за ее пределы, а смысл философии в преодолении этой данности. Философия — это плод избытка духовных сил, своего рода роскошь, ведущая человека за пределы этого мира. «Философия — скорее расточительность, чем экономия мышления. В философии есть что-то праздничное и для утилитаристов будней столь же праздное, как и в искусстве» (59). Философия, как и искусство, основывается не на рациональных доказательствах и умозаключениях, а на творческой интуиции. Истина в философии добывается интуитивно, в акте творческого озарения. И философская интуиция отнюдь не субъективный произвол. Она «проверяется соборным ду-

хом», проводником которого и является истинный философ. Интуиция, по Бердяеву, «есть симпатическое вживание, вникновение в мир, в существо мира и потому предполагает соборность», т.е. более высокий уровень сознания, чем сугубо личностный.

Дискурсивное мышление, которое некоторые философы ставят выше интуиции, Бердяев считает лишь орудием интуиции, которая начинает и завершает познание. Творческая интуиция философа выше научного, дискурсивного мышления, и философ не должен «понижать себя и свое дело» до того, чтобы пытаться объяснить свою интуицию дискурсивным, логическим способом. Понятно, что при этом он рискует быть непонятым в обществе, одиноким, но не должен снижать качества своего творческого знания для «большой приспособленности к низшим формам общения, — это грех против Духа Святого. Философ может быть более общен к соборному, вселенскому разуму, но он может быть одинок и не понят среди людей, разобщенных с этим разумом и потому отвергающих общеобязательность его дела». Критерий соборности, под которой Бердяев понимает приобщенность к высшему космическому разуму, не является количественным и доступным большинству. «Соборность есть качество сознания» (65), которое является даром свыше.

Философия воспринимает мир как ценность и как смысл, а это предполагает более высокий уровень отношения с миром, чем узко научный или дискурсивно-логический, именно — творчески-интуитивный подход к миру. На нем изначально основывалось всякое любомудрие. «Философия и потому еще не наука, а искусство, что интуиция философа предполагает гениальность, которая есть универсальное восприятие вещей. Философ может и не быть гением, но философская интуиция всегда заключает в себе гениальность, всегда есть приобщение к стихии гениальности» (70). А гениальность понималась Бердяевым в качестве некой врожденной устремленности человека от «мира сего» к миру иному, более высокому, более одухотворенному, более бытийственному. И в этом отношении философ мало чем отличается от художника. Оба они изгой в мире сем, прозревающие глубинные смыслы бытия и стремящиеся воплотить свои узрения и видения в своем творчестве.

Объединяет их и пафос эротического отношения к миру, особой глубинной любви к миру. «Философия потому есть искусство, а не наука, что она предполагает Эрос, любовь избирающую. Эротическая, брачная окраска философских постижений и прозрений радикально отличает философию от науки. Философия — эротическое искусство. <...> *Философское познание, как творческий акт, есть брак*

по любви» (76). В творческом акте любви к миру и в единении с ним открываются философу тайны бытия, а не в процессе каких-то логических доказательств. «В философии истина показывается и формулируется, а не доказывается и обосновывается. **Задача философии — найти наиболее совершенную формулировку истины, увиденной в интуиции, и синтезировать формулы. Убеждает и заражает в философии совершенство формул, их острота и ясность, исходящий от них свет, а не доказательства и выводы»** (77).

Именно на этом уровне, т.е. фактически на уровне *эстетического опыта*, и осуществляется постижение истины, а также актуализуется, по Бердяеву, соборный критерий истины, когда определенному обществу философов доставляет удовлетворение («заражает», просветляет) та или иная философская формулировка. «Последним критерием истинности философской интуиции может быть лишь вселенский соборный дух. Соборность сознания есть единая познавательная любовь. Доказательства не нужны для соборного сознания. <...> Доказывают лишь врагам любимой истины, а не друзьям» (78). Философия — это искусство и, как любое настоящее искусство, основывается на творческом отношении к миру, на интуитивном проникновении в его сущностные основания. Отличие от художественного творчества здесь только в формах выражения, или в формах объективации духовного опыта. Искусство выражает его в образной форме, философии — в словесных формулах.

В философии, по Бердяеву, человек сознает свою творческую, «царственную» роль в космосе, свою причастность к мировому Логосу, мировому Разуму, свою укорененность в бытии. Философ имеет «интуицию бытия» и на ее основе, из нее черпает свои знания. Если религия является откровением Бога, то философия «есть откровение человека, но человека, причастного к Логосу, к абсолютному Человеку, к все-человеку, а не замкнутого индивидуального существа» (81). В философских интуициях и прозрениях человек соединяется со вселенной, с бытием. «Цель философии — не создание системы, а творческий познавательный акт в мире» (82). И познание, вопреки утвердившемуся в истории философии мнению, утверждает Бердяев уже в поздний период творчества, не является чисто интеллектуальным актом, но «в действительности носит эмоционально-страстный характер, познание есть духовная борьба за смысл» (VIII, 409). Человек в большей степени познает эмоционально, чем интеллектуально. Философский опыт Шеллинга, Ницше, Бергсона, М.Шелера показывает, что познание — это «вживание» в предмет познания, и оно имеет «более эмоциональный, чем интеллектуальный характер». Ло-

гика в познании выполняет лишь инструментальные функции, а решающее значение имеет «эмоциональная и волевая напряженность, связанная с целостным духом. Познание есть творчество, а не пассивное отражение предметов, и всякое творчество заключает в себе познание» (409).

Философская интуиция — это творческое проникновение в смысл, и сам смысл предполагает творческое состояние духа познающего. Философское познание является познанием истины, а не бытия, но путем сущностной укорененности познающего в бытии. Поэтому познание истины «есть подъем духа к истине, духовное восхождение и вхождение в истину» (410). Под истиной же Бердяев понимает «смысл, логос существующего», который полностью раскрывается только в творчески одаренном субъекте познания, т.е. в философе. Не углубляясь далее в бердяевскую гносеологию и апологию философии, можно заключить, что философия осмысливалась русским мыслителем как одна из высших, наряду с искусством, форм творчества, выводящего человека за пределы «мира сего». В случае с философией Бердяеву было особенно легко давать четкие и ясные формулировки, поскольку он делал их на основе своего личного философского, глубоко интуитивного опыта.

Не менее подробно, чем философию и искусство, Бердяев рассматривает и другие формы творческой активности человека. При этом он выделяет две стороны, или два смысла творчества: внутренний творческий акт и «творческий продукт, обнаружение творческого акта вовне» (VIII, 512). В соответствии с этим творчество представляется ему развивающимся по двум линиям: восходящей и нисходящей³. Первичный творческий акт, внутренний акт творчества всегда является взлетом вверх, восхождением к иному миру. Это акт чисто «нумеральный», протекающий в экзистенциальном времени, т.е. вне времени материального мира. Однако он встречает сопротивление материи этого мира, когда входит в стадию созидания продукта творчества, принадлежащего миру феноменальному. Здесь творчество идет по нисходящей линии. Творец не может остаться в себе, он должен воплотить обретенные смыслы, выразить в чем-то свое состояние, и в этом оформлении, выражении вынужден спуститься на землю.

«Творческий акт устремлен к бесконечному, форма же творческого продукта всегда конечна. И весь вопрос в том, просвечивает ли бесконечность в конечном образе?» (513). Любой творческий процесс, будь то музыкальное творчество или философское, заключен между бесконечным и конечным, восхождением, взлетом вверх и образом, входящим в объективированный мир. «Первоначальный творческий

акт по восходящей линии есть творческий экстаз, взлет, первичная интуиция, видение иного, открытие, чудесное вызывание образов, великий замысел, великая любовь, притяжение высоты, восхождение в гору, творческий огонь. Тогда творящий стоит перед Богом, перед Тайной, перед первоисточником всякой жизни» (513). Познание на этом уровне не есть готовый философский текст, но «озарение, приобщение, трансцензус». То же самое можно сказать и о художественном творчестве, и о замысле социального строя, и о возгоревшейся любви. Однако творчество не ограничивается только этим. Оно также обращено к людям, к обществу, и здесь творец должен обладать большим искусством в своей сфере, чтобы материализовать, объективировать свой внутренний опыт, сделать его достоянием других в максимально адекватных формах, т.е. по возможности без утраты метафизической сути постигнутого на первой стадии творчества. Линия нисхождения творчества в мир существенно снижает его внутренний духовный потенциал, но приобщает к нему других людей. Творчество объективируется в культуру, украшая собой и частично возвышая «мир сей». И в этом снижении творческой планки, с одной стороны, и в укреплении культурой «мира сего», удержании его от разрушения — с другой, Бердяев видит трагизм объективированного творчества.

Эсхатология творчества

Творчество по природе своей, считает Бердяев, эсхатологично, ориентировано на будущее полное преобразование этого мира, преодоление его нынешнего ущербного состояния. Своим первоисточником творчество имеет недовольство этим миром, его греховностью и несовершенством. Любого творца вдохновляет сам Дух Святой, и творчество в конечном счете «есть конец этого мира, хочет конца этого мира в своем первоначальном порыве и есть начало иного мира» (VIII, 515). Но «мир сей» требует от творца соответствия себе, желает использовать творческие акты, ориентированные на конец этого мира, в своих целях. И «творческое горение охлаждается, на него давит тяжесть мира. Не наступает новой жизни, преобразования мира, нового неба и новой земли» (515). Возникают ценности культуры, в которых просвечивает бесконечность, иной мир, ощущается трансцендентное томление и т.п. «Мир сей» несколько одухотворяется и тем самым сохраняется от скорейшего разрушения и преобразования в иной, духовный мир. В этом и видит Бердяев трагизм творчества, объективирующегося в произведениях культуры и искусства.

Указывая на мир иной, выражая его в своих произведениях и ориентируя на него человечество, культура тем самым сохраняет его, оттягивает наступление апокалиптического конца. Вместо нового бытия творится культура. Бердяев, однако, убежден, что «мир должен кончиться именно потому, что в мире нет совершенной целесообразности, т.е. сообразности царству Божьему» (516), и ее невозможно достичь в пределах этого мира, не разрушая его полностью. Поэтому Бердяев с определенным энтузиазмом смотрит на процессы разрушения культуры, усматриваемые им в научно-техническом прогрессе (в «машине», в терминологии Бердяева) и в модернистском искусстве. Все это ускоряет процесс разрушения несовершенного современного мира и приближает реализацию главной задачи человеческого творчества, его эсхатологического назначения — завершения творения мира в соответствии с изначальным замыслом Бога.

Конечная цель человеческой жизни, всего человечества, согласно христианской доктрине, активно поддерживаемой Бердяевым, — исцеление и достижение Царства Божьего, которое «есть преобразование мира, всеобщее воскресение, новое небо и новая земля» (I, 358). И именно для достижения его Бог наделил человека даром творчества. Оно необходимо для наступления Царства Божьего. Для искупления и спасения, полагает Бердяев, можно обойтись и без творчества, но «Царство Божье приходит и через творческое дело человека. Новое, завершающее откровение будет откровением творчества человека. Это и будет чаемая эпоха Духа» (III, 248).

Если мы вспомним, что «Смысл творчества» (а приведенная цитата из «Самопознания» относится как раз к размышлениям автора об этой своей книге) был создан в период активнейших духовных исканий в России, когда были сильны ожидания откровения нового, Третьего Завета Духа Святого, то будет понятно, почему находившийся в центре этих исканий Бердяев создал свою концепцию чаемого откровения и даже имплицитно изложил его вероятное содержание. «Смысл творчества» фактически и был наброском такого откровения, как бы его первым толкованием, экзегезой откровения, интуитивно явленного самому Бердяеву, но в лаконичной форме «Завета» (Бердяев называет его «Евангелием о творчестве» — IV, 128) не записанное, а как бы сразу популярно разъясняемое. Кратко суть его сводится к следующему.

Божественным провидением усмотрено и приурочено три исторические эпохи бытия человечества: Эпоха Закона, конституированная Ветхим Заветом и связываемая Бердяевым с откровением первой ипостаси Троицы Бога-Отца; эпоха Благодати и Искупления, яв-

ленная пришествием в мир Сына Божия и утвержденная Новым Заветом; и грядущая эпоха человеческого творчества, знаменующаяся откровением Духа Святого. «Закон вскрывает зло грешной природы человека и говорит не, не, ставит предел злой воле. Благодать искупления восстанавливает человеческую природу, возвращает ей свободу. От Христа идущая сила искупления переходит внутрь человека» (129). Эта, вторая, эпоха завершается. Человек практически готов к реализации третьего этапа, — убежден был Бердяев во время написания «Смысла творчества», хотя в последние годы жизни эта убежденность у него существенно ослабла, но сам интуитивно найденный концепт третьей эпохи религиозного творчества полностью сохранился. Только реализацию его поздний Бердяев отнес в далекое будущее.

Высший смысл творчества, убежден русский мыслитель, не открывается ни в Ветхом, ни в Новом Завете; он вообще не будет открыт человеку Богом, сверху. Творчество, — здесь уже в полном смысле слова начинается «неохристианство» Бердяева, — от Духа Святого, человек должен сам на основе своей свободы, открыть в себе его смысл, раскрыть в себе самом «образ Творца». Только тогда он сможет реализовать новую эпоху духовности, религиозного творчества, созидания Царства Божия, ибо творчество — это продолжение Божественного дела творения мира руками самого человека. Для этого Бог наделил его даром творчества, для этого человек нужен Богу, в этом суть высшего задания творчеству. «Творчество не есть только борьба со злом и грехом, оно созидает иной мир, продолжает дело творения. Закон начинает борьбу со злом и грехом, искупление завершает эту борьбу, в творчестве же свободном и дерзновенном призван человек творить мир новый и небывалый, продолжать творенье Божье» (132–133).

Это продолжение творения частично осуществляется уже в любом творческом акте человека, что и задерживает этот мир от разрушения. В познании, в искусстве, в религиозном и социальном творчестве человек продолжает творение мира. «...мир сотворен Богом, — не устает повторять Бердяев и в конце своей жизни, — но он не закончен, окончание передано человеку. И человек во все должен вносить свою творческую свободу и в самом познании продолжать миротворение» (VIII, 52). Бетховен, Пушкин, множество выдающихся мастеров искусства внесли свой вклад в продолжение творения, в создание нового мира. «Творчество упреждает преобразование мира. В этом смысл искусства, всякого искусства. И творчество несет в себе эсхатологический элемент. Оно есть конец этого мира, начало нового мира. Мир творится не только Богом, но и человеком, он есть Бого-человеческое дело. Завершение же миротворения есть конец этого

мира. Мир должен превратиться в образ красоты, раствориться в творческом экстазе» (VIII, 507–508). В этом видит Бердяев высший религиозный смысл творчества, который открывается за его «культурным» смыслом и которым должна быть наполнена грядущая эпоха «религиозного творчества». В этом сегодня мы видим глубинный эстетический смысл, которым пронизана вся эсхатология творчества, да и вся философия творчества Бердяева.

В истории человечества, убежден Бердяев, еще не было собственно «религиозной эпохи творчества». Человечество только подошло к «космическому перевалу» и стоит на пороге этой эпохи (IV, 133, 135). Искушением человеку была возвращена его творческая свобода и внутри него самого теперь «должен совершиться переход к религиозной эпохе творчества» (141). Предчувствие этой эпохи уже ощущается у многих личностей духовно-художественной культуры — особенно остро у Ницше, Ибсена, у символистов. Сам всеохватный кризис культуры свидетельствует о вызревании чего-то принципиально нового внутри нее. Кризис разрешится в новую религиозную эпоху творчества преодолением изнутри самой культуры и религиозного культа. Новая, третья эпоха, эпоха религиозного творчества будет сверхкультурна. Религиозный центр тяжести перенесется «из сферы священническо-охранительной в пророчественно-творческую». Нельзя лишь пассивно ждать Христа Грядущего, вещает Бердяев-проповедник, необходимо активно, творчески идти Ему навстречу. Свободное творчество человека в Духе готовит второе пришествие Христа. «Христологическая природа человека раскроется в творческом акте человека. Христос Грядущий придет лишь к тому человечеству, которое дерзновенно совершит творческое христологическое самооткровение, т.е. раскроет в своей природе божественную мощь и славу» (IV, 370–371). Только такому человечеству Христос раскроет свой Лик во всей полноте, «в силе и славе». В «Церкви Голгофы», т.е. в нынешней Церкви Евангелия, христологическая истина раскрыта не полностью. Эпохе искупления дано видеть Христа-Распятого. Во всей полноте он явится человечеству только в последнюю творческую эпоху, когда и человек во всей полноте ощутит в себе божественную силу и славу.

С традиционной богословской точки зрения проще и спокойнее всего отмахнуться ото всего этого как от еретического бреда заблудшего в угаре богоискательства философа. Однако нас здесь интересует не узко богословский или конфессиональный аспект интуитивных прозрений крупнейшего мыслителя Серебряного века, а его попытки в пространстве религиозной философии сформулировать открывшиеся ему новые аспекты чисто эстетического опыта. Пара-

докс мышления Бердяева и всего его философствования, на мой взгляд, заключается в том, что он непонятно как и почему оказался втянутым в плерому богатейшего эстетического опыта, увидел и постиг мир, бытие, Бога в ракурсе этого опыта, но не смог в принципе понять этого. Отсюда его мучительные попытки описать открывшиеся ему принципиально невербализуемые сущности в каком-то промежуточном между богословием и философией русле, впихнуть в философско-богословское ложе то, что не может туда вместиться. Возможно поэтому Бердяев сегодня совершенно не интересен богословам как махровый еретик, погрязший в «самосмышлении», и мало интересен философам как мыслитель пророческого типа, пророчествующий (а не анализирующий) о вещах, почти не имеющих отношения к философии в ее современном понимании. И именно поэтому он, как и многие другие русские религиозные мыслители его поколения, интересен именно эстетикам, как один из талантливых авторов одного из ярких направлений современной имплицитной эстетики.

Не менее остро, чем кризис культуры, Бердяев ощущал и кризис Церкви, полагая, что он заключается в том, что «церковное сознание ущемлено, не постигло полноты» (I, 364). И все-таки наступление новой эпохи он связывает с обновленной Церковью на базе «христианского возрождения, которое будет творческим». Церковь, полагал он, должна осмыслить значение творчества, в том числе и в самом христианстве, ибо сегодня человечество отходит от демагогического и нетворческого христианства, а безбожная цивилизация идет к варваризации. «Церковь еще раз должна будет спасти духовную культуру, духовную свободу человека. Это я называю наступлением нового средневековья» (365). Наступающее «новое средневековье» в понимании Бердяева — это как бы первая фаза грядущей эпохи религиозного творчества. Она характеризуется, с одной стороны, наступающим уже варварством с его крахом классической культуры и укреплением атеистической цивилизации, а с другой — грядущим (Бердяев верил в это) творческим движением в самом христианстве, одним из шагов которого рассматривал как свое творчество, так и поиски своих коллег религиозных мыслителей, а начала его видел у Достоевского (см.: II, 149).

Идеи Шпенглера заставили русского религиозного мыслителя искать выход из той ситуации «заката культуры», которую он чувствовал не менее остро, чем немецкий философ. Да, наступает варварство, охватывающее все культурные страны мира, очень похожее на варварство раннего средневековья. Однако «новое средневековье будет цивилизованным варварством, — иронически утешает нас Бердяев, —

варварством среди машин, а не среди лесов и полей. Величие и священные традиции культуры войдут внутрь. Истинной духовной культуре, может быть, придется пережить катакомбный период» (I, 389–390). «Мы вступаем в ночь нового средневековья» (400). Однако она даст импульс новому духовному возрождению, которое будет последним и окончательным, выявится метафизический смысл истории, заключающийся в ее конце, завершении (406).

«Ночь нового средневековья» тоже не лишена своих красот и преимуществ. Бердяев видит их в переходе «от рационализма новой истории к иррационализму и сверхрационализму средневекового типа» (410). Он убежден, что спасение человечества и переход его в новую творческую эпоху возможны только в случае, если Бог снова «станет в центре всей нашей жизни, нашей мысли, нашего чувства, единственной мечтой нашей, единственной нашей надеждой и упованием» (428), духовным центром опять станет Церковь, как и в средние века. «Церковь космична по своей природе, и в нее входит вся полнота бытия. Церковь есть охристовленный космос. <...> Церковь должна перейти от по преимуществу храмового своего периода к космическому периоду, к преображению полноты жизни». Религия должна покинуть лоно культуры, частью которой она стала в Новое время, и стать «силой преображающей и просветляющей всю жизнь изнутри» (430). В этом главный смысл наступающего периода «нового средневековья», которое с особой остротой Бердяев ощущал в первые постреволюционные годы в России. При этом он подчеркивал, что понятие «новое средневековье» он использовал образно, хорошо зная, что в истории человечества не может быть никаких возвратов к ушедшим эпохам. «Новое средневековье» – это принципиально новый этап развития человечества, но имеющий некоторые типологические параллели с ранним европейским средневековьем. «Новое средневековье» готовит пути «новому откровению», откровению Духа Святого, является первым шагом в «эпоху Духа».

Большим заблуждением исторического христианства Бердяев считает его убежденность в том, что откровение уже дано миру и ждать больше нечего. Сам он убежден, что строение христианской Церкви еще не завершено, ожидают новое откровение Духа Святого и принципиально новая религиозная эпоха, эпоха религиозного творчества – созидания нового бытия. Новое откровение будет дополнением и завершением христианского откровения, «доведением его до подлинной вселенскости» (VII, 484). Оно возникнет в глубинах человеческого сознания как результат развития духовного опыта отношений человека с Богом. Однако для этого необходимы активные твор-

ческие усилия человека, направленные в том числе и на развитие его сознания. «Наступление новой эпохи Духа, в которую войдут высшие достижения духовности, предполагает изменение человеческого сознания, новую его направленность» (485). Сознание должно перейти на уровень сверхсознания, которому раскроется мир «по ту сторону распада на субъект и объект. Это будет означать расшатывание затверделого феноменального мира и большее просвечивание нумерального ядра мира» (490). Сегодня мы знаем, насколько популярным и в философских, и в теософско-антропософских кругах второй пол. XX в. стало понимание условности субъект-объектной оппозиции, ее непродуктивности для многих парадигм мышления. Бердяев стоял у истоков этого понимания и пришел к нему в рамках своей философии творчества.

Религия Духа, убежден русский мыслитель, будет означать совершеннолетие человека. В основе этого этапа религии будет лежать не угроза суда и возмездия, «а творческое развитие и преображение, богоуподобление». Будет признан религиозный смысл человеческого творчества как главного дела человека в мире. При этом на первое место выйдет не постановка внешних творческих задач, но внутреннее преображение человека, осознание творчества как излучения творцом из себя благодатной, преображающей творческой энергии. Новая духовная эпоха поэтому предполагает тотальное изменение человека, всех сторон его внутреннего мира: моральной, интеллектуальной, эстетической, социальной. Эпоха Духа не потребует специальной церковной жизни, «но вся жизнь должна стать религиозной» (490). Диалектика божественного и человеческого в человеке, о которой часто писал Бердяев, в эпоху Духа должна будет явить себя в богочеловечестве человека. «То, что индивидуально произошло в Богочеловеке, должно произойти в богочеловечестве. Это и будет третье откровение Духа» (491). И оно, не устает повторять Бердяев, будет «лишь обнаружением творчества человека. Третий Завет и есть завет человеческого творчества». И придет оно не от Бога, а из глубин свободного человеческого сознания. «Откровение третьего Завета — имманентное, его сам Бог ждет от человека» (VII, 542), ибо в нем свершится окончательное и полное раскрытие Бога. Бердяев убежден, что Бог как Дух, как Свобода, как Любовь «окончательно раскрывается в творческом акте Духа, в творческом акте Духа реализуется Бог» (349).

Последняя третья творческая религиозная эпоха уже начинается, пророчествует Бердяев, и начинается разрушением культуры, безверием, машинной цивилизацией, тьмой «нового средневековья».

Затем грядет период активизации религиозного творческого сознания человека, нового откровения и апокалиптического конца света, который представляется Бердяеву переходом в новый эон Царства Божия, в новый преображенный и сияющий духовный мир. «В грядущем, — писал он в одном из последних своих сочинений периода Второй мировой войны, — будет тьма и страдание, которых еще не бывало. Но будет и небывалый свет, будет явление нового человека, нового общества, нового космоса. Это будет завершение мистической диалектики Троичности» (VII, 491). Конец мира представляется Бердяеву торжеством мирового смысла, соединением божественного и человеческого, «эсхатологическим завершением экзистенциальной диалектики божественного и человеческого» (494). Совместными усилиями Бога и человека будет преодолено время космическое и историческое, и Царство Божие свершится как событие духовное в экзистенциальном времени, т.е. фактически в сознании человека. «Конец мира есть дело богочеловеческое, в него входит активность и творчество человека; человек не только претерпевает конец, но и уготовляет его. Конец есть не только разрушение мира и суд, но также просветление и преображение мира, как бы продолжение творения, вхождение в новый эон». Поэтому мыслить о конце нужно антиномически — как о разрушении, так и о созидании, как о суде, так и о преображении, в общем — как о наступлении Царства Божия, глубинный смысл которого пока не доступен нашему сознанию. «Конец есть событие духовное, происходящее в экзистенциальном времени» (VIII, 563).

Для историка эстетики, эстетического сознания все эти прощества русского мыслителя крайне интересны тем, что они носят ярко выраженную эстетическую окраску, которая очевидна и в самом образе «нового мира», или Царства Божия, как предельно эстетизированного мира, и в том, что путь к этому миру лежит через творчество, и наконец в том, что реализуется-то «конец» в экзистенциальном времени, которое по определению Бердяева фактически является временем актуализации эстетического сознания. Напомню дефиницию Бердяева: «Время экзистенциальное не исчисляется математически, его течение зависит от напряженности переживаний, от страдания и радости, в нем происходит творческий подъем и бывают экстазы, оно более всего символизируется точкой, говорящей о движении вглубь» (VIII, 529). По Бердяеву — это время, в котором реально (т.е. духовно-эмоционально) живет человек, и оно отличается от времен космического (планетарно-календарного) и исторического (события истории). Сегодня мы видим, что это время, связанное только с эмоционально-переживательной сферой человека, с большим основани-

ем можно считать временем эстетического опыта (эстетического восприятия и художественного творчества), ибо собственно человеческое время, хотя и субъективное, но вряд ли может быть сведено к так понятому «экзистенциальному» времени.

Да и само понимание Бердяевым творчества грядущей эпохи как *теургии* в существенной мере тяготеет к творчеству в эстетическом пространстве.

Теургия

Точнее — в религиозно-эстетическом пространстве. Бердяев знает, что человечеству недостаточно того идеала, который дает ему традиционная христианская Церковь. Это идеал святости, которая достигается только нравственным совершенствованием человека в рамках канонизированного христианства. Для достижения этого идеала не нужны ни познание, ни красота. Бердяев же понимает идеал устремлений человека значительно шире. Он убежден, что «уделом вечной жизни должно быть всяческое совершенство, во всем подобное совершенству Божьему, совершенство онтологическое, а не только моральное, всякая полнота бытия. А религиозное сознание говорит: красивым и знающим можешь и не быть, нравственным же быть обязан» (IV, 137). В этом Бердяев видит ограниченность и трагизм традиционного христианства. Выход из этой ситуации он усматривает в осознании того, что смысл жизни человеческой не ограничивается только искуплением греха, но она имеет положительное, творческое задание. Спасение от греха, от гибели — это всегда «спасение *от*», а жизнь должна быть понята как *для*, для чего-то позитивного. «Цель человека, — убежден Бердяев, — не спасение, а творческое восхождение», хотя для этого восхождения, естественно, необходимо «спасение от зла и греха» (138).

Между тем на современном уровне религиозного сознания это не только не достижимо, но даже и не постигается. «*Та высшая, творческая полнота бытия, плерома, которая по видимости недостижима в моменте зачинающегося искупления, когда Бог все еще трансцендентен человеку, достижима в другом моменте религиозной жизни, по ту сторону искупления, когда Бог уже имманентен человеку*» (138). Для достижения этой имманентности человеку необходимо пройти через стадию религиозной жажды спасения, ужаса гибели, реального очищения от греха. Однако искупительный этап религиозного сознания и религиозной жизни не конечный, но переходный к более высокому

творческому религиозному этапу достижения полного творческого совершенства и полноты бытия. Поэтому все то, что современная Церковь в идеале делает для человечества, необходимо, но отнюдь не достаточно для его прогрессивного движения к духовному совершенству. Многие из того, что Церковь считает сегодня несущественным в жизни человеческой — стремление к красоте, культура и искусство, само творчество человека во всех сферах культуры, — работает уже сейчас в направлении перехода человека к новой эпохе творчества.

Только на путях религиозно-нравственного совершенствования и культурного творческого созидания, осознания человеком значительности себя не только как существа нравственного, но и как личности созидающей, выполняющей высшее задание творчества, Бог становится имманентным человеку. Человек во всей полноте начнет ощущать свое богочеловеческое созидательное начало. И не только ощущать, но и творить свою жизнь, бытие во вселенском формате, сказали бы теперь. Здесь Бог и человек уже едины: Бог действует изнутри человека, человек творит в полном согласии и при помощи Бога — эту чаемую мистерию грядущего творчества, сущности новой религиозной эпохи Бердяев и называет *теургией*. Путь к ней лежит через современную христианскую Церковь и культуру; она должна вырасти изнутри Церкви и культуры, как их логическое завершение и синтезирование на более высоком уровне. На их путях осуществляются два великих подготовительных процесса: искупления человека, очищения его от греха и спасения для жизни вечной и становления его (формирования сознания и соответствующих навыков, умения, искусности) как творческой личности. Сегодня эти пути разделены и нередко воспринимаются идущими по ним как антагонистические, противоборствующие. Завтра они будут сняты на новом, более высоком уровне. О том, что такой процесс начался, свидетельствует современный кризис и Церкви, религиозного сознания в целом, и культуры, а внутри нее — искусства.

Религиозному сознанию Бердяева интуитивно открылось, что любое творчество — это продолжение миротворения, продолжение процесса творения из ничего, начатого Богом и продолжаемого им через свой образ и подобие — человека как созидательную личность. Поэтому, убежден Бердяев, любой творческий акт — акт богочеловеческий, акт, в котором творится мистерия созидания совместными усилиями Бога и человека: «Продолжение и завершение миротворения есть дело богочеловеческое, Божье творчество с человеком, человеческое творчество с Богом» (III, 248). Тайна человеческого творчества, тайна гения в том, что человек действует не один. Это хорошо

ощущает на себе каждый творец, каждый художник, но особенно остро это чувствовали и переживали великие художники. В частности, Пушкин, видевший родство между поэтом и пророком. «Человеческое творчество не только человеческое, оно богочеловеческое. В этом таинственность творчества. В нем происходит трансцендентное, в нем разрывается замкнутость человеческого существования. Творческий акт есть акт, совершаемый человеком, и в нем человек чувствует в себе превышающую его силу. Это гениально выразил Пушкин» (VIII, 510).

Однако в существующей культуре и искусстве, в современном творчестве ощущаются только слабые проблески теургичности. Задавание искусству дано теургическое, но «осуществление творческого художественного акта – произведение дифференцированного искусства, культурные эстетические ценности, исход творчества не в мир иной, а в культуру мира этого» (IV, 262); в совершенное искусство, а не в совершенную жизнь. Новоевропейское искусство находится в зависимости от многих внешних факторов, художник еще не осознает своей метафизической, эсхатологической задачи, в нем слишком сильны личные, часто узко субъективные амбиции. Тем не менее именно в искусстве, в художественном творчестве видит Бердяев максимальное приближение к теургии и начало пути к ней. Он с энтузиазмом поддерживает поиски теургии русскими символистами, видит в них предтечу будущего теургического искусства, которое станет первым шагом на пути перехода к бытийственной, универсальной, космоургической теургии. Искусство, убежден русский философ, неизбежно должно выйти из своего современного замкнутого в себе состояния и перейти к созиданию новой жизни. На этом пути стоят уже некоторые синтетические искусства. Однако процесс этот нельзя ускорять искусственно.

«Теургия, о которой мечтали символисты и провозвестники искусства религиозного, – последний предел человеческого творчества» (II, 412). К нему творчество должно прийти свободно, изнутри самой культуры и искусства. Нельзя навязывать искусственно художнику какие-то задачи, даже собственно религиозные и эсхатологические. Они должны органично возникнуть в его сознании. Сначала возникнет, вероятно, некое теургическое искусство, в котором «духовная жизнь человека будет просвечивать изнутри», а религиозность будет полностью имманентна ему (II, 413). Однако вопрос о «теургическом искусстве» как о каком-то идеальном искусстве, предшествующем собственно теургии, звучит у Бердяева глухо. Он не представляет себе конкретно, в чем оно будет заключаться. Поэтому у него иногда речь идет вроде бы о таком идеальном искусстве, но чаще он

забывает о нем и понимает под «теургическим искусством» собственно искусство созидания нового бытия, новой земли и нового неба по закону некоего идеального искусства.

Сознавая это, он заявляет, что «теургическое творчество в строгом смысле слова будет уже выходом за границы искусства как сферы культуры, как одной из культурных ценностей, будет уже катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни» (413). Под «катастрофическим» Бердяев, кажется, понимает глобальность и быстроту процесса разрушения, «распыления», «распластования» традиционной культуры и наступления принципиально новой творческой эпохи, в которую уже никакой культуры, никакого искусства в их современном понимании не будет. Тем более, что в современном модернистском искусстве он видит энергичное начало процесса «распыления».

Искусство в своих высших формах символизма и грядущего за ним «мистического реализма» (так Бердяев иногда называет, вероятно, то, что в других местах он именуется как «теургическое искусство») идет к теургии, но не достигает ее. В нем лишь творятся «знаки, символы последнего бытия, а не само бытие, не сама реальность» (IV, 275). Теургия выше любого искусства, хотя современный «новый символизм», как направление в искусстве, символизм Маллармэ, Метерлинка, Ибсена, Иванова, Белого, уже «рвется» к теургии. Символизм Данте или Гете был «послушен миру», выражал его смыслы, современный символизм отказывается от какого-либо интереса к этому миру и устремляется к иному бытию. «Новый символизм отталкивается от всех берегов, ищет небывалого, неведомого. Новый символизм ищет последнего, конечного, предельного, выходит за пределы среднего, устроенного, канонического пути. В новом символизме творчество перерастает себя, творчество рвется не к ценностям культуры, а к новому бытию» (276).

И Бердяев все свои помыслы, весь пафос своего интеллектуально-мыслительного творчества и пророческий дар направляет на убеждение своих читателей в том, что именно теургия и есть цель и смысл бытия человечества и всего космоантропного процесса. Все в мире идет к ней и она будет в конце концов реализована как эсхатологический конец мира. Наступление теургии, или творческой религиозной эпохи, означает «глубочайший кризис творчества человека» в его современном понимании. Сама культура на вершинах своих, — а сегодня она достигла одной из своих высших точек, — приходит к самоотрицанию, в ее недрах зреет кризис творчества, как творчества произведений культуры и искусства. Творческие интенции человека

рвутся далее искусства и культуры, к созиданию самой жизни, к оправданию своего творческого назначения. Культура начинает преодолевать изнутри. Это и есть предвестие теургии, по Бердяеву.

«Подлинное творчество есть теургия, богодействие, совместное с Богом действие», — краткое бердяевское определение теургии, и оно как магическое заклинание повторяется им регулярно на протяжении всей жизни⁴, воодушевляя, прежде всего, самого мыслителя на творчество и определяя новый идеал религиозному человечеству, грядущему этапу христианства. «Теургия, — разворачивает свое определение Бердяев, — не культуру творит, а новое бытие, теургия — сверхкультурна. Теургия — искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее» (IV, 283). Для нас существенно, что теургия, в понимании Бердяева, — это новый этап *эстетического опыта*, новый этап искусства, вышедшего за пределы традиционного искусства в жизнь, но сохранившего главный принцип искусства — *созидание красоты*. Подлинной красоты, как сущностного состояния космоса, в котором мир был сотворен Богом, до настоящего времени была лишена жизнь человеческая. Преховность — это ущербность не только нравственная, но и онтологическая (человек стал смертен, плоть его подвергается постоянному изменению и разрушению), и эстетическая (выражается в его антиэстетическом облике — лишен подлинной красоты). Теургия, согласно Бердяеву, и призвана восстановить эту первозданную красоту мира, мира как рая, как Царства Божия.

Теургия преодолет нынешнюю трагедию творчества, направляя творческую энергию на жизнь новую. Теургия начинается с конца литературы, конца всякого дифференцированного искусства. Это конец культуры, «но конец, принимающий мировой смысл культуры и искусства, конец сверхкультурный» (283). В теургическом творчестве благодаря тому, что сам Бог имманентен человеку и действует через него, а человек верно ощущает смысл своего творчества, снимается «трагическая противоположность между заданием нового бытия и достижением лишь культурной ценности. Теург творит жизнь в красоте» (там же). В этом плане символическое искусство является мостом к искусству теургическому. Возможно, мы еще не доросли до искусства теургического, но уже вполне сознаем неизбежность перерастания любого искусства в теургию. Хорошо ощутима уже «теургическая жажда» любого подлинного художника. Теургия — «имманентно-религиозное искусство» будущего, подлинно религиозное искусство, и поэтому мертвенно и лживо всякое современное стремление к реанимации старого религиозного искусства. Религиозная тенденциозность также вредна искусству, как тенденциозность общественная или

моральная. «Художественное творчество не может быть и не должно быть специфически и намеренно религиозным. Бесплодна попытка реставрировать искусство в средневековом смысле этого слова» (284).

Именно такую «мертвую реставрацию» чувствует Бердяев в религиозном искусстве Васнецова, и, напротив, искусство Бодлера или Ибсена представляется ему религиозным в подлинном смысле, т.е. свободным в реализации своих внутренних творческих интенций. Искусство, не сомневается Бердяев, религиозно в своих глубинных основах, «в глубине самого художественного творческого акта». И именно поэтому подлинное, свободное творчество художника теургично в своих пределах. Подлинный художник — своего рода образец для будущего художника-теурга, ибо «теургия есть творчество свободное, освобожденное от навязчивых норм этого мира». В глубинах теургического действия раскрывается религиозный смысл сущего, раскрывается «религиозно-онтологическое», которое понимается Бердяевым в эстетическом плане — «красота как сущее». Теургия не может быть навязана художнику извне, она не может быть внешним законом для искусства. Теургия — это предел внутреннего устремления художника в мире; это — «последняя свобода искусства, внутренне достигнутый предел творчества художника. <...> Теург в соединении с Богом творит космос, красоту как сущее. Теургия и есть призыв к религиозному творчеству. В теургии христианская трансцендентность претворяется в имманентность и через теургию достигается совершенство. Не одно искусство ведет к теургии, но искусство — один из главных путей к ней» (284—285).

Другим путем является религия, просветляющая человека благодатью Христовой, очищающая и спасающая его, научающая его жизни жертвенной во имя более высокой жизни⁵. Художник-теург должен совершить жертвенное заклание этой жизни во имя жизни новой, иной, более духовной и возвышенной. Он отрекается от прекрасного искусства этого мира «во имя чистого творческого акта». Собственно, все творческие пути культуры ведут к теургии. Не только искусство самоотрекается в конце своем от себя, но также и наука, и государство, и семья, и культура в целом; и все линии отречения переплавляются в теургию. Конечное теургическое искусство — «синтетическое и соборное, это некое неведомое еще, не раскрытое пан-искусство». «Теургия есть универсальное делание. В ней сходятся все виды человеческого творчества. В теургии творчество красоты в искусстве соединяется с творчеством красоты в природе. Искусство должно стать новой, преображенной природой. Сама природа есть произведение искусства, и красота в ней есть творчество» (285).

Таким образом теургия в понимании Бердяева — это высшая форма эстетического опыта будущего, направленная на реальное преобразование мира в направлении идеальной красоты и абсолютного совершенства усилиями самого преображенного человека, в котором будет действовать некая совокупная богочеловеческая творческая энергия. Понятно, что было бы уже слишком для одного человеческого сознания не только открыть смысл теургии, но и предсказать ее конкретные результаты. Сознывая это, Бердяев не идет дальше понятий *богочеловеческое творчество, красота, совершенство, новое небо и новая земля, Царство Божие, полнота бытия*. Хотя иногда у него проскальзывает и некоторая эсхатологическая конкретика, притом достаточно смелая даже для человека современного уровня религиозности. Например, когда он говорит о «Новом Иерусалиме», который возникнет не эволюционно, но «катастрофически» (т.е. мгновенно) в результате теургического творчества «духа богочеловеческого»; Бердяев убежден, что он «будет на земле и явлен будет во плоти, не физической, а преображенной плоти» (IV, 331). Или в другом месте он утверждает, что в результате теургического творчества в человеке будет преодолена «мораль послушания», и в нем свершится «творческое откровение космоса» путем его возвышения и обожествления «через Абсолютного Человека-Христа, через Богочеловека» (307). Более того, он посвящает читателя в удивительную тайну: «В конце христианского пути загорается сознание, что Бог ждет от человека такого откровения свободы, в котором открыться должно не предвиденное самим Богом. Бог оправдывает тайну свободы, властно и мощно положив предел собственному предвидению» (192). Действительно рискованная с позиции канонического христианства гипотеза, свидетельствующая о каком-то особом уровне сознания самого Бердяева. Нужно иметь существенные внутренние основания, чтобы так открыто заявлять о непостижимых для человеческого сознания внутрибожественных событиях.

Для нас в данном случае важен не сам факт дерзновенного сознания Бердяева, но плоскость его актуализации. А она несомненно эстетическая. Размышляя о проблемах творчества и его высшего этапа теургии, Бердяев чаще всего и в самых значительных моментах обращается для подкрепления своих идей к художественному творчеству, к произведениям искусства, притом, как правило, к признанным шедеврам. Тем самым он имплицитно, а нередко и вполне осознанно, признает, что с максимальной полнотой творчество пока проявляется в эстетической сфере, т.е. в высокохудожественных произведениях искусства. Именно на основе искусства, точнее свое

го эстетического опыта освоения искусства и анализа высказываний многих художников, он приходит к заключению, что любое творчество теургично, т.е. в творческом процессе за человеком-творцом всегда стоит божественная сила, внешняя энергия, вдохновляющая его на творчество. Теургия таким образом понимается Бердяевым на двух уровнях. В современном мире она реализуется в человеческом творчестве, наиболее полно в художественном, одухотворяя культуру божественным веянием. Однако полная и осознанная человеком ее реализация ожидается в будущем, когда творец, открыв в себе самом божественный источник, сознательно перейдет от создания произведений искусства и культуры к реальному преображению мира, созиданию нового бытия на чисто эстетических принципах – как абсолютного царства неземной красоты. Именно в так понимаемой теургии видит Бердяев смысл и конечную цель человеческой жизни, бытия всего тварного мира; к этой идее фактически сводится главный смысл всей его философии.

Теургия как высшая эсхатологическая форма творческой деятельности человека осмыслена Бердяевым в эстетической плоскости, чем как бы завершается большой этап русской (религиозной, символистской, теософской) эстетики, имевшей более-менее явные тенденции и интенции к реализации себя в качестве именно *теургической эстетики*.

Примечания

- ¹ Работы Н. Бердяева цитируются по следующим изданиям с указанием в скобках римской цифрой соответствующей книги, арабской – страницы: I – *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994. Т. 1; II – *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994. Т. 2; III – *Бердяев Н.* Собр. соч. Т. 1: Самопознание. Paris: Ymca-Press, 1989; IV – *Бердяев Н.* Собр. соч. Т. 2: Смысл творчества. Paris: Ymca-Press, 1985; V – *Бердяев Н.* Собр. соч. Т. 3: Типы религиозной мысли в России. Paris: Ymca-Press, 1989; VI – *Бердяев Н.* Собр. соч. Т. 4: Духовные основы русской революции. Философия неравенства. Paris: Ymca-Press, 1990; VII – *Бердяев Н.* Диалектика божественного и человеческого. М.: АСТ–Фолио, 2003; VIII – *Бердяев Н.* Дух и реальность. М.: АСТ–Фолио, 2003.
- ² Позже для немецкого издания книги 1927 г. Бердяев заменил слово «религия» фразой: «есть религиозное оправдание человека перед Богом, антроподицея» (сноска на стр. IV, 143).
- ³ Проблема «восхождения» и «нисхождения» в творческом акте была актуальной в атмосфере духовной культуры Серебряного века. В той или иной форме ее обсуждали и в кругах символистов (о ней писал Вяч. Иванов), и в кругах религиозных мыслителей (к ней обращался, в частности, П.Флоренский).
- ⁴ «Теургия есть действие человека совместно с Богом, – богодействие, богочеловеческое творчество» (IV, 283). «Творчество должно быть теургическим, сотрудничеством Бога и человека, т.е. богочеловеческим» (VIII, 521), – повторяет Бердяев и в позднем сочинении, вероятно, ощущая, что и его творчество находится в этом русле.
- ⁵ Ср.: IV, 392.

Н.Б. Маньковская

Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания

Кома, амнезия подлинная и мнимая, нашествие варваров – вот некоторые из *idées fixes* современного кино, литературы, театра, живописи... Художественно-эстетическая атмосфера начала XXI в. проникнута настроениями, парадоксально сочетающимися в себе скепсис и ностальгию, критику и самокритику, катастрофизм и надежду. Она, видимо, свидетельствует о чем-то более серьезном, чем затянувшейся ситуации *fin de siècle*. Это скорее симптом завершения определенного периода художественного развития, сопряженного с эпохальным творческим проектом XX в. – неклассической эстетикой, *нонклассикой* в искусстве¹. Кажется бы, не так давно отшумели дискуссии, связанные с пересмотром однозначно позитивной оценки ренессансно-просветительской парадигмы. И вот снова возникает потребность в ревизии, на сей раз не столь отдаленного прошлого, являющегося для нескольких поколений наших современников историей их собственной жизни. Ощущение исчерпанности наработанных художественных средств, их неадекватности новым реалиям, пройденного «пика формы» (и содержания) побуждает искать аналоги современной культурной коллизии в далекой и недавней истории художественной жизни. Диапазон возможных сопоставлений практически неисчерпаем – от падения Рима и нашествия варваров до вытеснения неоавангарда постмодернизмом. Сегодня, действительно, многое рифмуется с художественно-эстетической ситуацией более чем тридцатилетней давности. Постмодернизм, как в свое время неоавангард, достиг апогея, подвергся тиражированию, а затем пошел на убыль, трансформировался в нечто иное. «Усталость» неоавангардистской стилистики, чрезмерная сухость художественного языка породили

немало дискуссий о смерти искусства, творческом кризисе и поисках выхода из него. Выбор был сделан в пользу постмодернизма, то есть возврата на новом уровне к фигуративности, фабульности, предметности, эстетическому удовольствию. Сегодня, на спаде постмодернистской волны, люди искусства вновь оказались перед выбором, и поэтому обостренный интерес к опыту предшественников — поп-артистов, хиппи, битников (о чем свидетельствуют не только темы научных работ, но и такие фильмы, как «Мечтатели» Б. Бертолуччи, или акции, подобные «Нашествию» с его лозунгом «Вудсток жив»), вполне закономерен. Одна из потенциальных линий развития в теоретической сфере связана с постнеклассической эстетикой, синтезирующей опыт классики и неклассики². Другая альтернатива, уже скорее на уровне арт-практик, сопряжена с постпостмодернистскими перспективами в русле неклассики — виртуалистикой и новым сентиментализмом (трансэстетическим). Две названные линии представляются нам взаимодополнительными. Диапазон возможностей этим, разумеется, не исчерпывается — их веер раскрыт...

Несколько затянувшаяся ситуация ожидания побуждает к рефлексии и саморефлексии³ по поводу опыта, накопленного вековым развитием неклассики. Научное осмысление философско-эстетической и художественной специфики теорий и артефактов прошлого века — задача профессионального сообщества в целом. В данной статье вниманию читателей предлагается попытка хронологической классификации основных этапов развития неклассического эстетического сознания — *авангарда, модернизма, неомодернизма, постмодернизма и постпостмодернизма* — по следующим критериям: инновационность — традиционализм; духовность — телесность; гуманизм — теоретический антигуманизм; хаотичность — упорядоченность; гармоничность — дисгармоничность; визуальность — вербальность; фигуративность — нефигуративность; политизация — аполитичность⁴. Будут выявлены характерные для каждого из этапов категориальные доминанты (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное), а также векторы оппонирования (критический реализм, натурализм, неореализм, социалистический реализм). В сфере наших интересов окажутся, 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. Еще одна исследовательская линия связана с изучением специфического для неклассической эстетики в целом и различных стадий ее эволюции в частности процесса эстетизации повседневности (авангард, постмо-

дернизм), философии (модернизм), политики (неоавангард), науки (постмодернизм), информационных технологий (постпостмодернизм). Цель такого подхода – выявление и анализ системообразующих принципов формирования различных этапов нонклассики. Разумеется, автор отдает себе отчет в рисках, сопряженных с присущими любым классификациям редукционизмом и схематизмом, особенно наглядными в разного рода таблицах и схемах (пусть и небесполезных в учебных целях). Поэтому особое внимание будет уделено амальгамам и миксам различных художественно-эстетических течений, а также культурным ситуациям, возникающим на стыке хронотипологических этапов. Подчеркнем в этой связи, что наша работа носит, прежде всего, методологический характер.

Авангард и модернизм представляют собой в хронотипологическом плане особый интерес. 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 современных позиций классический авангард и высокий модернизм воспринимаются как классика XX в. Исследование их эволюции позволяет усмотреть те существенные 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 хэппенинг, 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 авангард и модернизм возникают почти синхронно в начале XX в. Расцвет первого приходится на 10–20-е гг., имманентное развитие второго занимает столетия. Таким образом, на протяжении достаточно длительного периода они эволюционируют параллельно. Мы не связываем модернизм с процессом «остывания» и академизации авангарда, легитимизации его открытий, как это делает В.В.Бычков⁵. Один из ас-

пектов нашей исследовательской гипотезы состоит в демонстрации типологической автономности и самодостаточности этих двух этапов нонклассики, качественных различий между ними.

Особенности *авангарда*⁶ в сфере эстетической теории и художественной практики сопряжены, на наш 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; в 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.

Эксперимент в области живописи связан, прежде всего, с отказом от миметически-символической связи с реальностью, изоморфизма, отходом от линейной перспективы, поисками новых выразительных средств передачи движения и времени, художественного воздействия цвета, света, цветоформ. Акцент делается на ассоциативном характере восприятия. Намечаются пути выхода искусства за свои пределы, его сочетания с внехудожественными элементами, растворения в жизни. Основными векторами художественных поисков выступают скорость, динамизм, энергоемкость, силовые линии (футуризм с его симультанным изображением разновременных событий и состояний психики, наложением последовательных фаз движения на одно изображение, поисками пластических аналогов звука); базовые структуры (кубизм с его совмещением различных ракурсов репрезентации объекта в двумерной плоскости, структурной архитектуроникой, выявлением геометрических оснований вешного мира); конструкция (конструктивизм с его композиционным рационализмом и функционализмом, «сделанностью»); материализация духовного в художественных формах (абстрактное искусство); беспредметное (супрематизм с его «пятым измерением искусства», пустотой, неизобразительностью, живописным нулем как «знаком экономики», тяготением к «чистым ощущениям»). Их результатом является создание ирреальной оптической среды, носящей в «чистом искусстве» абстрактный, нереперенциальный характер.

Предельные амбиции литературного авангарда связаны с изобретением нового языка (заумь), свободного от смысловых клише и грамматических норм, построенного на смысловых парадоксах, изначальных архетипических звуковых сочетаниях (футуристы, чинари в поэзии, ОПОЯЗ и формальная школа в литературоведении).

Принципиальная новация Авангарда I в музыке — додекафония, 12-тоновая серийная музыка. Эта новая парадигма музыкального мышления, позволяющая сочинять музыку, пользуясь «двенадцатью лишь между собой соотношенными тонами» (А.Шёнберг), ознаменовала собой разрыв со всей предыдущей историей развития музыки. Додекафония — выразительный пример музыкальной «сделанности».

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.

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. При этом в интуитивизме даже интеллект попадает в разряд «омертвляющих» факторов (вспомним бергсоновские метафоры охотника, убивающего птицу-интуицию, прерывающего жизненный порыв; фотографа, останавливающего время, обездвиживающего модель, лишаящего ее жизни). В экзистенциализме же враждебными предстают не только «грязная» природа, другие люди («ад — это другие»), общество в целом, но и собственное тело (сцена бритья в «Тошноте», когда отражение лица Рокантена в зеркале воспринимается им как нечто чуждое, тошнотворное в физическом и метафизическом плане).

В абсурдизме разрыв между человеком и миром усугубляется, дополняясь процессами распада личности, а затем и средств художественного выражения. В отличие от интеллектуального театра Ж.-

П. Сартра и А. Камю, где человек предстает мерой всех вещей, целостной личностью, акцент делается на человеческом достоинстве, логике мысли и действия, стоическом сопротивлении абсурду, в большинстве пьес Э. Ионеско и С. Беккета абсурду ничего не противопоставляет. Театр абсурда сосредоточен на кризисе самой экзистенции, «неумении быть», безличии личности, ее механизме, 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, невозпроизводимое, неповторимое, невозможное. Следующий шаг в этом направлении — творчество последних представителей высокого модернизма А. Арто и Ж. 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. С его именем связано почти маниакальное стремление к «разврату с гнильцой», в котором участвуют не только тело, но и душа, к грязи, мерзости, перверсии, шокирующе-непристойному. Так сексуальность для него — это аскеза, связанная со страхом, страданием, преодолением отвращения к партнеру: физиология обрекает духовный порыв к чистоте на неудачу.

Показательно, что у истоков модернизма, в эстетике сюрреализма снимается оппозиция между реальным, обыденным и сюрреальным, сновидческим, галлюцинаторным, психоделическим, экстатическим, сверхъестественным, мистическим; натуралистические детали вписываются в ирреальный контекст. В конце модернистского этапа обостряется интерес к телесному, акцент переносится с вербального на визуальное, пластическое, жестикульное, констатируется истощение, бессилие речи. Язык тела образует физическую сферу театра жестокости, внедряющего, по мысли его создателя, метафизику в души через кожу, посредством крайней жестокости, доведенной до своего логического конца. Крик, вопль, жест, знак-иероглиф у Арто

и Батая позволяют прорваться по ту сторону языка, речи — от над-реального к под-материалистическому, животному, к первоначалам, космическим стихиям жизненности, совершить своего рода экзорцистский обряд 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. В.Э.Мейерхольда, не говоря уже о многочисленных новых переводах и исследованиях, а также произведениях, подобных «Анатомии ада» К.Брейя).

Абсолютизация иррационального, случайного, произвольного находит выражение в музыке. Наиболее репрезентативна в этом плане алеаторика, явившаяся реакцией на крайнее закрепощение музыкальной структуры в додекафонии.

Немаловажными являются «образы оппонентов» модернизма — таковыми выступают критический реализм и соцреализм. В теории и художественной практике модернизма реализм в большинстве случаев отождествляется с натурализмом, нетворческим копированием действительности, ее тотальным воспроизведением в мельчайших, незначительных деталях, исключаяющим моменты отбора, обобщения.

Что же касается творческого акта, то его источники носят преимущественно иррациональный характер. Это и автоматическое письмо, происходящее под диктовку бессознательного с использованием «принципа ведра», когда художник зачерпывает неведомое ему самому содержимое подсознания и выплескивает его на холст, киноэкран, сцену, чистый лист бумаги (сюрреализм). Это и ассоциативная эмоциональная память, приводящая в движение ленту воспоминаний, превращающая творчество в грандиозный флэш-бек (интуитивизм, поток сознания). К тому же кругу идей принадлежат наркотически-мистические озарения Арто. Альтернативную позицию занимают, пожалуй, лишь экзистенциалисты, настаивающие на превалирующей роли интеллекта, труда и дисциплины в творческом процессе; вдохновение необходимо лишь на начальном этапе, при формировании замысла произведения.

В недрах модернизма зарождаются и набирают силу тенденции эстетизации философии. «Чтобы быть философом, нужно писать романы»; «роман — это философия, заключенная в образ», полагал Камю. Во многом благодаря экзистенциалистским новеллам, повестям, пьесам «с двойным дном», «с ключом», не в меньшей мере, чем

эссеистика, свидетельствующим о философских установках авторов, некоторые художественные метафоры и понятия обыденного сознания постепенно приобрели категориальный философско-эстетический статус. Среди них — абсурд, тошнота, страх, нечистая совесть, пограничная ситуация...

Итак, 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, низким, 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 начале цикла (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 массовой культуры, 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.

Что же касается *неоавангарда* (50-е — начало 70-х гг.), то его основанная на структуралистской эстетике ориентация на формальные эксперименты нефигуративного плана получила отзвук в молодежной контркультуре 60-х гг., многократно усиливший общекультурный резонанс этого этапа развития нонклассики. С классическим авангардом его сближает решительный разрыв с миметическими концепциями творчества, свободный поиск принципиально новой факту-

ры — на сей раз вплоть до полного отказа от наработанных творческих приемов и способов отображения мира и самовыражения (слова, звука, цвета и т.п., а также законов внутренней необходимости), что и образует специфику «нео». Последняя заключается в отречении от спонтанного эстетического наслаждения в пользу интеллектуального удовольствия от разгадывания художественных ребусов. При этом интеллектуализм парадоксальным образом сочетается с идеями полной свободы творчества. Есть все основания говорить о неоавангарде как феномене синтетического характера, получившем выражение в живописи (абстрактный экспрессионизм, неодадаизм, арте повера, концептуализм и др.), литературе (новый роман, леттризм), кино (новая волна), театре (хэппенинг), музыке (Авангард-II). Общими для неоавангарда в различных видах и жанрах искусства являются принцип импровизационности, отказ от нарративности, фабульности, фигуративности, небрежение содержательной стороной произведений, установка на коллективный характер творчества, антииерархичность, размывание границ между искусством и неискусством.

Если модернизм знаменовал собой отказ от рационально-логических принципов построения художественного мира прежде всего в содержательном плане, то неоавангард нарушил традиционные законы повествовательной формы, в том числе базовые лексико-грамматические и синтаксические правила; отказался от классических законов цветовых отношений, традиционных соотношений цвета и пластики в пользу художественных структур, не имеющих аналогов в природе или классическом искусстве. Так в живописи спонтанный характер творчества, выражающий смену субъективных эмоциональных состояний художника, в буквальном смысле слова вылился в экстравагантные способы нанесения красок путем их разбрызгивания, разливания, растаптывания, вдавливания и т.п. По принципу художественной оппозиции такая манера сочеталась с обыгрыванием семантики обже труве, тенденциями растворения искусства в повседневности, нацеленными на создание «тотального» искусства.

В музыке главная новация Авангарда II состоит в том, что звукоотношения не используются, а создаются композитором⁷. Такая концепция диаметрально противоположна музыкальной эстетике Нового времени, усматривавшей причину музыкального бытия в вечной и неизменной природе с ее абсолютными законами. Отвергая априорные законы природы, музыкальный неоавангард открывает новый звук, что находит свое выражение в сонорике (музыке звучностей),

электронной музыке (оперирующей звуками электрогенераторов), конкретной музыке (препарирующей звуки жизни при помощи специальной электронной аппаратуры).

Культ паузы, тишины, остановки, пустого пространства увенчивается в концептуализме приматом концепции, идеи произведения искусства над его материальной реализацией, артефактом как таковым. Пересматриваются не только классические представления о специфике искусства, но и вопросы его физического существования. В центре интересов оказываются проектное начало творчества, модель воображаемого объекта, проблемы дискурса, месседжа произведения: тексты, цитаты, документация, аналитические выкладки по поводу его замысла, восприятия и распространения. Широко используются нетрадиционные материалы (графики, видеозаписи, промышленные изделия, природные объекты) как основа неклассических форм художественной выразительности.

Дистанцируясь от традиционного «бальзаковского романа» — классического типа линейного повествования, в котором есть завязка, кульминация, развязка, эпилог, внятная фабула, персонажи, лирический герой, причинно-следственные связи — «новые романисты» сосредоточили внимание на письме, построенном по ассоциативному принципу как сколок индивидуального и коллективного бессознательного. В их фразах-монстрах без пунктуации трудно определить, кому принадлежит тот или иной голос.

Леттризм как теоретическая и практическая систематика буквы усматривает в последней основной элемент всех видов художественного творчества — визуального, звукового, пластического, архитектурного, жестикуляционного. Выдвигается утопический проект освобождения индивида путем распространения креативности на жизнедеятельность в целом, ее глобальную трансформацию, предполагающую отказ от разделения и специализации труда, радикальные преобразования экономического, политического, медицинского, литературно-художественного порядка. Поэзия леттризма мыслится как первый истинный интернационал: обосновывается идея превращения поэзии в музыку, целостное искусство, способное осуществить древнюю поэтическую мечту — дойти до людей поверх границ и национальных различий. Сформулированная И.Изу гипотеза о грядущей смерти кино, его превращении в перманентный хэппенинг, чистый жест, а кинодиспута — в произведение искусства была реализована ситуационизмом.

Хэппенинг стал частью амбициозного проекта превращения абсолютной свободы творчества в стиль жизни, способ существования. Сиюминутность, невозпроизводимость предполагали отказ от пье-

сы, сценария, диктата режиссера, профессиональных исполнителей, декораций, театральных костюмов, театральной коробки. Хэппенинг как театрализованное действие на импровизационной основе с активным участием в нем аудитории был направлен на растворение искусства в жизни, артизацию, карнавализацию повседневности. Применительно к кинематографу новой волны он означал отказ от эстетического моделирования реальности, традиционных социальных и моральных норм в духе леворадикального бунтарства.

Став в конце 60-х гг. мейнстримом леворадикальной арт-деятельности, неоавангард органично воспринял идеи культурной, сексуальной и психоделической революций. Его эстетические постулаты стали аргументами в спорах о смерти классического искусства и его замены неоавангардом, а также ядром двуединой концепции политизации эстетики и эстетизации политики.

Теория и практика неоавангарда свидетельствовали о модификации классических представлений о границах эстетического, творческом статусе художника. Неоавангард знаменовал собой движение искусства за пределы искусства, в область культуры. Результатом саморефлексии культуры, ее воссоздания в формах самой культуры явился сверххудожественный синтез, отмеченный эстетикой тождества и повтора, удвоением художественных кодов, их нейтральностью. Однако выход искусства за классические границы художественного был сопряжен с избыточной концептуализацией, абстрагированностью, «бестелесностью» художественной ткани. Имманентный эстетический герметизм неоавангарда пришел в противоречие с навязываемой ему извне гипертрофированной политико-идеологической ангажированностью. В 70-е гг. был достигнут тот предел, за которым маячили самоповторы либо эпигонство. Неоавангард, никогда не пользовавшийся успехом у массовой публики, постепенно стал разочаровывать не только «продвинутую» аудиторию, но и самих творцов.

Таким образом, в 70-е гг. апогей неоавангарда был пройден. Достигнув кульминации, нефигуративное искусство переживало кризис развития. Для перехода к следующему хронотипологическому этапу, **постмодернизму** (70–90-е гг.), существовали как внешние, так и внутренние предпосылки. К первым из них следует отнести трансформации общекультурного и социально-политического плана, сопряженные с неоконсерватизмом. Ко вторым — имманентную тягу к обогащению языка искусства, его новому художественному наполнению.

Постмодернизм противопоставил авангардистской и неоавангардистской установкам на новизну стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее

ироничного цитирования. Рефлексия по поводу модернистской концепции мира как хаоса вылилась в опыт игрового освоения этого хаоса, превращения его в среду обитания человека культуры, обустройства творческой личности в определенной культурной нише. Тоска по истории, выражающаяся в том числе и в эстетическом отношении к ней, сместила центр интересов с темы «эстетика и политика» на проблему «эстетика и история». В темпоральном плане особую ценность приобрело прошлое, точнее, «прошлонастоящее»: прошлое как бы просвечивало в постмодернистских произведениях сквозь наскоившиеся стереотипы о нем, инкрустировалось в современные реалии. Постмодернизм означал отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли искусства. Постмодернистский ответ неоавангарду заключался в признании невозможности уничтожить прошлое и приглашении к его ироничному переосмыслению. Иронизм стал одним из системообразующих принципов постмодернистского мироощущения. Постмодернистские артефакты выступили генераторами интерпретаций, стимулами интертекстуального прочтения сформировавшей их культуры прошлого. Специфика постмодернистского художественно-эстетического сознания связана с неклассической трактовкой классических традиций.

Дистанцируясь от классической эстетики, постмодернизм не вступал с ней в конфликт, но стремился вовлечь ее в свою орбиту на новой теоретической основе. Речь, разумеется, не шла об автоматическом воспроизводстве традиции. Она просвечивала сквозь цитаты, мерцала в монтажных, коллажных конструкциях, в виде центона, палимпсеста. В 80-е гг. сформировался постмодернистский культурный континуум, включающий в себя по вертикали – всю историю культуры от архаики, примитивизма до наиболее «продвинутых» художественных течений, а по горизонтали – художественный опыт всех стран и народов: европоцентризм утратил актуальность. Смысл ряда традиционных категорий, понятий, терминов изменился изнутри. Канонами стали отсутствие канона (если, конечно, не считать таковым осознанный эклектизм), антисистемность, неиерархичность. Символами постмодернистской эстетики оказались лабиринт, ризома.

Что же касается внутриэстетических факторов, то их квинтэссенцию сформулировал У.Эко. Он обратил внимание на возможность возрождения сюжета под видом цитирования других сюжетов, их иронического переосмысления, сочетания проблемности и занимательности. Считая постмодернизм не фиксированным хронологическим явлением, но определенным духовным состоянием, подходом к ра-

боте, Эко усмотрел в нем ответ неоавангарду, разрушавшему и деформировавшему прошлое. Отказываясь от образности, неоавангард дошел до абстракции, чистого, разорванного или сожженного холста: в архитектуре требования минимализма привели к садовому забору, дому-коробке, параллелепипеду; в литературе – к разрушению дискурса до крайней степени (коллажи У.Бэрроуза), ведущей к немоте, белой странице; в музыке – к атональному шуму, а затем к абсолютной тишине (Д.Кейдж). Эко охарактеризовал концептуальное искусство как метаязык неоавангарда, обозначающий пределы его развития. В идеале постмодернизм оказывается над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с «содержанизмом», снося стену, отделяющую искусство от развлечения. Он связан с реабилитацией фабулы, действия, возвращением в искусство фигуративности, нарративности, критериев эстетического наслаждения и развлекательности, ориентацией на массовое восприятие.

Новые эстетические ориентиры были связаны с тем, что существовало в художественной практике, но все еще оставалось «неопознанным эстетическим объектом» – американским искусством «новой реальности». Возникнув в США в 50-е гг., поп-арт, оп-арт, боди-арт, кинетическое искусство, гиперреализм, фотореализм и другие составляющие искусства «новой реальности» оказались по-настоящему востребованными в Европе двадцать лет спустя, когда уже набирали силу эстетические теории постструктуралистского, постфрейдистского плана, послужившие философско-эстетическим фундаментом постмодернизма. Встреча фигуративного искусства с постмодернистской теорией и обусловила кристаллизацию постмодерна. Наметились выходы из лингвоцентризма в телесность, принимающую различные эстетические ракурсы – желания (Ж.Делёз, Ф.Гваттари), либидозных пульсаций (Ж.Лакан, Ж.-Ф.Лиотар), соблазна (Ж.Бодрийар), отвращения (Ю.Кристева).

Другим специфическим признаком постмодернизма стало резкое сближение высокой и массовой культуры, размывание граней между авторским и массовым искусством, научным и обыденным сознанием. Набрали силу тенденции жанровой синестезии, полистилистики в искусстве (фристайл). Эстетическое ядро как бы взорвалось, и его осколки рассыпались по периферии. В центре же оказывались маргинальные темы, связанные с телесностью, сексуальностью, потребительской эстетикой, эстетизацией окружающей среды. Проблематика эта непрерывно разрасталась, экспансионистски захватывая все новые сюжеты – от феминистской эстетики до постмодернизма в науке.

Постмодернизм во многом обязан своим возникновением развитию технических средств массовых коммуникаций — телевидению, видеотехнике, информатике, компьютерной технике. Возникнув, прежде всего, как культура визуальная, постмодернизм в архитектуре, живописи, кинематографе, рекламе сосредоточился не на отражении, а на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью — видеоклипами, компьютерными играми, диснеевскими аттракционами. Эти принципы работы со «второй действительностью», теми знаками культуры, которые покрыли мир панцирем слов, постепенно просочились и в другие сферы, захватив в свою орбиту литературу, музыку, балет. На первый план выдвинулись проблемы симулякра, метаязыка, контекста — художественного, культурного, исторического, научного, религиозного. Симулякр занял в эстетике постмодернизма место, принадлежавшее художественному образу в классической эстетике, и означивал собой разрыв с репрезентацией, референциальностью как основами классического западноевропейского искусства. Усовершенствование и доступность технических средств воспроизводства подвергли сомнению оригинальность творчества, «чистоту» искусства как индивидуального акта созидания, привели к его «дизайнизации».

В 80-е гг. выявилась национальная специфика различных вариантов постмодернизма. Что касается отечественного постмодернизма, то она связана с близостью к авангардистскому андеграунду предшествующего периода, политизированностью, литературоцентризмом, анти-нормативностью (стёб), шоковой эстетикой («чернуха», «порнуха»), контрфактичностью, мистификаторством (легитимация воображаемых дискурсов в искусстве и искусствознании, фантазийные конструкты «пропущенных» в России художественно-эстетических течений — сюрреализма, экзистенциализма и т.д.), ремейками больших стилей (русское барокко, классицизм, авангард и т.д.), новым эстетизмом (московский концептуализм) и рядом других черт.

Таким образом, художественный язык постмодернизма претерпел существенную эволюцию. Он прошел через поп-артовский (60-е гг.), неоконсервативный (70-е гг.) и собственно постмодернистский (80–90-е гг.) периоды. В хронотипологическом плане постмодернизм отмечен ориентацией на прошлое, традиционализмом («новая классика»), далеким от драматизма «пофигистским» отношением к миру, стремлением комфортабельно устроиться в нем. Не только в искусстве, но и в художественной критике на авансцене оказались жест, персонажность, зрелищность, артистизм поведения, визуально-вербальный драйв. Направление это в целом деполитизировано. На смену

«теоретическому антигуманизму» модернизма приходит «новый антропологизм». Центральной эстетической категорией выступает комическое в его иронической ипостаси. Возникает ряд паракатегорий, главная из которых — симулякр. Инсталляция, перформанс, объект становятся профилирующими формами «актуального» искусства. Конкурентами философской эстетики выступают прикладные сферы, связанные с различными видами эстетической деятельности (экологическая эстетика, мода, дизайн и т.п.). Грани между высокой и массовой культурой размываются. Подвергается сомнению индивидуальный характер творчества. В русле процессов глобализации на смену европоцентризму и этноцентризму приходят кросскультурность, транскультурность. Эстетика ведет себя чрезвычайно экспансионистски: процессы эстетизации распространяются на точные науки.

Обозначается явный крен в сторону визуального и телесного. Художественной доминантой становится фигуративность. Возрождается интерес к «формам самой жизни», скорее натуралистического, чем реалистического плана. Доктринальный эклектизм в сочетании с избыточностью художественных средств порождает «сдвоенную», «махровую» эстетику. В ее рамках ведутся поиски дисгармоничной гармонии, красоты как реальности.

Итак, постмодернизм резко дистанцировался от классического понимания эстетики как метафизики, философии искусства. Произошел дрейф всех составляющих эстетического поля из метафизической сферы в эмпирическую, в результате чего эстетический центр сместился. То, что было для классики центральным, оказалось на периферии, а ранее маргинальное, табуированное⁸ и даже антиэстетическое хлынуло в центр. Принцип релятивизма стал преобладающим. Границы эстетики чрезвычайно расширились, утратили четкость очертаний. Каноном стало отсутствие канона.

Цитатность, коллажность, мозаичность, эклектизм как атрибуты игровой природы постмодернизма во многом обеспечили его успех как альтернативы модернистской «философии отчаяния» и неоавангардистскому аскетизму художественных средств и приемов. Однако тридцать лет спустя постмодернистские миксы превратились в штампы, стереотипы, в конечном итоге во многом скомпрометировав метод как таковой. 90-е гг. отмечены спадом постмодернистской эйфории, концептуальной усталостью создателей и исследователей постмодернизма. Для профессионалов эта ситуация чрезвычайно интересна: мы являемся свидетелями конца постмодернистского художественного этапа. Как и в начале 70-х гг., мы снова оказались на грани перехода к чему-то новому, на стыке во

многом разных типов эстетического сознания. В данной ситуации особый интерес к эстетической специфике транзитивных периодов прошлого вполне закономерен.

Справедливость такого заключения подтверждает мастер-класс П.Гринуэя — одного из признанных лидеров кинематографического постмодерна. Он провозгласил своего рода манифест перехода от постмодернизма к постпостмодернизму, от кино к посткино, от кинематографа к дигитографу. При этом показательно, что Гринуэй во многом апеллировал к идеям кинематографического неоавангарда 60-х гг. В духе киноэстетики своей юности он говорил о том, что традиционный кинематограф лишен перспектив развития из-за четырех 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. 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, полагает он, посвящая себя экспериментам с «круговым кино» (в Болонье оно демонстрировалось на фасадах домов, обрамляющих Пьяцца Маджоре — без традиционного экрана и ограниченного кадра).

Другой пример частичного возврата к эстетике 60-х гг. — «Догма» с ее аскетическими самоограничениями, ремейками в духе новой волны («Идиоты» Л. фон Триера). Программный минимализм, сознательный отказ от ряда приемов, связанных с постмодернистской избыточностью художественных средств, весьма симптоматичны.

Как уже отмечалось, в 90-е гг. выдвигается гипотеза о постпостмодернистской эволюции, связанной с виртуалистикой, технообразами, транссентиментализмом⁹. Выявляется специфика *постпостмодернизма*, заключающаяся в утверждении ряда новых художественно-эстетических канонов (интерактивность), стремлении создать принципиально новую художественную среду (виртуальный мир). Интернетовская деятельность конкурирует с прежними арт-формами.

Превращение зрителя, читателя из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, формирует новый тип эстетического сознания. Модификация эстетического созерцания, эмоций, чувств, восприятия связана с шоком проницаемости эстетического объекта, утратившего границы, целостность, стабильность и открывшегося воздействию множества интерартистов-любителей. Суждения о произведении как открытой системе теряют свой фигуральный смысл. Герменевтическая множественность интерпретаций сменяется мультivozдействием, диалог — не только вербальным и визуальным, но и чувственным, поведенческим полилогом пользователя с компьютерной картинкой. Роли художника и публики смешиваются, сетевые способы передачи информации смещают традиционные пространственно-временные ориентиры.

Эстетика виртуальности концептуально шире постмодернистской эстетики. В центре ее интересов — не «третья реальность» постмодернистских симулякров, пародийно копирующих «вторую реальность» классического искусства, но виртуальные артефакты как компьютерные двойники действительности, иллюзорно-чувственная квазиреальность.

Виртуальный артефакт — автономизированный симулякр, чья мнимая реальность отторгает образность, полностью порывая с референциальностью. В нем как бы материализуются идеи Ж.Дерриды об исчезновении означаемого, его замене правилами языковых игр. В виртуальном мире эта тема получает свое логическое продолжение. Означающее также исчезает, его место занимает фантомный объект, лишенный онтологической основы, не отражающий реальность, но вытесняющий и заменяющий ее гиперреальным дублем. Принципиальная новизна связана здесь с открывшейся для воспринимающего возможностью ощутить мир искусства изнутри, благодаря пространственным иллюзиям трехмерности и тактильным эффектам погрузиться в него, превратиться из созерцателя в протагониста. Виртуальные авторские перевоплощения, половозрастные изменения, контакты между виртуальным и реальным мирами (голографические, компьютерные проекции частей тела как их искусственное «приращение» и т.д.) усиливают личностную, волевою доминанту художественных экспериментов.

Новая картина виртуального мира отличается отсутствием хаоса, идеальной упорядоченностью, сменившей постмодернистскую игру с хаосом. При этом игровая и психоделическая линии постмодернизма не только не исчезают, но и усиливаются благодаря «новой

телесности»: современные трансформации эстетического восприятия во многом связаны с его отелесниванием специфическим компьютерным телом (скафандр, очки, перчатки, датчики, вибромассажеры и т.д.) при отсутствии собственно телесных контактов. Взаимопереходы бытия и небытия в виртуальном искусстве свидетельствуют не только о художественном, но и о философском, этическом сдвиге, связанном с освобождением от парадигмы причинно-следственных связей. В виртуальном мире возможности начать все сначала не ограничены: шанс «жизни наоборот» связан с отсутствием точек возврата. Кроме того, персонажи легко взаимозаменяемы. Толерантное отношение к убийству как неокончательному акту, не наносящему необратимого ущерба существованию другого, лишённого физической конечности, — одно из психологических следствий такого рода подхода.

Виртуальная модель бытия оказывает обратное воздействие на искусство. Так в психотрилогии Д. Линча «Малхолланд Драйв» важно не столько внешне алогичное соотношение первой и второй частей фильма, сколько бесконечная вариативность судеб персонажей, их личностная неопределенность. В виртуальной реальности синтезируются принципы фильмического движения, фотореализма, киберпанка, психоделического искусства.

Виртуальная реальность — все более частая гостья на балетной и театральной сцене. В балете «Парадиз» Ж. Монтальво движения танцовщиков сочетаются с их записанными на пленку виртуальными дублями. Видеоряд позволяет строить пространство как по горизонтали, так и по вертикали: на сцене и заднике действие показывается в разных ракурсах, что вызывает эффект хождения по стенам, левитации и т.п. Мультимедийный хореографический проект У. Форсайта предполагает компьютерное превращение танцовщиков и зрителей в виртуальные объекты, их интерактивное взаимодействие (в одном из подобных опытов случайные прохожие видят себя танцующими вместе с артистами балета на уличных экранах). А художественный руководитель берлинского театра «Фольксбюне» Ф. Кастроф начинает свой провокативный спектакль «Терродром», посвященный теме насилия, проецированием на сцену компьютерной игры, в которой виртуальные персонажи непрерывно истребляют друг друга. Введение в спектакль виртуальной реальности размывает границу между компьютерными игроками и живыми актерами. Чувство реальности утрачивается, внутренняя жизнь подменяется эффектными жестами. В спектакле Р. Кастеллучи «Путешествие на край ночи» по роману Л.-Ф. Селина прикрепленные на концах проводов микровидеокамеры

вводятся во внутренние органы исполнителей, фиксируя малейшие изменения их состояния в зависимости от эмоционального накала роли. Соответствующие проекции «изнутри» сочетаются с «внешним» видеорядом.

Мнимо-подлинность виртуальных артефактов лежит в основе многообразных художественных опытов. В литературе последние ассоциируются с гипертекстами. В кинематографе — с цифровыми камерами, дигитальным экраном, электронными спецэффектами, компьютерной графикой, компьютерным монтажом, морфингом, компоузингом, виртуальными актерами, многоканальными звуковыми технологиями. В результате плавных трансформаций форма виртуальных художественных объектов лишается классической определенности. Становясь текучей, оплазмированной, неструктурированная форма воплощает в себе снятие оппозиции прекрасное—безобразное. Возникает ощущение дискретности бытия, проницаемости, взаимовложенности вещного мира. Эстетический эффект такого рода новаций связан со становлением новых форм художественного видения, сопряженных с полимодальностью и парадоксальностью восприятия, основанных на противоречивом сочетании более высокой степени абстрагирования с натуралистичностью; многофокусированностью зрения; ориентацией на оптико-кинетические иллюзии «невозможных» артефактов как норму. Исчезновение «сопротивления материала» реальности, позволяющее погрузиться в область чистой фантазии, переструктурирует соотношение рационального и иррационального, конкретного и абстрактного, коллективного и индивидуального, усиливая концептуально-проектное начало творчества. Не случайно в области массовой культуры и прикладной сфере на основе виртуальной реальности возникла индустрия интерактивных развлечений и услуг нового поколения, обыгрывающая именно принцип обратной связи и эффект присутствия (видеоигры, рекламные видеоклипы, телешоппинги, интерактивные образовательные программы, электронные тренажеры, виртуальные конференцзалы, ситуационные комнаты и т.п.). В виртуалистике абсолютизируется игровая модель бытия, стирающая границы между реальным и воображаемым. Именно восприятие, а не артефакт, процесс, а не результат сотворчества, оказываются в центре теоретических интересов.

Таким образом, принципиальная эстетическая новизна постпост-модернизма связана с тем, что виртуальная реальность претендует на статус реальности как таковой. Чувство эстетической дистанции размывается. Возникает впечатление снятия оппозиция между художественным миром и действительностью, устарелости самих терминов

«реализм», «натурализм» и т.п. Однако, по нашему мнению, виртуальная реальность свидетельствует скорее о возникновении «нового натурализма» гиперреалистического толка. Это весьма жесткая конструкция, целиком сориентированная на настоящее, «здесь и сейчас». Она рассчитана преимущественно на визуальное восприятие. Компьютерная гладкопись, гламурность в конечном итоге фиксируют внимание на красоте как результирующей многообразных взаимопревращений других эстетических категорий. Контакты с виртуальным миром бес-телесны, однако нацелены на физиологический эффект.

* * *

Подведем некоторые промежуточные итоги нашего исследования. Дистанцировавшись от классики, нонклассика прошла определенный путь развития. Основные вехи этого пути – 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. 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. Последовательно сменяли друг друга тенденции эстетизации философии, политики, науки, информационных технологий. 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.

Однако следует ли из вышесказанного, что есть основания говорить о XX в. как веке нонклассики? И да, и нет. Да, учитывая, что в художественно-эстетической культуре произошли значительные изменения, вектор которых выводит один из ее потоков из русла 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 составляющих 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, неклассика 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 неклассики.

Учитывая последнее обстоятельство, нам представляется принципиально важным отметить, что 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. По нашему мнению, эсхатологически-апокалипсические выводы о гибели культуры не находят достаточных оснований. Их наиболее убедительным опровержением служат 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 масскультавского потока, особенно в нашей стране, удастся лишь истинным ценителям и любителям искусства, отличающимся непредвзятостью позиции и недюжинным терпением. Другое дело, что произошли очевидные структурные трансформации культуры и искусства, требующие специального изучения. Мы имеем 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 гибельных тенденций.

Не видим мы признаков конца культуры и в сверттехнологичности современных виртуальных шоу. Ведь фотография, кинематограф и другие экранные искусства — также результаты технических изобретений, однако они не выводятся за пределы культуры. Другой во-

прос, 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. Пристального изучения заслуживает в этой связи проблема воздействия технических новшеств на зрителей, их сознание и подсознание, психологию эстетического восприятия в целом. Современные визуальные, звуковые и иные технологии становятся новым средством художественной выразительности в той мере, в какой способствуют расширению акустического и визуального пространства произведения, 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. Спор «древних» и «новых» — одна из вечных тем в истории культуры и искусства. Еще Вольтер замечал, что новое принимают не сразу, не все, не везде. Его знаменитые слова: «Все жанры хороши, кроме скучного» стали девизом защиты художественной новизны. Тема эта получает новое развитие в аспекте современных технических достижений. В перспективе сущностный художественно-эстетический анализ специфики техногенных артефактов будет способствовать, как мы надеемся, выработке взвешенного научного подхода к проблеме, свободного как от апологетики, так и от «эстетического луддизма».

Впрочем, эстетика и футурология — разные науки, хотя первая порой и способна перенимать у искусства присущее ему кассандрово начало. Творец культуры — человек. Будем надеяться, что жизнь культуры не окажется короче жизни человечества.

Примечания

- ¹ Процесс реконструкции неклассической эстетики (нонклассики) был начат в 90-е гг. прошлого столетия в исследовательской группе «Неклассическая эстетика» Института философии РАН, работавшей под руководством В.В. Бычкова в качестве самостоятельного подразделения с 1992 по 1998 гг. и влившейся затем в сектор эстетики. Основные материалы ее исследований опубликованы в следующих изданиях: КорневиЩе 0Б. Книга неклассической эстетики. М.: ИФРАН, 1998; КорневиЩе 0А. Книга неклассической эстетики. М.: ИФРАН, 1999; КорневиЩе 2000. Книга неклассической эстетики. М.: ИФРАН, 2000; KornewiSHCHe. A Book of Non-Classical Aesthetics. М.: ИФРАН, 1998; Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003; **Бычков В.В.** Нонклассика. Эстетическое сознание в XX веке // Эстетика. М.: Гардарики, 2002; *его же*. Неклассическая эстетика // Эстетика. Краткий курс. М.: Проект, 2003; *его же*. После КорневиЩа. Прологомены к постнеклассической эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций. М.: ИФРАН, 2002; *его же*. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопр. философии. 2003. № 10, 12; **Маньковская Н.Б.** «Париж со змеями». Введение в эстетику постмодернизма. М.: ИФРАН, 1995; *ее же*. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000; *ее же*. Эстетика русского постмодернизма. М.: ВГИК, 2000; **Ее же**. Классическая и неклассическая эстетика // Аспекты культуры. Классика и современность. М.: ВГИК, 2001; **Маньковская Н., Могилевский В.** Виртуальный мир и искусство // Архетип. 1997. № 1; **Громов Е.С., Маньковская Н.Б.** Постмодернизм: теория и практика. М.: ВГИК, 2002.
- В нашей статье используются понятия «постнеклассическая эстетика» и «паракатегории», введенные в науку В.В.Бычковым.
- ² См.: **Бычков В.В.** Эстетика. С. 516–535.
- ³ См.: **Маньковская Н.Б.** Саморефлексия неклассической эстетики // Эстетика на переломе культурных традиций. С. 5–24.
- ⁴ В данном случае речь идет не о бинарных оппозициях, а о превалирующих эстетических ориентирах, не исключающих промежуточных, компромиссных вариантов, полутонов.
- ⁵ См.: **Бычков В.** Модернизм // Лексикон нонклассики. С. 306. См. также статью В.В.Бычкова «Проблемы и «болевы точки» современной эстетики», публикуемую в данном сборнике.
- ⁶ См.: **Бычков В.** Авангард // Лексикон нонклассики. С. 21–26.
- ⁷ См. подробнее: **Холопов Ю.Н.** Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Эстетика на переломе культурных традиций. С. 139–142.
- ⁸ В 90-е гг. завершился процесс респектабилизации порнографии – достаточно проанализировать путь, пройденный от подвергавшегося в свое время цензурным запретам «Ночного портье» до «Романса-Х», «Интимы», «Собачьей жары», «Анатомии ада (Порнократии)». О завершении этого процесса косвенно свидетельствуют тенденции критики и самокритики психоанализа в авторском («Кухетка в Нью-Йорке») и жанровом («Анализируй это») кинематографе.
- ⁹ См.: **Маньковская Н.Б.** Эстетика постмодернизма. С. 307–327.

Онтологическая поэтика (краткий очерк)

Цель настоящих заметок — дать общий и поневоле схематичный набросок той интеллектуальной стратегии («онтологическая поэтика» или иначе «иноформный анализ текста»), которой я придерживался последние полтора десятилетия, занимаясь теорией эстетики и исследуя русскую и западноевропейскую литературную классику¹.

Если попытаться наиболее кратко определить существо названного подхода, можно сказать, что это один из вариантов философского или так называемого «глубинного» анализа текста. Поскольку же мне всегда приходилось иметь дело с художественной и — шире — эстетической реальностью, постольку и сама онтологическая поэтика может быть помыслена как составная часть того обширного умственного движения, которая традиционно именуется общим словом «эстетика». У нас есть все основания называть Р.Ингардена феноменологом, Р.Барта структуралистом, а Ж.Деррида деконструктивистом, однако теперь по прошествии времени стало очевидно, что их концепции и добытые ими результаты в конечном счете сделались общим достоянием эстетики. Применительно к онтологической поэтике (я имею в виду терминологическую сторону дела) это означает, что и она, несмотря на свою специфичность, точно так же ищет ответа на вопрос о том, что такое эстетическая реальность, как она соотносится с воспринимающим субъектом, как она организована и пр. Что же касается названия («онтологическая поэтика»), то здесь потребность в особом поименовании была продиктована не прихотью, а необходимостью как-то определить собственную территорию, расставить акценты, указывающие на особенности метода как такового.

Слово «поэтика» в особых пояснениях не нуждается; стоит разве что обратить внимание на исходное значение этого термина — делание по образцу, неким определенным образом. Иначе говоря, «поэтика» — это сумма приемов, принципов и оснований, согласно которым организуется и оформляется целое текста. И коль скоро это так, то справедливым будет назвать тем же самым словом метод или подход, который это целое исследует (историческая поэтика, структурная поэтика, психоаналитическая поэтика и пр.).

Что касается прилагательного «онтологическая», то в нем выразилась потребность указать на те глубинные, бытийные (т.е. онтологические или, как сказал бы М.Хайдеггер, «онтические») основания, из которых текст вырастает и определенным образом оформляется. В данном случае речь идет о силах или условиях, влияющих на то, что литературное повествование приобретает именно тот вид, который оно приобретает. Формулируя кратко, можно сказать, что онтологически настроенного исследователя прежде всего интересует не то, о чем идет речь в каком-либо конкретном тексте, и не то, как именно это выражается (классическая антитеза «содержания» и «формы»), а то, *с помощью чего* реализуют себя и содержание и форма, то, *благодаря чему* текст обретает жизненную силу и оформляется в единое органическое целое. Разумеется, ни от содержания, ни от формы не уйти (только они, собственно говоря, и присутствуют в тексте); задача в другом — понять тот механизм, ту силу, с помощью которой (в том числе) исподволь, чаще всего неприметно для самого автора, связываются друг с другом отдельные повествовательные элементы, организуется сюжет и оформляются внешние облики конкретных сцен, эпизодов, положений. Само собой, то, о чем идет речь, имеет не абсолютный, а относительный характер: онтологически ориентированный подход имеет достаточно ограничений для своего применения. Он нацелен на вполне определенный и весьма специфичный слой или уровень повествования, который скорее восстанавливается, реконструируется, нежели реально присутствует в материи текста. Условно говоря, это то, что присутствует, отсутствуя, то, что организует, не выдавая в себе воли организатора, то, что оставляет следы, скрывая облик того, кто эти следы оставил. Проявлением и осмыслением названной силы и занимается онтологически нацеленный исследователь, пытающийся понять те смыслы, которые стоят за видимыми действиями персонажей и несводимы напрямую ни к их психологии, ни к требованиям сюжета, стиля и жанра.

Термин «онтологическая поэтика» был введен в научный оборот в начале 90-х годов и с тех пор систематически использовался мной в статьях и книгах, посвященных как общим эстетическим вопросам,

так и анализу конкретных художественных текстов. Со временем термин как будто прижился, во всяком случае его стали использовать и другие авторы, наполняя его иногда близким, иногда далеким от исходного содержанием².

Теперь о тех теоретических и — шире — философских основаниях, на которых выстраивается онтологически ориентированная поэтика или эстетика. Здесь на первом месте оказывается удивление перед самим фактом явленности бытия, его наличествования в конкретном пространственно-вещественном оформлении. И хотя в данном случае речь идет о бытии текста, суть названного, идущего еще от Аристотеля философского удивления, остается прежней. Что касается философских и филологических концепций непосредственно предстоявших излагаемому мною варианту онтологически ориентированной поэтики, то среди них должны быть упомянуты феноменологическая теория М. Мерло-Понти, трансформационная мифология К. Леви-Стросса, а также эстетико-филологические исследования В. Проппа, О. Фрейденберг и Я. Голосовкера, в которых так или иначе проводилась мысль о силах, которые способны организовывать текст независимо или даже вопреки авторским усилиям и установкам³.

Быть — значит наличествовать, присутствовать — «веществовать». Феномены веры, мечты или памяти, несмотря на свою «идеальность», обретают, осуществляют себя в живом вещественном человеке и, таким образом, также оказываются включенными в мир реального наличествования. Из подобного предельно широкого взгляда вырастает фундаментальная антитеза онтологической поэтики: если бытие связано с наличествованием и пространственно-вещественной определенностью, то небытие — с отсутствием названных черт. Вещество жизни — против пустоты смерти. Образ мира — против без-образия небытия (небытие неоформлено, невидимо, бесплодно). Применительно к анализу текста это означает, что предметом преимущественного интереса онтологической поэтики становятся те места повествования, где пространственно-вещественные структуры представлены в наиболее выразительной форме. Это так называемые «сильные» или «отмеченные» участки повествования, его эмблемы, визитные карточки, которые в определенном смысле способны представлять весь текст целиком или, во всяком случае, указывать на нечто существенное в нем. Так человек, стоящий у разрытой могилы с черепом в руках, определенным образом укажет на «Гамлета», всадник, скачущий с копьем навстречу мельницам, напомним о «Дон-Кихоте», а студент с топором — на «Преступление и наказание».

На фоне эстетической реальности текста, которая уже сама по себе вызывает удивление тем, что она существует, подобные участки повествования выглядят еще более привлекательно, рождая ряд вопросов, требующих своего неперемennого изъяснения. Что делает эмблемы тем, чем они являются? Что в них есть такого, что позволяет этим отмеченным участкам текста представлять и в определенном смысле даже замещать собой все целое художественного произведения? Ведь очевидно, что тексты (и, прежде всего, тексты «хрестоматийные», «классические», «прославленные») живут в культуре не только целиком, но и отдельными эмблемами — сценами, эпизодами, фразами, в которых так или иначе сказалась особая смысловая и пространственно-вещественная напряженность.

Если двигаться по этому пути, то в центре нашего внимания как раз и окажутся конкретные обстоятельства каждой такой сцены или эпизода. Как именно выглядел персонаж, какие предметы, вещества, цвета, запахи, конфигурации, фактуры его окружали. В каком направлении он двигался, в каком пространстве находились и т.д. Причем важно, что обращение ко всем названным подробностям, имеющим вполне определенный историко-культурный смысл, в данном случае имеет другую цель. Здесь на первое место выходит тот срез или уровень бытия (прежде всего художественного, эстетического), на котором его вещественно-пространственная оформленность сказывается с максимальной выразительностью и напряженностью. Человек и мир тут во многом совпадают, откликаются друг в друге, ибо на природную субстанцию мира, явленную в виде объемов, конфигураций, веществ, жидкостей и пр. отзывается ничто иное, как природное в самом человеке, в его теле (а значит, и в психике), то есть все те же объемы, конфигурации, вещества, жидкости. «Внешнее» и «внутреннее», таким образом, воссоединяются, рождая в человеке особый настрой, ощущение бытия наличествующего, актуального в своей конкретной особенности и неповторимости.

И все это накладывается, смешивается, соединяется с культурными смыслами эпохи, стиля, жанра, одно откликается в другом, рождая самый сложный комплекс человеческой чувственности, идеологии, в котором природное неотделимо от социального, телесное от духовного.

Бытию, вещественно-пространственной оформленности, противостоит, как уже говорилось выше, отсутствие бытия, без-образия в прямом смысле этого слова. Иначе говоря, веществу жизни (или как сказал бы А.Платонов, «веществу существования») противостоит пустота смерти, нежизнь. Названная антитеза лежит в самих основани-

ях онтологически ориентированного взгляда; именно из нее протекает логика дальнейшего анализа, его фундаментальная стратегия. Если повествование неоднородно, если в нем есть «сильные», «отмеченные» места (эмблемы), следовательно, именно в них в наибольшей степени присутствует интересующий нас импульс жизни, и, следовательно, именно в этих точках может содержаться нечто такое, что определенным образом поддерживает, организует текст, сообщая ему качество гармоничности и жизненности. Иначе говоря, внимательно всматриваясь в эмблему, в то, каким именно образом она оформлена, мы получаем возможность узнать о тексте, об его устройстве и смысле нечто такое, что имеет отношение к нему, как к органическому целому. Малое указывает на большое.

Сравнивая эмблемы какого-либо произведения между собой, мы стараемся отыскать в них нечто общее, то, что объединяет, роднит их друг с другом, несмотря на то, что внешне эти «сильные» (прославленные, хрестоматийные) участки текста могут иметь совершенно различные облики. Уловив это общее (а оно, как показывает анализ сочинений Шекспира, Гёте, Достоевского, Чехова, Толстого, Булгакова, Платонова и др., действительно обнаруживается), мы приближаемся к пониманию того, что можно назвать «исходным смыслом» данного текста и увидеть, как этот смысл разворачивается по ходу повествования в динамическую цепочку вариантов-иноформ, обеспечивающих общий настрой и целостность всего романа или пьесы. Например, в «Войне и мире» Л. Толстого в качестве подобного смысла или импульса выступает тема «напряженного бездействия», ожидания действия внешней непобедимой силы. Эта тема в том или ином виде присутствует почти во всех наиболее известных эпизодах романа, включая сюда и первый бал Наташи Ростовской (она напряженно ждет того, кто пригласит ее на танец), и ожидание битвы («Началось! Вот оно!»), и смертельное ранение кн. Андрея (полк неподвижно стоит под снарядами неприятеля), и саму смерть кн. Андрея (он ждет того мига, когда неодолимая внешняя сила навалится на него и заберет с собой). Я привожу лишь некоторые, наиболее знаменитые эпизоды, на самом же деле в «Войне и мире» — десятки подобных сцен, и во всех них, несмотря на их внешнее несходство — четко просматривается один и тот же исходный смысл.

Понятие «исходности», если смотреть на дело предельно широко, указывает на особый статус интересующего нас мотива или темы. «Исходность» в данном случае означает не пространственную или временную изначальность названного смысла по отношению к целому произведению (сначала исходный смысл, а затем весь текст), а сте-

пень его укорененности в материи повествования, его базисный характер, органическую природность данному сюжету и способу его изложения. На самом деле исходный смысл равен всему тексту, поскольку, так или иначе, организует отдельные, но крайне важные черты представленного в нем эстетического мира. Вместе с тем, принадлежа конкретному тексту, исходный смысл внеположен ему: он не совпадает ни с его идеей, ни с сюжетом, поскольку берет свое основание в том слое, который идеально предстоит каждому конкретному тексту. Речь идет о смысле-возможности, благодаря которой создаются условия для возникновения и оформления любого по-настоящему значительного художественного проекта. И поскольку мы говорим о качестве органичности или жизненности художественного произведения, постольку и самым общим определением, справедливым для любого исходного смысла, будет его соотнесенность с темой жизни как единственной универсальной и неотменимой ценности. В этом отношении неожиданно актуальной оказывается эстетическая концепция Н.Г.Чернышевского, и прежде всего ее центральный пункт, непосредственно связывающий эстетическое качество как таковое с фундаментальной ценностью человеческого существования: прекрасное есть жизнь.

Исходный смысл – это идея или импульс жизни, взятой в ее наиболее широком и принципиальном значении противостояния смерти и разрушению (вспомним об упоминавшейся ранее отправной антитезе онтологической поэтики). Образно говоря, исходный смысл может быть понят как приземленный, конкретно-оформленный вариант воли, исходящей из того онтологического горизонта, где жизнь уже утверждена и неотменима и где предощущается возможность ее победы над силами стирания и разрушения в других бытийных горизонтах.

Исходный смысл соединяется с усилиями автора, приобретает тот вид, который только и мог сложиться в каждом конкретном случае, то есть с учетом особенностей личности автора, жанра, стиля, культурной эпохи пр. Исходные смыслы различных произведений (тем более написанных разными авторами) могут сильно отличаться друг от друга. Вернее говоря, различными будут их внешние облики или те «формулировки», в сети которых мы пытаемся их поймать с тем, чтобы затем, примерить к целому тексту, соотнести с сюжетом произведения и миром его художественных подробностей. Например, в качестве исходного смысла шекспировского «Гамлета» выступит тема диалога зрения и слуха, а в гётевском «Фаусте» ту же роль исполнит тема перемещения по пространственно-смысловой вертикали. Что общего у этих тем или смысловых линий? Внешне ничего, по-

сколько речь идет о вещах исходно непохожих друг на друга, относящихся к разным плоскостям или срезам бытия (органы чувств и перемещение в пространстве). Однако если обратить внимание на внутреннюю форму этих смыслов, на то, ради чего они реализуют себя в идее и сюжете, то окажется, что обе названные темы так или иначе связаны с идеей жизни, стремлением к ее утверждению. Отказавшись от спасительной лжи слов и доверившись смертельной правде зрения, Гамлет теряет жизнь, но сохраняет достоинство, без которого жизнь не имеет смысла. Фауст, путь которого это сменяющие друг друга подъемы и спуски (от горных вершин до спуска к подземным Матерям), в итоге спасается для жизни вечной; избегнув последнего падения в пропасть ада, он устремляется наверх к Богу. А в чеховских пьесах та же тема распадается на ряд вариантов, в каждом из которых опять-таки будет присутствовать это общее, связанное с идеей жизни начало. В «Чайке» это тема жизни-мести (Треплев убивает чайку, чайка убивает Треплева), которая расправляется с людьми, ищущими в ней цели и смысла. В «Дяде Ване» — это тема красоты манящей и разрушающей, в «Трех сестрах» — метафора деревьев, вросших корнями в землю и неспособных уйти со своего места, в «Вишневом саде» — мысль о круге жизни, о невозможности начать все по-новому. Все эти варианты связаны с единой темой тоски по жизни несбывшейся и ожидания жизни будущей — настоящей и светлой.

Из приведенных примеров видно, насколько исходные смыслы трагедий и пьес Шекспира, Гёте и Чехова не похожи друг на друга. Видно и то, насколько непохожи они и на сюжеты или идеи соответствующих произведений. Однако именно об этом шла речь ранее, когда я пытался определить существо онтологического взгляда на художественный текст. Исходный смысл, который мы пытаемся выявить и сформулировать, действительно имеет мало чего общего и с сюжетом и с замыслом. Это и не «про что» и не «как», а это «с помощью чего» реализуют себя и «что» и «как».

Исходный смысл — это структура и импульс, помогающие тексту осуществиться именно в том виде, в каком он осуществился. Это сила, оказывающая мощное воздействие и на устройство сюжета, и на тот набор символических подробностей, который образует эстетическое целое повествования. Для того, чтобы текст состоялся как органическое целое, мало идеи и психологии характеров, необходима еще эта в некотором смысле внетекстовая основа, на которой смог бы состояться и утвердиться мир художественного произведения (феномен, имеющий отношение к тому, что принято называть «вдохновением», которое есть не слово, но сила или импульс).

Исходный смысл — это неуничтожимый, кочующий из одного текста в другой и каждый раз принимающий все новые и новые облики порыв или импульс. В пределах же каждого конкретного сочинения исходный смысл — это неразложимая на отдельные элементы или составляющие части целостность, своего рода минимальная единица текста. И если искать нечто, отвечающее требованиям, которые можно предъявить к тексту, как к осмысленному, органическому в себе завершенному целому, то им станет не слово, не предложение и даже не глава или часть повествования, а некоторая смысловая линия (или линии), проходящая сквозь весь текст и при этом повсюду сохраняющая свою качественную определенность. Исходный смысл может затухать, уходить в глубину, превращаться в пунктир, однако в глубине повествования, в его нечитаемой основе он неделим, неуничтожим и повсюду равен себе. Мы можем говорить как об отдельных исходных смыслах, связанных с каким-либо конкретным текстом, так и о смыслах, прослеживающихся в нескольких (в идеале во всех) сочинениях того или иного автора. Во втором случае речь должна идти о различных вариантах, огласовках единого исходного смысла, а также о различных сочетаниях этих вариантов, которые, собственно, и создают уникальность и поэтическую конкретность каждого отдельно взятого текста. У больших писателей так обычно и происходит; какая-либо тема или набор тем прослеживается во всех их наиболее значительных произведениях. Можно сказать, что каждый из них пишет не разные, а одну большую незаканчивающуюся и не могущую в принципе закончиться книгу. Напомню, что речь идет не об авторском замысле, наборе любимых тем или идей (они также отвечают названным качествам), а о нечитаемой основе текста, о его энергийно-смысловой подоплеке, помогающей сбыться и сюжету, и идеологии, и психологии характеров. Так у Гоголя это тема страха перед периферией и бегства в центр пустого пространства. У Достоевского это тема трудного рождения и восстановления человека, увиденная и прочувствованная как подъем наверх по крутой лестнице церковной колокольни. У Чехова в числе ведущих исходных смыслов — тема леса, деревьев и связанный с ней (через тему дыхания) мотив футляра и вообще замкнутого пространства или объема. У А. Платонова — тема противопоставления пустоты, вещества и объединяющей и примиряющей их воды⁴.

Теперь подробнее о технике анализа тех участков повествования, где исходный смысл (или смыслы) объявляет себя в наиболее отчетливом виде. Речь идет о сопоставлении эмблем, то есть наиболее

«сильных» мест текста, в которых мы имеем дело с тем, что можно назвать иноформами исходного смысла (отсюда, собственно, второе название онтологической поэтики — иноформный анализ текста).

По ходу движения повествования исходный смысл проявляется, обнаруживает себя в цепочке сцен или картин, представляющих собой (если смотреть на дело с избранной нами точки зрения) его последовательную динамическую развертку. Иноформы — это варианты исходного смысла текста, содержащие в себе, несмотря на все различия в их внешних обликах, нечто общее, роднящее их друг с другом. Вот почему эмблемы того или иного текста достаточно часто для того, чтобы это было простой случайностью, обладают внутренним сходством. У них — общая смысловая основа, именно в них исходный смысл текста осуществляет себя с наибольшей интенсивностью и выразительностью.

Вопрос о выборе и учете эмблем, как правило, решается сам собой. Здесь нет места для субъективного произвола, поскольку появляется возможность опереться на феномен интерсубъективного согласия, благодаря которому наиболее «отмеченные», эмблематические сцены или фразы в сочинениях Шекспира, Гёте или Достоевского давно уже выявлены усилиями миллионов читателей и зрителей. Разумеется, не все так просто, и в число эмблем текста могут попасть и те места, которые не имеют особого отношения ни к тайне исходного смысла, ни к сюжетной интриге, а, скажем, располагаются в начале или конце повествования и потому хорошо запоминаются («Гнев, о, богиня, воспой...» и пр.). Эмблематическая фраза может быть просто удачным афоризмом или перекликаться с какой-то жизненной ситуацией соответствующей эпохи, наконец, у кого-то могут быть и свои личные соображения по поводу того, что считать «сильным» местом, а что таковым не считать. Возможных вариантов достаточно много, однако нельзя не видеть того, что существует и некоторый общий, «хрестоматийный» набор литературных эмблем, с которым так или иначе согласится подавляющее число не только тех, кто читал соответствующие тексты, но даже и тех, кто о них только слышал (то есть речь опять-таки идет об эмблемах). Это как раз тот набор, тот материал, на который мы можем опереться и следовать ему в своих попытках понять, что составляет онтологическую подоснову текста и сказывается и на его сюжете, и на мире символических подробностей.

Например, в «Гамлете» В.Шекспира сравнение нескольких наиболее известных сцен и высказываний указывает на присутствие в них совершенно определенных повторяющихся черт. Гамлет и Призрак,

яд, влитый в ухо короля, Гамлет, рассматривающий Офелию, «Слова, слова, слова», Мышеловка, Гамлет с черепом в руках («Бедный Йорик!»), «Рассматривать так, значило бы рассматривать слишком пристально (Горацио), «Есть многое на свете...», «Что за сны нам в смертном сне приснятся», «Дальнейшее — молчание (тишина)» и др. Список неполон, но достаточно представительен и показателен: несмотря на все различия во внешних обликах сцен и в конфигурациях высказываний, во всех этих (и многих других) случаях в качестве ведущих оказываются темы зрения и слуха. И если это так, то есть если в наиболее сильных местах повествования упорно, регулярно появляются одни и те же темы, следовательно, мы можем предположить, что они представляют собой варианты, иноформы какого-то общего для них, стоящего за ними матричного смысла. Мне много раз приходилось писать по этому поводу, поэтому сейчас я процитирую соответствующее место из работы «Онтология и поэтика», где все это прописано достаточно сжато, но содержательно.

«Почти все, что слышит Гамлет, оказывается ложью. Ухо улавливает звуки, но сами звуки обманывают. Знаменитый гамлетовский рефрен «Слова, слова, слова» оказывается прочно вписанным в ряд, начинающийся с яда, влитого в ухо короля. Метафорическая поддержка здесь очень ощутима: лживые слова — тот же яд для уха (змея-искуситель), и тут же оказывается змея-убийца (по официальной версии король был укушен змеей, когда спал в саду). Причем лживы не только слова, но вообще все, что слышит ухо. Дело доходит до того, что Гамлет, пожившись на слух, убивает одного человека вместо другого: на месте Клавдия оказывается Полоний.

На что же положиться: на зрение? Да, оно надежнее слуха: то, что Гамлет узнает с помощью глаз, его не обманывает. Две важные сцены, в одной из которых Гамлет узнает об убийстве отца, а в другой пытается передать эту правду остальным, также вписаны в ряд зрения. В первом случае это встреча с Призраком (видение, при-видение, «ужасный вид»; в «Макбете» призрак вообще молчит), во втором — театральная постановка, т.е. представление для глаз, зрелище. Все смотрят на сцену, туда, где должна раскрыться, показать-ся истина; зрители — в мышеловке зрения. К тому же Гамлет просит Горацио внимательно смотреть на лицо Клавдия, чтобы затем сравнить впечатления от увиденного.

Однако хотя зрение надежнее слуха, у него есть одна неприятная особенность: начав смотреть, ты можешь увидеть больше положенного. Глаза не обманывают, но, право, лучше бы они обманывали. Гамлет видит, как соотносятся следствия и причины, как одно пре-

вращается в другое. Глаз, искавший жизни, упирается в смерть, в мертвую плоть, ставшую землей. Вот Гамлет разглядывает череп Йорика. Что привлекает его внимание прежде всего? Губы Йорика, вернее, то место, где эти губы когда-то находились. Ну а где упомянуты «губы», там недалеко и до «слов». Здесь ситуация примерно такая же, как и с упоминанием об ухе. Если ухо ловит слова, то рот их произносит. Не случайно сразу же после рассуждений о губах Йорика Гамлет вспоминает о шутках, которые из них вылетали.

Зрение снова встает против слуха. Слов, которые можно было бы услышать, давно уже нет; они исчезли в могильной яме. В этом — онтологическая ущербность слуха и соответственно слова. Глазами можно увидеть череп, но что пользы от увиденного? Гамлет проследживает путь Александра от живого тела до затычки в пивной бочке. Цепочка логична и убедительна, но оттого и невыносима. Как говорит Горацио: «Рассматривать так — значило бы рассматривать слишком пристально». Апофеоз зрения оборачивается его крахом. Зрение-знание сковывает волю к жизни. Это знание, влекущее к смерти, знание-приговор. Гамлет поворачивает глаза матери внутрь нее самой, и открывшееся ей зрелище оказывается невыносимым и в итоге — смертельным. Гамлет говорит об «умственном» или «внутреннем» взоре (*mind's eye*), но и этот взор губителен: он способен уличить слова во лжи, но сил на то, чтобы поддержать в человеке желание «быть», у него уже не хватает.

Что же выбрать, чему довериться? Знаменитое гамлетовское «Быть или не быть» неожиданным образом воспринимается как выбор между двумя возможностями общения с миром. «Быть или не быть» прочитывается как «слушать или смотреть?» Слышать, но не понимать, слушать и обманываться. Смотреть и видеть правду, и вместе с тем изнемогать от увиденного, смотреть и хотеть быть обманутым. Слышать — значит жить (не случайно Гамлет говорит о «шуме» жизни). Смотреть — значит обрести «тишину» и «видеть сны». (...) Но если это так, тогда дело не в лживости слуха и не в истинности зрения, а в том, что является твоemu взору: какова природа наших видений, что за сны нам в смертном сне приснятся?

Ответов нет. Выбор Гамлета — отрицание самого выбора: посмертное разглядывание истины равносильно прижизненному слушанию лжи. Разрешение спора, если оно вообще возможно, находит себя за пределами человеческих возможностей. Спор зрения и слуха разрешает *музыка*. Хотя музыка предназначена не для глаз, а для слуха, тем не менее она есть нечто иное, нежели «слова». Слова лгут, музыка нет. Музыку исполняют люди, при этом сама музыка предсуществует и

людям и исполнению; в ней незримо присутствует отблеск иного мира, напоминание о возможной всеобщей гармонии. Иначе говоря, *слушая* музыку, можно *узреть* истину. Не случайно Гамлет уподобляет себя флейте, а в финале Гораацио говорит об ангельском пении, которое принц слышит в своем смертном сне»⁵. Когда в шекспировских пьесах сказаны «слова» и увидено то, что за ними скрывалось, герои погибают, уходят в небытие, в «тишину», и тогда в этой тишине звучит финальная музыка, примиряющая зрение и слух, присутствие и отсутствие, истину и ложь, жизнь и смерть.

Мне и в этом случае пришлось быть кратким: на деле в «Гамлете» куда больше подробностей, касающихся названной антитезы, однако общее представление о методе исследования текста, движения над текстом это дает. Опять-таки видно (и об этом шла речь ранее), что между сюжетом «Гамлета», его идейным миром (человеческое одиночество, трагедия выбора, пред-стояние смерти) и исходным смыслом трагедии мало общего. И это естественно, поскольку исходный смысл текста не сводим ни к содержанию, ни к той форме, в которой оно выразилось. Он – то, с помощью чего реализует себя и то, и другое, и это не игра словами, а констатация того, что текст принципиально многомерен, что он устроен сложнее, чем нам кажется. Так если продолжить шекспировскую тему, то исходными смыслами «Отелло» и «Ромео и Джульетты» окажутся, в первом случае, тема обманчивой, переворачивающейся жизни (взаимозамена черного и белого со всеми связанными с ними культурными коннотациями) и, во втором, тема любви-болезни, наиболее сжато выразившаяся в символической паре «роза-чума». Возможно, названные формулировки выглядят неожиданно, однако подробный анализ соответствующих шекспировских текстов указывает на возможность такого понимания с достаточной определенностью.

Еще один пример из классики – «Фауст» Гёте.

Описанный мной ход анализа – от выделения эмблем, к их сопоставлению и выявлению общего состава, а затем – к формулировке исходного смысла приводит нас к теме попеременного движения вверх и вниз по пространственной (и одновременно смысловой) вертикали. В самом деле, если присмотреться к сюжету «Фауста», точнее, к тем пространственно-динамическим схемам, которые в нем реализованы, то мы увидим, что это регулярно повторяющиеся подъемы и спуски. Фауст и Мефистофель то поднимаются вверх, то движутся в обратном направлении. И все это наиболее знаменитые, эмблематические точки повествования. Из кабинета Фауста герои взмывают вверх с тем, чтобы затем вновь попасть на землю, и даже

под землю («Погребок Ауэрбаха»). Далее идет подъем на гору («Вальпургиева ночь»), затем спуск с нее, подъем на воздушном шаре и спуск на землю и так далее, вплоть до деталей, явленных в каждой конкретной сцене.

Теперь подробнее о дамбе, как об одной из наиболее важнейших эмблем всей гётевской трагедии. Отчего главным делом Фауста, его «сверх-замыслом» стало именно копание траншеи и насыпка дамбы, а не какое-то другое предприятие, например строительство моста или дороги? Оттого, что здесь идеально, в наиболее «чистом» виде сошлись полюса гётевской пространственной вертикали: насыпка дамбы оказывается действием, совершающимся на противоположном конце рассмотренной нами вертикальной оси. Теперь это не *спуск* под землю, а *возвышение* над ней. Символизм решения здесь сочетается с его фактической или даже практической особенностью: ведь для того, чтобы добыть землю для дамбы, надобно сначала выкопать траншею. Одно реально становится другим, низ – верхом. Итогом этой работы становится отвоеванное у моря плоское ровное пространство – равнина, *срединный мир* человека, где он сможет трудиться и собирать плоды своих трудов. Неслучайно именно с дамбой (с моментом, когда она, наконец-то, построена) связаны самые знаменитые слова Фауста («Остановись, мгновенье...») и его смерть. Фауст будет похоронен в «теле» дамбы, то есть станет ее составной частью, тем прахом, из которого она сделана. Исходный смысл попеременного движения по вертикали, таким образом, помимо всего прочего, проявляется и в этой символической детали.

Из воспоминаний Эккермана видно, что Гёте вполне отчетливо осознавал роль вертикали в «Фаусте». Однако многое в трагедии, похоже, написалось как бы «само собой»: заданный принцип смысло- и сюжетообразования действовал самостоятельно, сказываясь в самых различных вещах, начиная от перечислений местоположения персонажей («У верхнего Пеня», «У нижнего Пеня», «У верховьев Пеня, как прежде»), и кончая знаменитым пассажем о «сухой теории» и «зеленеющем древе»: ведь дерево – традиционный образ вертикали, связующей все три уровня мирового устройства). Примечательно то, что тема «срединного» мира человека и труда на ней (прежде всего труда землепашца и землекопа) опоясывает трагедию с двух сторон, подчеркивая ее смысловую симметричность. Равнину в финале, то есть пространственная *середина*, вполне очевидна; на нее падает явное смысловое ударение, но не забудем о том, что вся история Фауста начинается тоже на *равнине*, на пашне, в момент, когда он видит бегущего по ней черного пса-Мефистофеля. То же самое относится и к

теме землекопания: вначале трагедии Фауст говорит о том, что лопата его не привлекает. Финал же, как мы знаем, отмечен грандиозным копанием земли и возведением земляной дамбы. Ослепший Фауст наслаждается стуком лопат и под этот звук за смертью падает на землю⁶.

У Пушкина в число эмблем, то есть наиболее «сильных» участков текста, очень часто попадает тема прикосновения или — шире — телесно-вещественного контакта человека и мира. Хрестоматийный пример такого рода — знаменитое рукопожатие Командора в «Каменном госте» или не менее знаменитое прикосновение князя Олега к черепу коня. Решающий момент в «Гробовщике» также связан с непосредственным прикосновением: старый скелет обнимает героя и тот лишается чувств (ср. со сходной ситуацией в «Пиковой даме», где Германн, коснувшись лежащей в гробу графини, падает в обморок). То же и в «Капитанской дочке», где судьба Гринева фактически зависит от прикосновения: ему нужно поцеловать руку самозванца. Прикосновения как такового здесь нет, и тем значимей оказывается его отсутствие, подобно тому, как столь же важным было отсутствие прикосновения (то есть со-прикосновения, звона бокалов) в эмблематической сцене из «Моцарта и Сальери»: «Постой, постой!... Ты выпил... без меня?» Примеров такого рода у Пушкина более чем достаточно для того, чтобы судить об их неслучайном характере. Подробно об этом я писал в работе «Прикосновение у Пушкина»⁷, теперь же можно сказать, что перед нами один из ведущих смыслов, исподволь организующий, устраивающий многие из пушкинских сюжетов. Не объясняя всего его мира, этот смысл указывает в нем на что-то очень существенное, имеет отношение к нему как к единому органическому целому.

В мире Гоголя, например, важнее *видеть*, нежели прикасаться, Герои Достоевского — заложники *слуха*, персонажи Чехова обращают особое внимание на *запах*. У Пушкина — при равноправии всех человеческих чувств и ощущений — прикосновение, вещественный, тактильный контакт все же обладает особыми полномочиями. Прикосновение, как выдающийся онтологический акт; прикосновение, как волшебство, способное изменить ход событий. Прикосновение, как судьба: от него зависит будущее человека, его гибель (Евгений касается решетки Медного всадника) или рождение, возрождение («Моих зенниц коснулся он...»). Да и само творчество осмысливается у Пушкина как акт мистического прикосновения, дарующего жизнь поэтическим смыслом: «И пальцы тянутся к перу, / Перо к бумаге...» Параллели ради, замечу, что, скажем, в творчестве И.А.Гончарова в числе важнейшего не проговариваемого напрямую организующего

начала (читай, исходного смысла) оказывается тема объятия, а сами персонажи мыслятся как сообщающиеся сосуды, как объемы, которые могут быть заполнены или опустошены.

Еще один великий автор — Достоевский. Если говорить о тех неявных смыслах, которые лежат в подоплке его сочинительства, то среди них окажутся, например, такие, как разрубание, отрубание и вообще порча головы, запечатленная красота, чистое белье (пеленки-саван), противопоставление меди и железа, и др. В конечном счете все эти и другие мотивы или смысловые линии складываются в одну общую тему, которая проходит через все творчество Достоевского и поддерживает его изнутри — незаметно, но не менее мощно, нежели явно проговариваемая христианская идея вос-становления павшего, разрушенного человека. Она, собственно, и не отделима от нее, только выражена буквально, переведена на язык пространственно-вещественной динамики: это тема движения сквозь и через узкое, давящее со всех сторон пространство, движение наверх по крутой лестнице — к простору, к вершине дома-колокольни, где человек либо гибнет, либо восстанавливается. Мы говорим о метафоре «человек-дом» или «человек-храм», со всеми вытекающими из этого смыслами и телесно-символическими соответствиями (например, связка голова-колокол).

Раскольников — не только тот, кто расколот в своем самосознании, но и тот, кто собирается разрубить, рас-колоть голову своей жертвы. И он же — тот, кто настойчиво, по много раз звонит наверху дома в медный колокольчик у старухиной двери. В этом же символическом ряду оказывается и Свидригайлов, который кончает с собой, стоя возле высокой башни, со «спустившимся» с нее колоколом: он пускает себе пулю в голову, глядя на пожарника в медном шлеме (шлем-колокол). Вспомним также о медном пестике, которым Дмитрий Карамазов собирался убить отца (пестик и ступка, как перевернутый колокол), о звоне медного подсвечника в сцене самоубийства Кириллова («Бесы»), наконец, о настоящем колокольном звоне, который спасает от соблазна Алешу Карамазова в тот момент, когда он готов усомниться в святости старца. В колокольном звоне — похоронном, поминальном или в радостном благовесте — обозначены границы мира человека с его грехами, страданиями, радостями и надеждой. В этом смысле образ колокола, звенящего с высоты колокольни, и есть главный символ Достоевского. Колокол на высоте предполагает движение, устремление к высоте. Человек Достоевского пробирается сквозь узкие коридоры и комнаты, движется наверх по крутым лестничным маршам, чтобы добраться до колокола, ударить в него — гибельно или спасительно, восстановить себя, открыть миру или уйти в преступление, болезнь, смерть.

Наконец (поскольку жанр настоящей заметки не позволяет мне быть более основательным, отсюда и частые ссылки на собственные статьи и книги), несколько слов о Л.Толстом. То есть еще раз о том, как можно подойти к тексту, имея в виду означенные ранее концептуальные ориентиры. В «Войне и мире» есть ряд знаменитых сцен, картин, в которых, как я уже отмечал ранее, несмотря на все внешние различия, присутствует одна и та же тема, смысл которой, как и во всех предыдущих случаях, несводим ни к сюжету романа, ни к его идее. Иначе говоря, перед нами еще один пример того, как некий исходный, матричный смысл разворачивает себя в наиболее известных, сильных местах текста в цепочке своих вариантов-иноформ.

Ранение под Аустерлицем. Кн. Андрей лежит на земле и смотрит на нависшее над ним «высокое небо», которое действует на него как внешняя сила, меняющая его представление о жизни. Старый дуб, мимо которого едет кн. Андрей; все вокруг зеленеет и цветет, но дуб бездействует, он выжидательно застыл посреди бушующей весенней стихии. Первый бал Наташи Ростовой: она стоит и ждет того, кто подойдет к ней и пригласит на танец. Три эмблематические сцены – три варианта ситуации, которую можно назвать напряженным бездействием перед лицом внешней неодолимой силы. То же самое можно увидеть и в описании дуэли Пьера с Долоховым (Пьер даже не закрывается пистолетом), и в сцене родов Лизы, когда кн. Андрею, доктору, да и самой Лизе только остается ждать исхода, и в проигрыше Ростова в карты (когда «это совершилось и что такое совершилось?»), и в том, как Наташа, затаившись, подглядывала за свиданием Николая и Сони, и так далее, вплоть до бородинского эпизода, где описано долгое бездействие погибающего под снарядами полка (полк стоял в резерве), и самого смертельного ранения кн. Андрея: вместо того, чтобы пригнуться, он впадает в оцепенение, неподвижно стоит, глядя на струйку дыма, вьющуюся над гранатой. Как видим, во всех приведенных примерах (а в романе Толстого подобных случаев – десятки) мы сталкиваемся с одной и той же ситуацией: герой застывает, замирает в ожидании того, как его возьмет, захватит некая внешняя, несопоставимая с его возможностями сила. И этот мотив оказывается тем самым стержнем, на который в «Войне и мире» один за другим нанизываются самые различные картины и эпизоды. Это тот самый смысловой импульс, который, не являясь ни проговариваемым, отрефлексированным «содержанием» текста, ни собственным поэтическим инструментом изображения различных обстоятельств и характеров, то есть «формой», оказывается средством, с помощью которого реализует себя и то, и другое, создавая единое органическое целое повествования.

Я проговариваю все эти довольно сложные вещи «скороговоркой», поскольку, будучи принципиально стеснен в объеме, хочу тем не менее дать возможно большее представление об иноформном анализе текста (подробнее о пространственно-динамических схемах у Толстого и Достоевского я писал в уже упоминавшейся ранее книге «Вещество литературы»). Главное для меня в данном случае, — показать на самом разнообразном литературном материале, что представляет собой онтологически ориентированный подход в исследовании художественного текста, каковы его возможности и границы. От сопоставления сильных участков повествования, его эмблем, к выявлению иноформ исходного смысла (или смыслов) текста. От определения исходного смысла — к выяснению того, как он связан с эстетическим целым текста.

Если вернуться к проблеме нечитаемой, но присутствующей в тексте смысловой основы, то понятие иноформы окажется применимым не только к вариантам самораскрытия исходного смысла, но и к самой фигуре автора. Тот, кто создает текст — независимо от своих намерений или степени их осознания, — выступает в роли творца, креатора, то есть в роли того, кто дает жизнь сюжету и персонажам, повествованию в целом. Это означает, что автор вбрасывает в текст свой собственный витальный смысл, свою онтологическую проблему, превращая повествование в поле для ее решения. В одних случаях это очевидно, в других не вполне, однако означенный смысл присутствует всегда, если, разумеется, речь идет о произведении действительно художественном и талантливом. В этом отношении наиболее показательны тексты, в которых логика авторской витальной интервенции реализуется в два этапа. Герой получает свой витальный смысл от автора, становится его иноформой, двойником, через него автор (опять-таки независимо от того, знает он об этом или нет) решает в тексте, через текст собственную онтологическую проблему, то есть вопрос о жизни, предстоящей смерти, о жизни в ее сопротивлении силам стирания и разрушения.

А дальше происходит следующее: герой-двойник поступает с витальным смыслом так же, как с ним поступил автор, то есть передает его дальше, превращая в собственного двойника или заместителя какую-либо вещь, предмет, вообще нечто, отмеченное особым символическим образом. Теперь сюжет строится с оглядкой не только на главного героя, но и с учетом того, как «поведет» себя его двойник, его иноформа. Сюжет готовит испытания не только для персонажа, но и для замещающей его вещи, и от того, как это испытание будет пройдено (вещь может потеряться, сломаться, или, напротив, най-

тись, спастись), будет зависеть судьба самого героя, а через него — опосредованно — и автора, создавшего всю эту конструкцию. Хрестоматийные примеры такого рода «Шагреновая кожа» О.Бальзака и «Портрет Дориана Грея» О.Уайльда: в обоих случаях витальная, телесная связь персонажа и его иноформы очевидна настолько, что не требует объяснений. Из русской классики. Грушницкий в «Герое нашего времени» ждет того момента, когда новый офицерский мундир сменит его солдатскую шинель. Мундир получен, и сразу вслед за этим Грушницкий погибает на дуэли. Гоголевский Башмачкин мечтает о новой шинели; обретая ее, он фактически передает ей свой жизненный смысл. Шинель пропадает, и чиновник гибнет. Сходная, хотя и более шадящая, ситуация в «Мертвых душах»: Чичиков наконец-то сшил себе новый фрак, надел его и сразу после этого попал в тюрьму. В «Преступлении и наказании» символическое и вместе с тем телесное слияние Раскольникова с топором (Раскольников — тот, кто рас-кальвает; человек-орудие или орудие). Топора могло и не найтись в нужную минуту, и тогда не случилось бы и преступления (Раскольников не смог взять его на кухню). Однако немного позже символически отмеченный предмет все же нашелся, и далее студент орудовал им уже не по собственной воле, а машинально. У Чехова в «Чайке» очевиден символический перенос: Нина-чайка. Однако внутренний смысл этого переноса в том, что акцент падает на Треплева: убив чайку, он становится ее заложником. Из чайки делают чучело, ставят в шкаф и забывают про него на два года. В первый же раз, когда ее оттуда вынимают, то есть ровно в ту же самую минуту, Треплев в соседней комнате кончает с собой.

Взаимоотношения героя и его иноформы не обязательно печальны или гибельны. Знаменитый заячий тулупчик спасает жизнь пушкинскому Гриневу. Удачное расположение подземного водохранилища подготавливает счастливый финал в платоновском «Ювенильном море». Или еще, возвращаясь к «Фаусту» Гёте. Здесь мы имеем дело с переносом витального смысла героя на такой фундаментальный предмет, как земляная дамба. Она становится его символическим заместителем, его иноформой. И хотя Фауст гибнет из-за нее, произнеся роковую фразу «Остановись, мгновенье», смерть эта носит особый спасительный, благой смысл. Фауст остановил мгновенье именно тогда, когда убедился в том, что дамба построена хорошо, что она надежна и способна выдержать натиск морской стихии. Само собой, по сравнению с общим объемом текста такого рода связки (как и эмблемы) занимают относительно мало места, однако их роль в устройении повествования, его сюжета и идеологии весьма значима. Особен-

но ясно это видно в тех случаях, когда на взаимоотношения персонажа и его символического заместителя строятся целые сюжеты, подобно тому, как это произошло в сказке о Золушке и потерянной, а затем найденной туфельке, или в истории о портрете, который стал стареть вместо своего хозяина. Взаимоотношения героя и его иноформы могут быть представлены по-разному и с разной степенью интенсивности, однако в любом случае следует признать, что мы имеем дело с весьма устойчивой конструкцией, которая встречается слишком часто для того, чтобы быть случайной.

Размышляя о проблеме исходного смысла текста, можно сказать, что в этой роли выступает и сам автор. В нем, в самой позиции начала, начинания того, чего не существовало раньше, присутствует то качество, которое и характеризует исходный смысл в самой его сути – утверждение жизни в ее противостоянии смерти. Создавая текст, автор, независимо от того, сознает он это или нет, утверждает жизнь, расширяет и углубляет горизонт присутствия, наличествования в противовес пустоте небытия, без-образию отсутствия. Но, создавая текст, автор действует совершенно определенным образом, он создает его по собственному образу, организует его так, как устроен он сам. Измышляемый автором мир изоморфен его личности, его психологии и даже отчасти физиологии. В этом смысле можно говорить об известной телесности текста. Речь не о модной в последние десятилетия теме телесности, взятой в ее агрессивно-эротическом и перверсивном срезе, а о телесности, которая передается, транслируется в текст естественным образом. Она входит в повествование, поскольку не может в него не входить: ведь автор сказывается в тексте целиком, то есть не только впитанной им культурой, но и своим психо-телесным складом, доставшимся ему от природы. Вот почему, осознавая всю проблематичность и условность сказанного, можно, например, говорить о «головном» сюжете Достоевского, о сюжете «поглощения» у Гоголя или о «пневматической» прозе Чехова. Не стоит преувеличивать этих вещей, но нельзя и отмахиваться от них. Нравится нам это или нет, однако нужно признать, что мир художественного текста (и, прежде всего, органического, талантливого) создают силы, не сводимые исключительно к категориям жанра, идеологии или стиля. В тексте есть нечто еще – персональная мифология (и онтология) автора, которая особым образом организует, оформляет мир повествования, сказываясь прежде всего в устойчивых пространственно-динамических схемах, то есть в типах пространств, объемов, конфигураций, вещей, запахов, направлений движения, а также в характеристиках персонажей, включая сюда их психо-телесный склад, символически

значимый возраст, болезни, отношение к еде и пр. Так, например, можно посмотреть, как соотносятся между собой миры Гоголя, Достоевского и Платонова — писателей, которые представляют «эсхатологическое» направление или линию в русской литературе. Или, конкретнее, можно посмотреть, как соотносятся между собой те элементы названных миров, которые не умещаются в рамках только лишь культурной составляющей, но которые тем не менее работают именно на нее и дают ей проявиться с наибольшей органичностью и выразительностью.

Персонажи Гоголя по большей части — люди среднего возраста (Гоголь практически не обращает внимания на старость и детство). Герои Достоевского — символические под-ростки, то есть чаще всего это молодые люди, мучительно и нередко гибельно тянущиеся к зовущей их идее. Что касается «самодельных» людей Платонова, то они — по своей психологии и поведению — подобны детям, которые тоскуют по своей «материнской родине», смутно предчувствуют наступление мистического времени коммунизма, представляющегося им в виде конца света. Обобщая ситуацию, можно сказать, что время гоголевских персонажей остановилось, они застыли посередине жизни, не хотят двигаться ни вперед, ни назад. Герои Достоевского стремятся к будущему, их прошлое — это то, от чего они хотят избавиться, уйти, забыть. Люди Платонова, напротив, скорее обращены в другую сторону, они растут «назад», поскольку настоящее их не интересует и не успокаивает.

Гоголевские персонажи движутся к центру пространства, боясь чреватой опасностями периферии. В этом смысле они двигаются не столько к чему-то, сколько убегают от чего-то, не подозревая, что чаемый центр для них так же опасен и губителен (эмблемой названного типа движения можно посчитать меловой круг Хомы Брута). Отсюда и тема потерянности в пространстве: герой (а вместе с ним и автор) — не в центре и не на периферии, а где-то между ними, в вечной дороге, в ускользании от определенности границ и точных координат. Подпольные люди Достоевского движутся сквозь, через узкие, давящие на них стены и потолки, стремясь наверх, к открытому простору высоты. Достоевский гораздо охотнее и подробнее фиксирует подъем по лестнице, нежели спуск с нее (это обстоятельство тем более важно, что большинство его героев живут наверху, в последних этажах дома). В противоположность этому люди-дети Платонова движутся вниз, сползают в низины, ручьи, овраги, котлованы, озера, где надеются утолить свое «любопытство смерти» или обрести покой счастья.

Подстать приведенной раскладке и рост персонажей. У Гоголя они по преимуществу имеют средний рост, что вполне соответствует их социальному положению (господа «средней руки»). Герои Достоевского (я говорю о «выделенных», смыслообразующих персонажах) — люди роста выше среднего, да и сама тема духовного усилия, роста над самим собой делает их выше, чем они, может быть, и есть на самом деле. Платоновские же люди-дети и по своему росту соответствуют вложенной в них идее «умаления», они, во всяком случае там, где об этом упоминается в тексте, чаще всего имеют малый рост и к тому же не курят и не пьют вина.

Персонажи Гоголя любят много и вкусно поесть. Они поглощают еду подобно тому, как гоголевский глаз «съедает» мир, переводит его из внешнего плана в план внутренний (ведущая для гоголевского мира тема зрения-поглощения). Герои Достоевского не озабочены едой. Им далеко до гоголевских гурманов «средней руки». Они едят для того, чтобы избежать обморока, для того, чтобы хватило сил для последнего решительного броска вверх по лестничному маршу, где можно наконец восстановить себя и «мысль разрешить». Платоновские люди и вовсе либо ничего не едят, либо едят все, что угодно для того, чтобы заполнить внутреннюю пустоту собственных тел.

Гоголевский глаз прежде всего нацелен на блеск и сияние. У Достоевского чаще других упоминается желтый цвет, у Платонова — черный и серый (ослабленный вариант черного). Гоголя привлекает рост, объем предметов, взятые в их витальной силе и зрелости, его интересует их поверхность, фактура. В романах Достоевского уже важны сами вещества, из которых сделаны предметы. Например, железо несет в себе отрицательный смысл, а медь, бронза — благой, спасительный. В мире Платонова критерий оценки иной: здесь важно то, насколько крепко, прочно вещество. Ведь чем оно прочнее, тем больше в нем жизни-возможности и тем менее пустоты с ее смыслами смерти и бесплодности. Та же картина и в отношении к воде. Для Гоголя вода интересна все тем же блеском или мерцанием («Чуден Днепр...» и пр.). Герои Достоевского воды не любят, она неприятна им даже изображенная на пейзаже. В идеологическом плане (хотя истоки подобного отношения, скорее всего, следует искать в личных авторских антипатиях) это соответствует теме подъема наверх, стремления к высоте и свету, то есть в тенденции прямо противоположной той, что «содержится» в веществе воды, указывающей на движение вниз, в глубину, во мрак. Платоновские люди, напротив, тянутся в воде, они живут в серых пространствах тумана и дождя, спускаются в реки, озера, ручьи, ищут темной глубины покоя и счастья. Последнее и един-

ственное желание умирающего ребенка в «Чевенгуре»: «Я хочу спать и плавать в воде». Помимо того, что эта тяга, как я уже говорил выше, объясняется идеей умаления платоновских персонажей их тоской по материнской утробе, ее причины также следует искать в особом статусе воды у Платонова. В мире, где друг против друга встали вещество жизни и пустота смерти, вода оказывается тем средством, которое хотя бы до некоторой степени способно разрешить это противостояние. По сути, сюжеты и смысловые конструкции главных платоновских сочинений оказались связанными с вопросом о том, сколько было воды, какого она была качества и где находилась. В «Котловане», где пустое пространство в земле шло как образ материнской утробы, воды не оказалось вовсе (родник на дне был наглухо забит рабочими). В «Чевенгуре» (город стоял во влажной низине) вода оказалась затхлой, нездоровой, а плотину для удержания чистой воды построить еще не успели. В «Ювенильном море», напротив, живой — «материнской» — воды было много, и находилась она недалеко под поверхностью земли. Соответствующим образом сложились и сюжеты названных сочинений: из трех вариантов материнской утробы наиболее удачным оказался последний, оттого и «Ювенильное море» — на фоне «Котлована» и «Чевенгура» — едва ли не идиллия.

Примеры можно было бы продолжить, однако жанр и формат данного очерка не позволяет этого сделать. Насколько возможно, я пытался дать общее представление об одном из подходов в исследовании текста и стоящего за ним мира эстетических универсалий. Многое из сказанного выше имеет (хотя бы в силу сделанных обобщений) проблематичный характер, однако возникающие при этом возможности понимания глубинного устройства текста, как кажется, стоит принять во внимание. Не отменяя традиционных способов анализа повествовательных структур, предлагаемый подход расширяет и углубляет наше представление о взаимоотношениях сюжета, идеи и их поэтическом оформлении. К тому же, как я уже отмечал в начале этих заметок, речь идет о подходе, нацеленном на определенный уровень или срез текста, а именно на ту его составляющую, которая не исчерпывается компетенцией культуры, но выходит за ее пределы, поскольку имеет свой источник в универсальной потребности всего живого в утверждении жизни и противостоянии силам уничтожения и разрушения.

Не объясняя всего в тексте, онтологически ориентированный взгляд обращает преимущественное внимание на те повествовательные элементы, в которых (или за которыми) означенная тема присутствует в ее наиболее концентрированном и выразительном виде.

И хотя эти элементы по сравнению с общим объемом текста составляют его меньшую часть, их роль в деле организации повествования как чего-то целого и органичного чрезвычайно велика. В иноформах, то есть в точках, где исходный смысл наиболее явно обнаруживает, проявляет свою конфигурацию, сосредоточена энергия, которая — наряду с усилиями жанра и замысла — отзывается во всем тексте, оформляет и организует его как живое целое. Это та сила, которая, работая со словом и ориентируясь на слово, укоренена во внесловесном, но при этом имеющем смысл, горизонте бытия. Имеющим смысл — уже хотя бы в силу того, что речь идет об утверждении жизни, то есть об импульсе, имеющем универсальный, выходящий за рамки культуры характер. Рассмотрение всех этих обстоятельств — во многом дело будущего. Однако уже теперь становится ясно, что текст устроен сложнее, чем принято думать, что он несводим не только к сюжету, замыслу или форме своей фиксации, но и — как бы это парадоксально ни прозвучало — к слову, как таковому. Понять устройство сюжета, мотива или повествования в целом, оставаясь лишь в рамках сюжета, мотива или повествования, невозможно. Текст пишется, создается не ради самого текста. В нем действуют силы, непонятные для самого автора, заставляющие его, нередко против собственной воли, менять ходы, повороты или даже финалы, и говорить об акте творчества, как о внешнем, не подчиняющемся его воле и осознанию процессе. Приблизиться к пониманию этих и других организующих целое повествования закономерностей, прочитать, увидеть в тексте то, что в нем не читается, но вместе с тем реально присутствует, распознать ту силу, которая, не сводясь ни к «форме» повествования, ни к его «содержанию», помогает осуществиться и тому и другому, — в этом, в числе прочих, одна из важных задач современной эстетики и герменевтики, в разрешении которой онтологически ориентированный подход может оказаться бесполезным.

Примечания

- ¹ См.: **Карасев Л.В.** Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995; **Карасев Л.В.** Философия смеха. М., 1996; **Карасев Л.В.** Онтология и поэтика // Вопр. философии. 1996. № 7; **Карасев Л.В.** Живой текст // Вопр. философии. 2001. № 9; **Карасев Л.В.** Вещество литературы. М., 2001; **Карасев Л.В.** Движение по склону. О сочинениях А.Платонова. М., 2002 и др.
- ² В одних случаях авторы указывают на источник, откуда заимствуется термин (см., например: **Шогеицуква И.А.** Опыт онтологической поэтики. М., 1995), в других – нет (см.: Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Сб. статей. Иваново, 1998).
- ³ **Мерло-Понти М.** Феноменология восприятия. СПб., 1999; **Леви-Стросс К.** Структурная антропология. М., 1985; **Пропт В.** Морфология сказки. М., 1969; **Фрейденоберг О.М.** Поэтика сюжета и жанра. М., 1997; **Голосовкер Я.Э.** Логика мифа. М., 1987.
- ⁴ См.: **Карасев Л.В.** Гоголь и онтологический вопрос // Вопр. философии. 1993. № 8; **Карасев Л.В.** О символах Достоевского // Вопр. философии. 1994. № 10; **Карасев Л.В.** Пьесы Чехова // Вопр. философии. 1998. № 9; **Карасев Л.В.** Движение по склону (пустота и вещество в мире А.Платонова) // Вопр. философии. 1995. № 8. См. также: **Карасев Л.В.** Вещество литературы. М., 2001.
- ⁵ **Карасев Л.В.** Онтология и поэтика // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С. 330–332.
- ⁶ Подробнее см.: **Карасев Л.В.** Вертикаль «Фауста» // Человек. 2003. № 1. С. 144–151.
- ⁷ См.: **Карасев Л.В.** Вещество литературы. С. 383–395.

О.А. Кривцун

История искусств и философия истории

Вселенная непрестанно вновь начинается и кончается, каждое мгновение она зарождается и умирает.

Д.Дидро

Смысл мира должен находиться вне мира. Если есть некая ценность, она должна находиться вне всего происходящего и так-бытия. Ибо все происходящее и так-бытие случайны.

Л.Витгенштейн

Знаком зрелости, совершеннолетия любой науки является ее переход к такой исследовательской стадии, когда методы описания, классификации и атрибуции, накопив необходимый материал, формируют почву для анализа принципиально иного уровня: выявления внутренних закономерностей, пружин и алгоритмов в исторических преобразованиях самого предмета исследования. В нашем случае речь идет о всеобщей истории искусств.

Изучение исторических парадоксов искусства в аспекте философии истории в наибольшей степени идентифицируется с истолкованием судеб художественного творчества в целом, с пониманием смысла тектонических поворотов художественного процесса, с осознанием всеобщих истоков и механизмов человеческой культуры и миссии искусства в этом контексте.

Еще до недавнего времени отечественная эстетика в своих исторических штудиях ограничивалась преимущественным интересом к сугубо понятийному анализу, наблюдению движения и трансформа-

ции категориального аппарата своей науки. В качестве основного высвечивался вопрос: как мыслит теоретик искусства разных исторических эпох, к каким средствам логического и лингвистического анализа он прибегал. В результате эстетика в значительной мере позиционировала себя в качестве исторической эпистемологии, из которой была элиминирована собственно историческая реальность — живая жизнь искусства, изменчивые принципы формообразования. Сегодня имеются все предпосылки к тому, чтобы эстетика и философия искусства реализовали свой потенциал «законовыводящей» науки, способной прочертить траектории эпохальных «вздохов» и «выдохов» художественного творчества, выявить алгоритмы, структурирующие европейский художественный процесс. Подобные подходы, раскрывающие культурные и художественные причины крушения устойчивых языковых и образных средств и воцарения новых в рамках больших исторических длительностей в течение последнего столетия, заинтересованно исследовала зарубежная эстетика (А.Хаузер, Э.Панофский, Э.Гомбрих, Г.Зедльмайр).

Что происходит с искусством на протяжении его многотысячелетней истории? Исключает ли циклический процесс становления и саморазвития художественных форм механизмы кумулятивности? Что развивается в рамках мировой панорамы искусства и развивается ли вообще? В отличие от эмпирического искусствоведения, ориентированного на «микроанализ» памятников истории искусства, эстетика призвана ставить и решать глобальные проблемы истории искусств. К их числу относятся поиск *критериев выделения относительно самостоятельных художественных циклов* в истории, проблема *соотношения и способов взаимодействия художественных эпох*, проблема существования/несуществования *«нерва» художественного развития, пробивающегося сквозь стыки разных эпох и культур*.

Своеобразие между философской (теоретической) историей искусств и эмпирическим (искусствоведческим) анализом можно представить как различие между *диахроническим* и *синхроническим* подходами к изучению искусства. Диахронический подход предполагает изучение отношений между последовательно разворачивающимися стадиями художественного развития, то есть стадиями, *следующими друг за другом во временной перспективе*. Синхронический подход направлен на изучение явлений и событий, сосуществующих параллельно, одновременно, в рамках одной и той же эпохи, *друг рядом с другом, т.е. в большей мере в пространственной перспективе*.

Наблюдение над механизмами обменных процессов внутри духовной культуры всякий раз убеждает исследователя в том, что креативные возможности каждой ее формы, каждого сегмента самобыт-

ны. Способы художественного претворения сильны иносказанием, опосредованностью, неоднозначностью, когда та или иная идея предстает в произведении искусства как данная идея и вместе с тем как нечто большее. Какой бы освоенностью ни отличался предмет, к которому обращается художественное творчество, многоплановость языка искусства позволяет всегда создавать на его основе нечто **принципиально новое**. Воспроизводимые в искусстве каноны, безусловно, имеют соответствующие эквиваленты в иных сферах духовной деятельности, однако не тождественны им. Живой процесс духовных поисков эпохи разворачивается как динамичное взаимное стимулирование разных областей культуры, охваченных стремлением найти решения актуальных смысложизненных проблем.

В этой связи широко известный взгляд на искусство как «историю духа» должен быть понят не столько как умение искусства иллюстрировать уже состоявшиеся духовные поиски в выразительных чувственных формах, сколько как способность искусства быть равноправным участником становящегося культурного самосознания, чьи творческие результаты, конечно же, невозможно заместить сколь угодно похожими (но только на первый взгляд!) рефлексиями в сфере морали, философии, науки. Действительно, этот тезис, ставший аксиоматичным со времен Канта и Гегеля, сегодня интенсивно актуализируется, обрастает новыми оттенками и мотивациями. Начальная интуиция в этом плане заставляет предположить не только возможность, но и правомерность несовпадения (алго)ритмов исторической модификации искусства в его соотносительности с иными сферами культуры.

Попытки нащупать закономерности художественного процесса с привлечением анализа общекультурных факторов активно принимались в отечественной науке в 20-е и 30-е гг. (Б. Томашевский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, И. Иоффе, А. Федоров-Давыдов). Перечисленные исследователи заложили традицию изучения эволюции художественных форм с внутренней, «невидимой» стороны, как процесса, обусловленного системными связями искусства с данным типом культуры, своеобразием исторического сознания и психологии. С учетом фундаментальных накоплений, сделанных зарубежной и отечественной наукой последующих этапов, постепенно смог откристаллизироваться важный методологический импульс, ориентирующий исследователя на интерпретацию истории изобразительного искусства, литературы, театра, музыки таким образом, что **собственно культурно-исторические мотивы не привносятся извне, а раскрываются как неотъемлемая внутренняя сторона эволюционирующего художественного процесса.**

Художественный процесс: события и структуры

В разные времена и по-разному философия искусства пыталась структурировать внешне несистемный художественный процесс, сгруппировать произведения искусства по их характерным признакам. Так рождались многочисленные истории искусства, в которых, начиная приблизительно с XVIII в., стал особенно заметен и ощутим относительно единый порядок в изложении материала художественной истории человечества. В каждом подобном исследовании дифференцируются такие этапы художественного процесса, как античность, средневековье, Ренессанс, барокко, классицизм и т.д. Со временем в качестве центральной категории, в опоре на которую в искусствоведении происходило членение художественного процесса, утвердилась категория *стиля*. К настоящему времени на основе изучения исторической эволюции стилей создано большое количество отечественных и зарубежных исследований, раскрывающих выразительную панораму художественных поисков, вершинных достижений в области изобразительного искусства и архитектуры, музыки, театра, литературы.

Оперирование категорией стиля позволило проделать большую изыскательскую работу по атрибуции известных и заново обнаруженных произведений искусства, упорядочить весь исторический массив художественных памятников, сообразуясь с особой культурно-художественной целостностью, каковой является стиль. Нельзя было не заметить, что одновременно по мере осуществления этой работы категория стиля обнаруживала и свою ограниченность. Само по себе определение стилевой принадлежности текста еще не давало ясного ответа на вопрос, в какой точке исторического процесса он располагается, как связан с предыдущими фазами художественного развития, решает ли он задачи локального уровня, связанного с вызреванием и исчерпанием отдельного стиля, или же является уникальной вехой какого-то более общего художественного цикла, охватывающего несколько стилей. Кроме того, «внестилевой» или «надстилевой» характер произведений ряда выдающихся мастеров — Сервантеса, Караваджо, Веласкеса, Рембрандта, Баха и многих других — делал искусственным подведение их творчества под стилевые схемы соответствующих эпох.

Безусловно, в логике развития теоретического искусствознания сказались трудности, во многом характерные вообще для становления исторической науки. Подобно другим отраслям истории искусствоведение прошло подготовительные стадии хаотичного накопле-

ния материала, затем выработало наиболее общие принципы его упорядочения и сравнительно поздно пришло к осознанию своих логических задач как законоустанавливающей науки. «Философская» ступень в эволюции исторической науки совпадает с ее стремлением охватить свой предмет одновременно в его конкретной полноте и всеобщности. Точно так же стремление истории искусства к «объяснению» и «классификации» на определенном этапе уступает место усилению найти в движении художественного процесса некоторое *внутреннее единство*. Но для осуществления этого стремления нужна историческая концепция, объединяющая теория.

К сожалению, как отмечал еще в начале нашего столетия Г. Шпет, чаще всего в качестве такой идеи выдвигается либо совершенно субъективное понимание исторического процесса как целого, либо акцентирование лишь какого-то одного момента целого¹. Другими словами, вместо концепции исторического процесса устанавливается «точка зрения». Существенное значение здесь сыграл и взгляд ряда философов, полагавших, что разнообразные формы искусства, религии и морали — всегда есть ответ на своеобразие данной культурной общности; что у этих форм есть *чередование*, но нет *развития*, следовательно, и нет *истории*.

Приближение кризиса традиционных подходов искусствоведения, о котором заговорили уже специалисты XIX в., объяснялось возрастанием сомнений относительно незыблемости категории стиля как главной структурной единицы истории искусства. Вместе с подтачиванием веры в идею стилевой последовательности как охватывающей и объясняющей весь исторический путь искусства укреплялось предположение об уязвимости выбранной исходной позиции, отправной точки истории искусств.

Общепризнанным идеалом художественного совершенства в искусствоведческих трудах, начиная с эпохи Возрождения, выступала классическая античность. Древнегреческая классика, взятая как норма и образец, длительное время служила основанием, задававшим единый критерий, на котором возводилось целостное здание художественной истории человечества, предопределяя соответствующие сопоставления и оценки последующих стилей. Такая позиция была по-своему теоретична, однако с очевидным отрицательным следствием. Попытка придать «идее» истории нормативный, конститутивный характер скорее давала повод для осмысления и выстраивания истории в особом ключе: какой она могла бы только быть. И то, что *может быть*, в свою очередь, принималось за то, что *должно быть*. Теория исторического прошлого переходила в теорию исторического будущего.

Однако если еще в трудах Канта и Гёте весь историко-художественный процесс имел единый и твердый критерий верного или «правильного» (классическая Греция), то уже начиная с сочинений Гельдерлина и Гегеля точка отсчета меняется. Гельдерлин на рубеже XVIII—XIX в. стремится заглянуть за греческих трагиков, нащупывая предоснову их творчества и открывая в ней слой «восточной неоформленности». Греческое, таким образом, начинает отсчитываться от стоящего за ним восточного. Гегель проделал аналогичную работу, но по-своему, через взаимопереход материального и духовного начал, через модификацию форм внешнего инобытия идеи, устанавливая волнуемую взаимосвязь Востока и Греции как двух центральных моментов культурной истории.

Таким образом, в теоретическом осмыслении несколько раз менялось направление перспективы, в которой рассматривалась история искусств. Перемена исходной точки изменяла и смысловой ракурс, в котором виделось объяснение внешнему историческому движению художественных форм. Скорее всего именно тогда, в начале XIX, а не в первые десятилетия XX в. — с появлением «Заката Европы» и произошел «коперниковский переворот» в сознании историков искусства, выбивший из-под ног привычную почву, вселивший растерянность и заставивший искать более широкий культурный горизонт, который позволил бы приблизиться к объяснению смысла и направленности всеобщего художественно-исторического процесса.

Многочисленные «типологии искусства», получившие широкое распространение в XX в. и призванные заполнить теоретический вакуум знания об искусстве, были скорее не типологиями, а *классификациями*, дроблением истории искусства по хронологическому принципу, либо по признакам стилевой зрелости. Ибо типология искусства как некоего целого предполагает, с одной стороны, наличие у этого целого единой *саморазвивающейся основы*, а с другой — выявление на этом пути таких специфических общностей, которые выступают в качестве типов по отношению к этому целому.

Для философии искусства задача выработки концепта художественной эволюции означала необходимость обнаружить смысл художественного процесса не путем внешнего привнесения «точек зрения», а путем раскрытия имманентных стимулов самого движущегося предмета, каким является история искусств. Как видим, еще во второй половине XIX столетия теоретическое искусствознание столкнулось со сложным противоречием: с одной стороны, специалисты не могли не фиксировать явные и неявные исторические заимствования, содержательно-тематическую и лексически-выразительную

переключку эпох, словом, ощущали необходимость осознания *единства* на первый взгляд неоформленного и контрастного художественного процесса. С другой — точность искусствоведческого анализа с учетом накопленного инструментария могла быть обеспечена только на *ограниченном* эмпирическом материале, где тщательность в установлении фактов, атрибуции произведений была призвана сохранить статус искусствоведения как науки.

Со временем мысль о природе культурно-художественной целостности претерпела много исторических вариаций и заимствований, сохраняя главный пафос: призыв отказаться от привычки определять тот или иной исторический тип через перечисление отдельных его признаков. Если в истории суждено было сложиться некоей устойчивой художественной форме, то жизнеспособность этого своеобразного типа целостности обеспечивает особое «силовое поле» данной культуры, удерживающее в единстве все ее уровни — от чувственно-эмоциональных, неотрефлексированных основ до способа мышления и самоосознания.

Действительность порождает определенную культурную форму, но затем, утвердившись, эта форма уже сама обладает способностью организовывать и управлять действительностью. Почему «силовое поле» установившейся культурной формы вдруг перестраивается в пользу одного, а не другого оппозиционного течения? Каков *состав факторов*, позволяющих фиксировать завершение одного художественного цикла и начало другого? Опора на изучение одних лишь художественных стимулов эволюции здесь явно недостаточна. Об этом же говорит и А.В.Михайлов, обнаруживший на основе обобщения большого литературоведческого материала повторяющийся сбой в литературных концепциях, когда «это теоретически продуманное построение академической науки литературоведения спотыкается, как нам кажется, об одно с давних пор заколдованное место литературной теории. А именно литературоведу представляется, что теория литературы (и историческая поэтика как ее составляющая) почему-то независима от истории»². Сказанное, безусловно, относится и к искусствоведению.

Как вплести и согласовать типологию художественных модификаций с всеобщим историко-культурным процессом, если теории последнего, приемлемой для искусствознания, пока не существует? Разочарование в такой возможности только укрепило *принцип органики* как методологический подход историков искусства, убежденных в том, что у каждой художественной, культурной эпохи есть свой путь и она совершает его как целое — с рождением, зрелостью и увядани-

ем. «Каждая эпоха непосредственно сопряжена с Богом и ценность ее не в том, что проистекает из нее, но в самом ее существовании, в ее собственном бытии»³. Не так уж был и неправ немецкий исследователь Леопольд фон Ранке, акцентируя в этом своем тезисе поиск того, как устроено, как согласовано это зримое и незримое культурное целое, исчерпывая, однако, свою задачу как историка локально-историческим анализом. А вот аргументы известного отечественного исследователя-медиевиста: «Понять культуру прошлого можно только при строго историческом подходе, только измеряя ее соответствующей ей меркой. Единого масштаба не существует, ибо не существует единого человека, равного самому себе во все эти эпохи»⁴. Безусловно, только тогда, когда наука отбрасывает заблуждения, что существует некая общечеловеческая естественность, что человек во все времена неизменен, — только тогда снимается одно из важнейших препятствий для исторического мышления, для историзма. Надо стараться проникнуть в существо бытия каждой культуры изнутри, через постижение глубочайшего онтологического значения категорий человеческой духовной жизни. Правда, здесь, как и в ряде других случаев, мы сталкиваемся с тем, что в принцип историзма теоретики и историки вкладывают неоднозначное содержание.

Это чрезвычайно важное положение необходимо, полагаю, дополнить еще одним выводом: в истории не существует и таких культур, действующий внутри которых обобщенный тип человека был бы **абсолютно несопоставим** с типом человека другой культуры. Человеческое восприятие, мышление, речь, потребности, навыки поведения и деятельность самых разных культур в том или ином, пусть самом малом, но все же сопоставимы. Однако отрицательное отношение к самой возможности сравнительного изучения культур и художественных циклов исходит из того, что все эти сопоставления не обнаруживают никакого сквозного вектора, и наука, таким образом, не располагает представлением о более или менее ясных исторических алгоритмах человечества.

Такой взгляд подразумевает, что **у искусства в целом нет истории**, есть лишь цепь прихотливых метаморфоз, поскольку отсутствует ясная точка отсчета, критерий, согласно которому с достаточной убедительностью можно было бы определить место и положение, которое занимает тот или иной художественный этап в историческом процессе. Однако, полагаю, принцип историзма не означает только того, что на прошлое мы должны стараться смотреть не со стороны, а изнутри. Такая позиция, ограничивающая взгляд ученого рамками одной локальной культуры, делает его неотзывчивым к общему

историческому потоку и виду «жизненных бурь». Специальное рассмотрение отдельных художественных циклов и явлений искусства не означает, что историзм исключает методы макроанализа и поиски форм сопряжений разных эпох. Вопреки накатанной инерции необходимо все же искать способы обнаружения *независимых от взгляда современного человека* алгоритмов историко-культурного процесса, разумеется, воздерживаясь от прямолинейной крайности оценки каждой новой эпохи как более высшей ступени человеческой жизни, когда последующее поколение превосходило бы предыдущее, а это последнее только несло бы его на своих плечах.

Постановка такой задачи (поиск с позиций «внезаходимости»), чтобы не остаться декларативной, требует необходимых уточнений. Проблема состоит не только в том, чтобы, скажем, определить место современности в истории искусства, которое позволило бы ухватить верную историческую перспективу (для достижения этой цели шаг от Прошлого необходимо дополнить шагом от Настоящего). Полагаю, что какое бы здесь измерение ни устанавливалось, в конце концов будет давать знать о себе одна и та же трудность: внешний подход к истории с определенного временного места неизбежно будет приводить к новой иллюзорности и новой субъективности.

Очевиден парадокс: если всю культуру нашей планеты попытаться сравнить с культурой другой планеты, то, безусловно, для Земли найдется общее основание. Если же мы делаем попытку найти такое основание внутри Земли, то исследователь непроизвольно обезличивает индивидуальные образы отдельных культур, лишняя раз подтверждая, что мыслить все эпохи с точки зрения неких сквозных логических и эстетических ценностей было бы большой натяжкой. Именно по этой причине замысел Шпенглера — преодолеть ходячую банальную концепцию мировой истории с ее плоским рационалистическим оптимизмом, проследить модификации действительной почвы каждой культуры — привлек к его концепции столь длительное внимание.

И вместе с тем Шпенглер уже, по мнению своих современников, оказался чистейшим *феноменалистом*. Его общий метод, пожалуй, можно оценить не как философию истории, а как сравнительно-историческую морфологию. Так или иначе, но его концепция обнаруживает единство только с позиции того временного места, той точки зрения, в которой сейчас *случайно* находится человечество. Преодолеть неизбежный субъективизм этой произвольной точки возможно, только совершенно изменив установку нашего сознания, которое оказалось бы способным подойти к истории с той внутренней сторо-

ны, в которой она действительно обнаруживала свой объективный центр. Такая посылка предполагает подход к осмыслению истории с позиции ее *сверхвременного единства*, вневременности. Если такой подход удалось бы реализовать вполне, мы получили бы осмысленность истории не в форме нового иллюзорного представления, а в форме устремленности ее к сверхвременному смыслу и пронизанности ее *единством этого объективного внутреннего смысла*.

Можно вспомнить, что, отдавая дань коперниковскому перевороту в культуре Шпенглера, уже его выдающийся современник отстаивал эту мысль: «Настоящая чуткость к исторически-своеобразному, совершенно конкретному, настоящее живое знание достигается не релятивизмом, не блужданием в хаосе изменчивости и разрозненного многообразия, а проникновением в абсолютное и вечное живое единство *бытия и жизни*, из которого впервые становится понятной необходимость этого многообразия и этой изменчивости»⁵.

В чем же проявляется осуществление вечных, вневременных возможностей или интенций, предначертанных самой природой человека, драматическим разворачиванием целостного смысла человечества? Полагаю, что исходным «атомом» построения концепции истории культуры и искусства могла бы стать самая первичная и сокровенная потребность человека — *потребность выжить*, утвердить жизнь, стремиться к бессмертию. Подобные догадки, при которых именно это отсправное положение было бы центральным звеном в осмыслении истории культуры, уже выдвигались Я.Э.Голосовкером, Ю.М.Лотманом, однако не получили достаточной разработки.

Культура как способ деятельности, воспроизводящий самого человека, и культура как извечная тяга к бессмертию — совмещение этих толкований в единое понятие культуры открывается не сразу. «Убегая от смерти, не понимая ее, человек, борясь за существование, за свою жизнь, устремлялся к вечной жизни, к бессмертию. Он жизнь не выдержал бы без мысли о вечной жизни»⁶. Вневременное понятие о вечности на земле является человеку в облике культурного постоянства, неизменности культурной формы. Я.Э.Голосовкер, посвятивший много труда обоснованию этой гипотезы, рассматривает постоянство как основополагающий принцип культуры. При господстве одной только «изменчивости» нет культуры, нет духовности. Культурное творчество в полную меру расцветает и достигает высот там, где сложилась целостная историческая общность, где она пронизана внутренним единством, задающим принцип, взаимную согласованность материальным и духовным формам творчества. «Для челове-

ка высшая идея постоянства — бессмертие. Только под углом зрения бессмертия возможно культурное, т.е. духовное творчество. Утрата идеи бессмертия — признак падения и смерти культуры. Такое устремление к бессмертию в культуре и выражается как устремление к совершенству»⁷.

Однако в этом пункте концепции Голосовкера, при всей его пронизательности и интуиции, ощущается перевес романтического взгляда на культуру. Как превращенный инстинкт бессмертия, «человеку присущ инстинкт культуры. Инстинктивно в нем стремление, побуд-к-культуре, к ее созиданию», — утверждает ученый. И хотя тут же делается оговорка, отмечающая, что в культуре миру положительных символов противопоставлен мир негативных символов, столь же абсолютных, тем не менее исследователь остается на оптимистическо-благодушной позиции: «В любой период истории у огромного большинства людей фактически как будто господствуют низшие инстинкты, но безудержность их проявления обуздывается морально. Мораль связана с высшим инстинктом»⁸.

С позиций современного исторического опыта, полагаю, аксиоматика таких положений может быть подвергнута сомнению. Не только наблюдение поляризации явлений культуры в XX столетии, но внимательное всматривание в противостоящие тенденции прошлых эпох свидетельствует о том, что, развиваясь, разнообразие культурных явления утрачивают свою одноплановость, однородность, гомогенность, расходятся между собой на далекие дистанции. К таким образованиям, разошедшимся из «своего», начинает подстраиваться пришедшее из абсолютно «чужого» и т.д. Все это не оставляет сомнений в том, что культура может выступать как сокровищницей опыта, так и инспиратором злокозненных, губительных устремлений, породительницей зол и бед человечества⁹. Поскольку в культуре отражен совокупный духовный опыт, она вбирает в себя все грани и противоречия этого опыта: разрушительные механизмы культуры не могут поэтому рассматриваться в виде «досадных недоразумений», «случайных исключений», а столь же непреложно проистекают из инстинктивно-природных побуждений человека как и созидательные стремления.

Представляется плодотворным, имея в виду осмысление всей полноты разнородных процессов в культуре, различать в теории понятия «жизни» и «бытия». Жизнь как условие человеческой деятельности нетождественна бытию. Жизнь противопоставляет себя бытию, как движение — неподвижности, время — пространству, скрытое же-

ление — явному выражению. Жизнь, вбирая в себя как творческие, так и разрушительные страсти человека, именно поэтому является одновременно основой и бытия, и небытия. «Жизнь убивает потому, что она живет. Природа уже более не умеет быть доброй. О том, что жизнь неотделима от убийства, природа — от зла, а желания — от противоестественного, Маркиз де Сад возвестил еще XVIII веку, который от этой вести онемел, и новому веку, который упорно хотел обречь на безмолвие самого де Сада. Да простят мне эту дерзость (да и для кого это дерзость), но «120 дней» были дивной бархатистой изнанкой «Лекций по сравнительной анатомии» (Кювье. — *О.К.*). Во всяком случае, Сад и Кювье — современники»¹⁰.

Об «инстинкте смерти», противостоящем «инстинкту культуры», о природных и социальных основах человеческой агрессивности написаны специальные исследования Э.Фромма «Разрушительное в человеке», Т. де Бюссе «Желание войны»¹¹ и ряд других. В истории систематически складываются ситуации, когда конкретная социальность выступает в роли искажающей доминанты, воздействующей на человеческую природу в деструктивном направлении. Отсюда и преобладание всего того, что, казалось бы, разрушает культурную преемственность, отвергает мировой опыт культуры.

Сколь бы ни была общезначима, плодотворна обретенная в истории культурная форма, сколь долго ни подчиняла бы себе действительность, рано или поздно ей приходит конец. Рассыпаются основополагающие коды любой культуры, управляющие ее языком, ее схемами восприятия, ее ценностями, иерархиями ее практик. Сбрасываются лингвистические, перцептивные координаты, организовывавшие целостность культурной общности, и все то, что было накоплено человечеством в предшествующей деятельности, оказывается, по меткому выражению М.Фуко, «перед лицом грубого бытия порядка».

Именно это «грубое бытие», сбрасывающее камуфляж, властно диктующее свою волю в переходные исторические эпохи, есть основополагающая, прочная и архаичная область, всегда более «истинная», чем теории, пытающиеся дать ей истинную форму. Оно выступает тем основанием, которое в зависимости от своей сущности дает новую направленность действию культурной рефлексии. То, в каких измерениях новый тип рефлексии сможет осуществить анализ и самоанализ новой действительности, «грубого бытия порядка», каким явится новый кодифицированный взгляд на вещи — все это будет обнаруживать непрерывность или раздробленность связей с предше-

ствующей культурой, постепенность или дискретность исторического процесса. Одним словом, «там, где одна мысль предвидит конец истории, другая возвещает бесконечность жизни»¹².

Как применительно к философии искусства и к теории художественного процесса можно осмыслить это движение? Обращенные к искусству понятия «бессмертие», «постоянство» обнаруживают себя в **определенности сложившейся художественной формы**. Устоявшаяся художественная форма — трагедии, станковой картины, симфонии, романа, — это всегда ограничение, качественно-смысловая определенность способов выражения, найденных той или иной эпохой. Форма ограничивает временную текучесть предмета искусства устойчивой качественной связью его элементов и отношений. Именно в силу достигнутой ею своеобразной целостности в художественном удвоении исторической действительности художественная форма обнаруживает в истории культуры чрезвычайную глубину смысла.

Вот почему так трудно в культурологии нащупать всеохватывающее единство, переплетающееся «силовое поле» любого типа культуры, дать ответ на вопрос, какой исторический тип социальности стоит ближе или дальше по отношению ко всеобщей логике культуры — ведь для этого необходимо установить корреляцию между **образом мира и образом человека**. И вот почему так относительно легко, органично и естественно эту корреляцию выполняет искусство: ведь целостная художественная форма есть **сама жизнь и одновременно метафизика жизни**, в ней тесно спаяны и переплетены в единое целое и образ мира, и образ человека. Одно предстает через другое: выразительность достигнутой художественной формы как особый художественно-исторический тип целостности есть одновременно явление и его символика, бесконечное, выраженное в конечном. Искусство созерцает мир непосредственно, претворяя его в образах, в коих усматривает его смысл. Человек, владеющий языком искусства, способен уловить эту культурную доминанту уже в **одном** произведении искусства, а тем более — в художественной панораме эпохи.

Современная теория культуры избегает пользоваться понятиями «развитие» или «прогресс», ведь налицо становится иное понимание культурной истории, когда неясные сочетания разошедшихся на разные дистанции сложно переплетенных и дифференцированных явлений свидетельствуют о нетождественности хронологического измерения смысловому, когда миграция «своих» и «чужих» культурных явлений приводит к внутреннему росту совсем неожиданных феноменов и т.д. Вся эта умножающаяся сложность, гетерогенность

современной культуры, «одновременность исторического», которой так перегружен XX в., безусловно, заставляет еще больше раскачиваться маятник как созидательных, так и разрушительных тенденций культуры, без поляризации и сложной взаимозависимости которых, по-видимому, не осуществимо ее движение, ее жизнь. Однако, несмотря на чудовищную искривленность гуманистических смыслов культуры в прошедшем столетии, тем не менее можно видеть, что жизнь, оказываясь на краю гибели, способна защищать себя. А если так, то это означает, что жизнь на каждом новом витке культуры обретает новые способы *самоорганизации* и самосохранения через сложную сопряженность противоречивых ветвлений культуры.

«Культура — это путь от замкнутого единства через развитое многообразие к развитому единству» — так пытались описать этот путь в начале нашего века¹³. В современном мире, как и в предыдущие века, искусство существует постольку, поскольку среди необозримого множества противостоящих явлений оно продолжает стремиться к духовному удвоению человека, не зеркально, но сообщая формам такого удвоения некую *художественную целостность*. В контексте исторически ширящегося фонда культуры достижение такой целостности дается искусству все труднее и труднее. Однако в том, каким способом искусство все же справляется с этой задачей, реализуя свое интенсивное волевое напряжение, прочитываются важнейшие художественные и общекультурные смыслы нашего времени. Модели мира и человека прошлых эпох остались жить в тех формах художественных целостностей, которые унаследованы современной культурой. «Отпочкование» художественных целостностей как исторически ощущаемых эталонов *вечности* и *бессмертия*, культурного самосознания человека исторического — естественный итог творчества любой эпохи. Выявить эти художественные целостности и прочертить связи между ними на материале последнего столетия пока почти невозможно: современность еще слишком спутана, слишком нас волнует, чтобы мы могли разобраться в ней цельно и спокойно; в состоятельность художественных поисков еще включено много случайного и преходящего. Задача поэтому состоит в том, чтобы обрести способы сопоставления уже сложившихся исторических типов художественных целостностей, выработать корректные критерии такого сопоставления. Если удастся установить такого рода взаимосвязь между самыми разнообразными, далеко отстоящими друг от друга ху-

дожественными эпохами — удастся конституировать и сложный исторический алгоритм креативной жизни искусств, который предстанет в новом, возможно, самом неожиданном свете.

Без проведения такой кропотливой, долговременной работы невозможно приблизиться к написанию *синтетической истории искусств* как животрепещущей сверхзадачи эстетики и общей теории искусства. Увы, современные лекционные курсы «Мировой художественной культуры», широко представленные в вузовских и школьных учебных планах, удручают случайностью и произвольностью наскоро сбитых «фактографических панорам», непонятно как сопрягающих стилистическую рассогласованность разных видов искусства, втиснутых в спасительные, но ничего не объясняющие «хронологические рамки». Обнаружение качественно своеобразной связи между художественно-ментальными целостностями способно выявить много нового как в плане художественных преобразований, так и в плане эволюции самого человека. Последовательное решение этой задачи не через сопоставительный анализ художественных эпох по признакам «истории идей», «тематически-сюжетных» перетеканий либо языково-лексических заимствований и оппозиций (хотя и такие частные исследования, безусловно, нужны), а через выявление своеобразных *качественных принципов*, «цементирующих» тот или иной исторический *тип художественной целостности*, способно подготовить почву для исторической и культурной атрибуции искусства под углом его всеобщей истории.

Примечания

- ¹ *Шпет Г.* История как проблема логики. М., 1916. С. 30.
- ² *Михайлов А.В.* Проблема исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 57.
- ³ Цит. по: *Гуревич А.Я.* Исторический синтез и Школа «Анналов». М., 1993. С. 129.
- ⁴ *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 19.
- ⁵ *Франк С.* Кризис западной культуры // Освальд Шпенглер и «Закат Европы». М., 1922. С. 39.
- ⁶ *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 117.
- ⁷ Там же. С. 125.
- ⁸ Там же. С. 133, 136.
- ⁹ См.: *Денисов В.В.* Творческие и деструктивные механизмы культуры // *Философия и культура*. М., 1987. С. 205–207; *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 363.
- ¹⁰ *Фуко М.* Слова и вещи. С. 363.
- ¹¹ См.: *Frott E.* Anatomy of human destructiveness. N. Y., 1973; *Beauce Th. de.* Le d_sir de guerre. P., 1981.

**Ритмическая упорядоченность художественной
формы: интермодальные принципы
(на примере невербальных искусств)**

Как известно, художественный текст отличается от всякого иного повышенной упорядоченностью. Разумеется, она не только не предполагает жесткой детерминированности всех деталей, но оставляет простор для игры формирующих сил. Здесь следует помнить, что категория ритма включает в себя несколько составляющих, взаимоотношения которых лучше всего иллюстрируют музыкальные понятия метра и ритма. Если метр представляет собой жесткую сетку измерений, то живой и гибкий ритм возможен только в союзе и противодействии с метром. Наличие этих двух компонентов и позволяет художественному произведению сочетать в себе свойства организма и механизма.

Вне зависимости от художественного материала, от духа эпохи и свойств сюжетов и жанров, упорядоченность-ритм управляет происходящим в ткани художественного произведения и одновременно провоцирует «праздник непослушания». Всеохватность данного явления и позволяет проводить аналогии между разными искусствами отдаленных эпох. Иначе говоря, «...трансодержательная природа (ритма – *Л.Ф.*) позволяет возгореться пламени амбивалентных эстетических ценностей, сулящих обещание памяти о прошлом культуры и одновременно память об этом обещании»¹.

Универсалии, обеспечивающие упорядоченность в форме, охватывают различные качественные аспекты. Они нерядоположны и поэтому образуют систему координационного типа.

Во всех искусствах, несмотря на разнообразие материалов и сред, можно выявить следующие категории: 1) континуальность и дискретность (факторы объединения и членения, приемы группирования,

простота и сложность); 2) регулярность и нерегулярность (повторы и симметрия, морфологическая соотнесенность); 3) категории сравнения (количественные соотношения, сходство и контраст); 4) развитие (способы упорядоченного самопродвижения формы).

Эта система в целом коррелирует с выработанной Тейяром де Шарденом классификацией «ряда «чувств», постепенное приобретение которых... заполняет и членит саму историю борьбы духа:

Чувство пространственной необъятности в великом и малом, расчленяющее... (предметы) [а].

Чувство глубины,... отталкивающее в бесконечность события,... (спрессованные) для нас в тонкий листок прошлого [б].

Чувство количества... оценивает ...множество элементов [в].

Чувство пропорции... разницы в физическом масштабе, отличающее по размеру ... крошечное от огромного [г].

Чувство качества или новизны..., не нарушая единства мира, различает в природе... ступени совершенствования и роста [д].

Чувство движения, способное воспринимать неодолимое развитие, новое, закравшееся в середину монотонного повторения [е].

Чувство органического, которое... обнаруживает... связи и структурное единство [ж]»².

Расчленяющее чувство [а] находит свою опору в действии факторов объединения и членения.

«Чувство глубины» [б] есть общий принцип соотнесенности второстепенного с главным и акцентирование последнего.

«Чувство количества» [в] как системы множества элементов включает в себя восприятие повторов, симметрии, морфологической соотнесенности.

«Чувство пропорции» [г] есть восприятие количественных соотношений и кратности-некратности величин.

«Чувство качества или новизны» [д] — это восприятие введенных по-разному различий и контрастов.

«Чувство движения» [е] выражается в любом изменении, т.е. самопродвижении в художественной форме, во всех аспектах ее образования. В первую очередь это развитие, но также и способы включения обновления и контраста.

И, наконец, «чувство органического» [ж] есть восприятие повторяемого и изменяемого. Данному «чувству» служит всякое подобие, симметрия и морфологическая соотнесенность. Многим чувствам соответствуют не один, а несколько аспектов ритмической упорядоченности в художественной форме. На первый план здесь выходят не

исторические, а логические связи. Поэтому аспекты упорядоченности в форме целесообразнее рассматривать в ином, хотя и соотношенном с классификацией Тейяра, порядке.

Вопросы континуальности и дискретности в целом соответствуют 1-му пункту Тейяра.

«Чувство количества» [в], «чувство движения» [е], т.е. изменения, а также «чувство органического» [ж] у Тейяра можно рассматривать как характеристику способов, которыми соотносятся между собой части художественной формы. Это диалог, взаимодействие регулярности и нерегулярности.

«Чувство пропорции» [г] — это соотношения частей между собой по величине. «Чувству качества или новизны» [д], «чувству движения» [е] и «чувству органического» [ж] соответствуют качественные характеристики материала: сходство, контраст и способы включения последнего в художественную ткань.

Двум последним пунктам Тейяра соответствуют также вопросы развития, без которого невозможна целостность. Как только первичное, доформальное состояние — хаос множества атомистических образований — обретает черты единства и взаимозависимости, вступают в силу факторы объединения и факторы членения. Первично здесь действие силы объединяющей. Потребность разделения на сегменты возникает лишь тогда, когда их совокупность является организмом. Факторы объединения можно разделить на две категории: контактные (обеспечивающие единство отдельного построения) и дистантные (связующие на расстоянии и тем способствующие целостности формы). Они действуют на разных уровнях и при этом часто несинхронно.

Факторы членения художественной формы имеют прообразы в ритмах природы. Их можно разделить, по происхождению, на генетически пространственные (скульптурные) и генетически временные (музыкальные).

Пространственные ритмы основаны на принципе сложности из замкнутых построений (тел), а временные — текучи: сгущение и разрежение, устремление — успокоение, зарождение — расцвет — умирание не имеют ребер-граней.

Положение Х.Римана о «членящем сходстве и объединяющем несходстве» в визуальных искусствах действует парадоксально: отдельные участки фигуры или пятна, однородные по материалу, функционально состоят из середины и краев. Таким образом, соседние участки контрастных построений функционально подобны.

Единица формы воспринимается как неделимая, пока «непрерывность ... обеспечивает единство вещи. Разрыв, временной или пространственный, или тот и другой вместе, разрушают (ее) единство»³. Тогда вступают в силу факторы различения-разъединения, т.е. членения.

Способы цезурирования — это паузы, остановки, стыки, перекрытия, смена направления и характера движения.

Пауза — участок текста, не содержащий новой перцептивной информации. Отсутствие действия, т.е. внесения изменений в окружающую среду⁴, указывает на осмысление действия или действий. Наиболее чистый тип «минус-действия» воплощает пауза между законченными частями формы. Но если хотя бы одна часть допускает возможность ритмического продолжения вонне, пауза становится насильственным прекращением движения, приближаясь по характеру к остановке. Остановка — не «минус-действие», а продление действия. Она может служить предупреждением о готовящихся изменениях, средством динамизации формы. Посредством стыков происходит смена контрастных фаз без динамического спада на гранях: вторгающиеся кадансы в музыке, цветовые касания в живописи. При отсутствии специальных завершающих приемов о начале следующего раздела сигнализирует изменение характера движения.

Прием перекрытия (оверлэппинга) еще решительней смещает грани разделов, как бы вдвигая построения друг в друга, заслоняя части. Такой прием подобен вычленению и выявляет нерегулярность в ритме формы.

В скульптуре и архитектуре реальное существование не видимых в данный момент участков формы выявляется в процессе движения зрителя. Аналогичным образом слушатель перемещается вдоль музыкального произведения. До окончания пьесы последующее заслонено звучащим в данный момент, но это последнее полупрозрачно, т.к. формирует перцептивное ожидание. Подобие движения во времени и в пространстве выявляет частный термин музыкальной гармонии «перемещение», предполагающее как бы рассмотрение разных ракурсов одного аккорда. В плоскостных искусствах прием перекрытия вытесняет «недосказанные» части за пределы материального субстрата произведения. Зрителю словно предлагается достроить первоначальный, эталонный вид.

К числу приемов, обеспечивающих континуальность и дискретность, а в конечном итоге и выстроенность целого, относится группирование. Оно происходит на основе общих свойств или/и пространственной сближенности и является, согласно Гильдебранду, «средством акцентуации»⁵. Оно всегда подчеркивает «подобия на основе формы»⁶ и связи, контактные и дистантные.

В живописи группирование фигур осуществляется по расположению, размерам, форме, цвету, тону, фактуре и т.д.

В музыке понятие группирования, вернее группировки, применяется обычно к записи звукового ритма. Здесь успешивный образ переводится в наглядно-симультанный. Подчинение группировки не «школьным» правилам, а логико-семантической структуре, подобно живописному требованию располагать линии гравитационного креста внутри форм и групп.

Значительно реже понятие «группирование» применяется в музыке к единицам, более крупным, чем нота.

Группируются в микроциклы несколько вариаций или пьес большого цикла. Это «подобие на основе формы», если под ним понимать близость способов варьирования, фактурных приемов и т.д. Одинаковые мелкие структурные единицы образуют не фразу, а «мотивную группу»⁷.

Действие факторов объединения и факторов членения позволяет применять к построениям критерий простоты и сложности.

Простота — это моноэлементность как сопротивляемость разрывам. А неразрывная моноэлементность построения — предельно простой случай правильной формы (египетская пирамида).

Качество сложности определяется: «1) по богатству формального содержания; 2) по легкости восприятия формы; 3) по сложности закона построения формы»⁸. Сложное построение потенциально может быть «неправильным», т.е. включать в себя компоненты, подчиненные разным принципам (правилам). А «количество уровней иерархии... приближительная мера сложности (системы)»⁹. Категория сложности может быть представлена как а) сложенность и б) контаминация*.

Соотношением простых и сложных, «правильных» и «неправильных» форм во многом определяются упорядоченность в форме и ее динамика. Выявленность основного принципа правильных форм типологически родственна простоте. Сетеобразующая повторяемость элементов или приемов усиливает их действие, подключая перцептивное ожидание. Но выстраивание ряда требует также замыкания его границ, т.е. нарушения регулярности и установление иного порядка¹⁰.

Регулярность в пределах данного интертекстуального единства порождает типические структуры. Они функционируют как «норма», а их принципы — как «правила». В музыке нет безусловно правиль-

* Этот аспект хорошо выражен в терминологии анализа музыкальных форм, где сложное обозначает именно сложное. Сонатные формы никак нельзя причислить к простым, но понятие сложенности к ним неприменимо. В них наличествует вариант контаминации — связный контраст.

ных форм, аналогичных прямой линии, кругу или квадрату. Здесь формы, функционирующие как правильные, возникают и уходят в тень. Но показательна сама потребность в такой системе, которая есть результат перцептивного отбора.

Для ричеркара XVII в. «правильными» были непрерывные имитации темы. В западноевропейской классико-романтической музыке квадратные структуры функционируют как природные, естественные. Они удовлетворяют требованиям «хорошего гештальта»: максимально возможная простота, симметрия, равновесие сил. Регулярная неправильность может выступать в роли «условно правильной формы».

В формообразовании большую роль, наряду с правильными формами-гештальтами, играют анаморфы — так называемые неправильные формы. Они имеют две разновидности. Первая — это форма, в которой недореализовались различные регулярности (контаминация — дополнение, вторгающийся каданс в музыке). Вторая — искаженные формы, образующиеся под воздействием деформирующих факторов: расширения-растяжения, сжатия, изменения направления сил. Характерные для живописи перспективные сокращения изоморфны расширениям в музыке: искаженная или данная в резком ракурсе фигура требует больше времени для ее идентификации: «Сокращение — всегда движение вглубь»¹¹. Когда внешнее и внутреннее строение противоречат друг другу, возникают ложные формы (Арчимбольди, Дали). В музыке это мнимая квадратность (например, главная партия 1 части фортепьянной сонаты соль мажор Моцарта — $4+6+6=16!$).

Чем масштабнее и сложнее форма, тем труднее охватить ее единым взором и тем сильнее нуждается она в цементирующих приемах: в повторности и симметрии, изоморфизме и морфологическом резонансе. Несколько примеров можно привести из русских опер XIX в.

В «Борисе Годунове» Мусоргского (1-я редакция) двухфазное строение пролога, воплощающее конфликт двух сфер (народ и Борис), далее определяет содержание I и II действий, а затем редуцируется к масштабам, близким к первоначальным, в двух картинах III действия.

Наиболее последовательно воплощен принцип симметрии в «Пиковой даме» Чайковского. Ее осью является 4-я картина. Во вступлении зеркальность воплощается в одновременном проведении темы и ее обращения — оба параллельными терциями. В окружающих ее 3 и 5-й картинах симметрия выражена косвенно: интермедия «Искренность пастушки» как тень-призрак основного сюжета соответствует явлению Призрака Герману. 2 и 6-я картины изоморфны: ариозо или

ария Лизы – приход Германа – сцена – уход Германа. Начальная фаза 2-й картины («девичник») имеет подобия в 7-й картине. Наибольшее количество симметричных компонентов – в 1 и 7-й картинах:

| | |
|--------------------------|--------------------------|
| Хор гуляющих | Хор игроков |
| «Я имени ее не знаю» | «Что наша жизнь – игра» |
| Квнтет | Ансамбли |
| Баллада Томского | Песенка Томского |
| Канон Елецкого и Германа | Сцена Германа и Елецкого |
| Гроза | Гибель Германа |

Симметрия – частный случай повтора, а повторность – всеобщий композиционный принцип, предохраняющий от хаоса: «...благодаря **регулярной** (выделено мной – *Л.Ф.*) повторяемости одних и тех же единиц и их комбинаций, произведение предстает как законченное целое...»¹².

Повтор всегда предполагает наличие некоторой дистанции, т.к. грани одинаковых или сходных построений должны быть различимы. По местоположению повторы можно разделить на условно контактные и собственно дистантные – когда между сходными построениями находятся другие (другое). К облику повторяемых построений применима музыковедческая классификация типов повторности: 1) Точные повторы; они характернее для музыки и архитектуры, где континуальность восприятия – необходимое условие. 2) Варьированные повторы – всеобщий принцип. 3) Секвентные повторы – это изменение высоты. В визуальных искусствах элемент часто перемещается по вертикали или диагонали (ощущается рост или спад). 4) Ритмическая повторность – изоморфизм. Крупные построения динамизируются усечением, сжатием или расширением.

Наличие сходных приемов на разных участках формы провоцирует появление подобных. В отличие от изоморфизма вынесение данного принципа на другие структурные уровни порождает явление **морфологического резонанса**. В визуальных искусствах он особенно характерен для готики. Ярко выражен во всех искусствах модерна, особенно его флоральной ветви.

Примеры морфологического резонанса как основы формообразования в музыке весьма многочисленны. В частности, звуковысотный рельеф темы фуги предопределяет обычно порядок вступления голосов, а ее интонационный строй – возможность стретт. Тема вариаций диктует способы дальнейшего развития, а иногда и содержит его краткое «изложение» (2-я часть сонаты «Appassionata» Бетховена).

Множественно примененные приемы контактного членения на дистантном уровне выполняют функцию объединения. В свою очередь, любая система дистантных повторов и связей образует сеть. Она распределяет материал в перцептуальном пространстве и организует целое. Количество возможных сеток ограничено, однако существуют различные их сочетания и наложения, смешанные и промежуточные образования. Сетчатость бывает четырех типов. Метрическая сеть-решетка (1) образуется в перцептивном пространстве, имеющем мерную единицу. «Топологическая» сеть (2) – свойство неоднородного пространства, имеющего «узлы и пучности». Ячейки такой сети часто имеют некратные размеры, выявляя идею «растяжимости и сжимаемости времени»¹³. Комплементарная сеть (3) – сплошная ткань, где сети из «сильных» и «слабых» компонентов дополняют друг друга. Сеть высшего порядка (4) – одновременное наложение метрической и топологической сетей.

Метрическая сеть в музыке выражена весьма определенно. В визуально-кинетическую плоскость она переведена в виде схем-сеток тактирования. 4х- и 8-тактовые построения квадратны еще и потому, что воплощают непрерываемую связь с действием силы тяжести (по этой же причине аккорд в нотной записи располагается вертикально).

Для искусств, воспринимаемых континуально-кинетично (музыка, архитектура, орнамент), в целом характернее подчеркнутая метричность. Она способствует единству впечатления, когда симультанное восприятие целого невозможно. Музыкальный и кинетический момент играет большую роль в орнаменте. Поэтому настойчивый метр ему свойственен.

В живописи метричность, во избежание монотонности, вуалируется. Принцип кратности величин характерен, в частности, для картин Ренессанса («Св. Анна с Марией и младенцем Христом» Леонардо да Винчи). Мерная единица выявляется обычно узором плит пола, мостовой («Обручение» Рафаэля).

Если в музыке отчетливо выражен тактовый метр, а структурный метр высшего порядка завуалирован, то в визуальных искусствах, наоборот, в первую очередь воспринимается макроритм. В этом выражается разнонаправленность хода восприятия.

Становление ритма формы во всех искусствах происходит в борьбе с метром, в попытках освободиться от осей квадратности. В музыке полное подчинение им встречается только в прикладных жанрах. В живописи границы фигур и цветовых пятен пересекают членения посредством гравитационного креста, а также пересечения линий, параллельных раме. Крайне редко встречается в живописи и собст-

венно квадратный формат. Пропорции сторон прямоугольника чаще всего приближены к золотому сечению. Этот же принцип определяет нормативное положение кульминации, нарушающей тем самым точную симметрию. Пример диалога симметрии и диссимметрии — тема вариаций из фортепьянной сонаты ля мажор Моцарта. Кульминационный звук ля второй октавы находится точно на оси 18-тактовой, с учетом дополнения, темы (8+4+4+2).

Одно из средств противоборства с метром — топологическая сеть. Границы ячеек образуются сходными элементами или приемами. В музыке это лейтмотивы, лейттембры, общие формы движения, кадансы; в визуальных искусствах — переклички форм, цвета, фактуры и т.д.

Наложение сетей дает эффект, подобный интерференции, усложненный неметричностью единиц. Совпадение границ ячеек, т.е. синхронность действия нескольких факторов членения, образует более глубокую цезуру.

Унисонное действие различных акцентирующих средств подчеркивает кульминацию, как и в визуальных искусствах пересечение зрительных осей выявляет композиционный центр.

Количественные соотношения величин, пропорции, будучи одной из разновидностей сети, играют большую роль во взаимодействии частей художественной формы. Соотношения размеров элементов обычно не фиксируются сознанием, если нет специальной установки. В наиболее развернутом виде этот перцептивный анализ содержит следующие этапы: выявление равенства-неравенства, построение шкалы возрастания-убывания, установление кратности-некратности отношений. Взаимоотношения единиц формы по размерам-протяженности в пространстве или во времени можно трактовать как масштабные структуры периодичности, суммирования и т.д. Они воспринимаются в плоскостных искусствах симультанно, в музыке — сукцессивно, в объемных искусствах сочетаются оба типа. Чем стабильнее структура, тем независимее она от способа ее восприятия.

Предельно регулярная структура — периодичность. В целом она характернее для построений, где непосредственное сравнение единиц затруднено (музыка, архитектура). Поскольку в плоскостных искусствах единицы формы можно мысленно сопоставлять многократно, периодичность, во избежание монотонности, вуалируется. Общая для всех масштабных структур идея сравнения по величине предполагает возвратное движение внутреннего взора. Поэтому суммирования и дробления потенциально взаимообратимы, что наглядно демонстрируют симультанно данные формы. В музыке встречаются вза-

имоналожения суммирования и дробления, когда более мелкие мотивы или субмотивы объединяются в крупные фразы («Полька» из «Детского альбома» Чайковского, середина).

В соответствии со способами восприятия в музыке преобладают суммирование (от части к целому), в визуальных искусствах — дробления (от общего — к деталям). Способствуют динамизации формы элементы нерегулярности внутри регулярной системы, в частности некратные размеры частей.

Правильная форма иногда кажется как бы «неполной», а ее каданс (структурный, ритмический) — недостаточно «совершенным». Средствами его укрепления служат повторения кадансовых оборотов: в музыке — дополнения, в визуальных искусствах — удвоения линий.

Дополнения возможны к «условно правильным» образованиям, являющимся нормативными в данном контексте. Это, как правило, наиболее простая структура, находящаяся в более выигрышном положении.

Когда различающиеся по материалу структурные единицы представлены в нескольких вариантах, возникает переритмизация. А ритмические преобразования — один из способов контаминации сходств и различий.

Такого рода преобразования происходят в восприятии скульптуры или архитектурного сооружения. Аффинные преобразования как деформации, обостряющие выразительность, характерны для экспрессионизма. В аналитическом кубизме аналогичную роль играют изменения пространственных соотношений элементов.

Ритмическое варьирование, когда изменение количественных соотношений выстраивает иную ранговую шкалу, характерно, например, для мелодики Ренессанса, где оно является наследием техники изоритмического мотета (переритмизация интонаций *cantus a* в других голосах).

Связность и динамика формы обеспечиваются также и качественной дифференциацией частей. Сравнения по шкале «тождество — эквивалентность — подобие — различие — контраст» выявляют сложные соотношения регулярности-нерегулярности, неколичественного равенства-неравенства и их степеней.

Как для построения формы первичны факторы объединения, а не членения, так и для категорий качественного сравнения подобие доминирует над контрастом: сопоставимость предполагает известное сходство. Система четырех видов подобия, разработанная М.Фуко¹⁴, применима для анализа внутренней структуры художественной формы, являющейся и «словом, и «вещью». Важнейшую роль здесь играет *пригнанность* частей друг к другу. Ее воплощением являются коли-

чественные соотношения (мера, масштабные структуры), возможность сравнивать перцептивные качества, а также архитектурная согласованность.

Следующей по значению является категория **аналогии**. Она предполагает наличие у элементов подобных свойств, благодаря чему они и выполняют сходные функции (размеры, свойства материала — фактура, окраска и т.п.). В группировании задействованы не только факторы сходства, но и факторы различия, а именно дополняющего несходства. Этот механизм играет центральную роль в возникновении **симпатии**, т.е. связности. Она предполагает явное или скрытое общение между компонентами, их функциональную взаимозависимость.

«Симпатия» пронизывает элементы тектонической системы (опорные, несущие, несомые), обуславливает все кинестетические явления движения, тяготения и развития. Поскольку ход развития не прямолинеен, в нем возникают напряжения и противоречия, требующие разрешения. Эти конфликтообразующие элементы или силы находятся в отношениях **соперничества**. Оно возникает, когда несколько построений претендуют на одну роль, чаще центральную. Соперничество элементов обязательно для полицентральной композиции. Возможные результаты — неустойчивое равновесие, не имеющее определенного разрешения, или вытеснение одного из элементов на периферийную роль. Когда между собой соперничают не элементы, а динамические силы, образуется форма, в которой вся она в целом и ее части могут (и должны) интерпретироваться по-разному («неясность» в терминологии Вельфлина).

Как «гуманитарные науки... удваивают сами себя»¹⁵, отражаясь в себе и друг в друге, так и категории Фуко являются взаимоотражениями и подобий, и их «соперников» — контрастов. Каждая из этих категорий связана с остальными.

Пригнанность есть возможность соседства, а следовательно, и потенциального общения. Рядоположенность предполагает наличие **аналогичных** черт, в силу которых построения вступают в отношения соперничества или/и симпатии. **Соперничество**, будучи или борьбой ритмических основ (все «синкопы» и «противоречия мотива и такта»), или полицентровостью (двухфигурные композиции в живописи и скульптуре — «Апостолы Петр и Павел», «Св. Франциск и Св. Андрей» Эль Греко, экспозиция и разработка сонатной формы), предполагает наглядность сравнения, т.е. известную **пригнанность** и элементы **аналогии**. Общность устремлений в известной степени подобна **симпатии**.

Понятие *симпатии*, как и соперничества, содержит одушевляющий, эмоциональный оттенок. «Разрешение» симпатических устремлений предполагает согласованность-*пригнанность*, а также взаимообратимость и *соперничество* этих тяготений.

Поскольку каждый элемент формы полифункционален, он обладает различными свойствами и потому вступает в несколько рядов *аналогий* (а их пересечение образует сеть). Этот общий признак позволяет мысленно сопоставлять отдаленные элементы и обнаруживать потенциальную *пригнанность*. В то же время общий признак, служащий одной функции у разных компонентов, побуждает к их сравнению и обнаружению их *соперничества* (см. выше), а также связанности-*симпатии*.

Тип аналогий, применимых к той или иной части формы, коррелитивен ее функции в целом.

Аналогии по сходству образуют варьированные повторы. Сходство может быть не только симпатизирующим, но и соперничающим, даже конфликтным (тема первого ариозо Германа и тема трех карт в «Пиковой даме» Чайковского, близнечные сюжеты в мифах, литературе). Фланкирующие элементы в живописных композициях часто бывают аналогичными. На периферии формы они разыгрывают отношения соперничества-симпатии.

Аналогии по смежности близки пригнанности. «Пригнаны» друг к другу, например, окончание связующей партии и начало побочной в сонатной форме. В живописи композиционные группы содержат элементы зеркальной или периодической симметрии. Функционально подобны могут быть и контрастные построения (примыкающие друг к другу эпизоды в романтическом рондо, цветовой контраст в живописи).

Контраст, в свою очередь, бывает не только соперничающим, но и дополняющим, «симпатизирующим», тяготеющим (например, VII₇ – T, диагональные и горизонтальные элементы в визуальной композиции и т.п.).

Контрастирование подчиняется существенным ограничениям, накладываемым цельностью и связностью. Но в то же время психологическое требование разнообразия полагает предел воспринимаемости и выразительности однородного. Приемы контрастирования – это еще и ритмические характеристики способов связи между частями, поскольку «форма есть ритмическая система контрастов, количеств и качеств»¹⁶. Они определяются как внутренними свойствами материала, так и приемами последования (соседство через цезуру,

стык, перекрытие, постепенный переход). Те же формообразующие тенденции представлены в оппозициях «линейность-живописность», «корпускула-волна», «вещь-среда».

Соседство замкнутых фигур-«вешей» или разомкнутых построений — разные ритмические явления. Для их характеристики здесь предлагаются термины «разделенный контраст» и «связный контраст».

Разделенный контраст образуется соседством замкнутых построений. Скрытые элементы связи здесь — идентичность ритма, изоморфность внутренней структуры и т.д. (менует из симфонии соль минор Моцарта, замкнутые фигуры в многофигурной живописной композиции).

Если хотя бы одно из построений разомкнуто (и, следовательно, бифункционально) или имеется переходное образование, возникает связный контраст. Он имеет две разновидности. Первая представляет собой комбинацию из двух построений, одно из которых разомкнуто, а *перед* другим никакой органической его части помыслить невозможно. Вторая разновидность образуется, когда две взаиморазомкнутые формы предстают как «неразрывная последовательность, в которой... начало и конец тщательно спрятаны»¹⁷. Первый характернее для музыки (сонатность), второй — для живописи (плавные цветопереходы), но оба возможны во всех искусствах (музыкальный тип — «Возвращение блудного сына» Рембрандта, живописный — барочная сонатная форма).

Традиционные для музыковедения термины «контраст сопоставления» и «производный контраст» применимы и в других искусствах. Они характеризуют соответственно соседство независимых элементов со скрытыми средствами объединения и субординационные отношения родственных по материалу частей. В архитектуре имеется аналогичная терминологическая пара: «контрастное противопоставление» и «ритмическое подчинение»¹⁸.

В теории орнамента термины «контраст сопоставления» и «производный контраст» также эпизодически применяются. «Контрасты размеров, форм, цветов и приемов исполнения»¹⁹ относительно автономны и могут образовывать сложные отношения. Включение в новый элемент компонентов старого характеризуется как производный контраст.

Для постепенного перехода, обеспечивающего связывание форм используется термин «сопряженный контраст», что соответствует связному контрасту живописного типа в нашей классификации. В архитектуре рационализма аналогичное явление квалифицируется как «сложная непрерывность»²⁰.

Контраст сопоставления чаще бывает обособленным, производный контраст — связным. Последний предполагает исходную структуру, предназначенную для разъятия и других преобразований, и полностью раскрывает свою сущность только во всей форме в целом.

Контрастирование непосредственно связано с вопросами развития.

Поскольку и временные, и пространственные искусства отображают и покой, и движение, между которыми нет принципиальных различий²¹, все искусства немислимы без развития. Музыкаведческая классификация его типов применима и для визуальных искусств: вариационный принцип; мотивно-разработочный принцип, основанный на вычленении и видоизменении отдельных элементов — (формо)мотивов и субмотивов; принцип развертывания как проявления вязкой текучести.

Вариационный тип развития — самый универсальный и нейтральный. Он применим практически к любому материалу и в любой образной сфере. Исходная тема, «фигура», сохраняет здесь свою целостность и, как правило, узнаваемость во всех модификациях («Отплытие на Киферу» Ватто, «Голубые танцовщицы» Дега).

В мотивном развитии целостное построение предназначено для разбиения на сегменты и их преобразования. Образуются «короткие тематические отрезки, заимствованные из основной темы», происходит «выделение этих отрезков и разработочное их развитие»²². В музыке это развивающие разделы, в живописи — фрагментированные фигуры (ангелы в левом верхнем углу «Святой ночи» Корреджо, нижний ярус «Битвы архангела Михаила с сатаной» Тинторетто).

Во всех искусствах мотивная работа предполагает более изысканную художественную технику, которая не есть «готовая продукция, она должна сама над собой поработать»²³. Изысканная орнаментальность ренессансного маньеризма или рококо — коррелят рисунку бесконечных канонов и канонических секвенций в полифонических жанрах или в разработке сонатного аллегро.

Аналитическая мотивная работа с простейшими элементами парадоксально приводит к большей цельности произведения. Разомкнутый, неустойчивый формомотив сильнее тяготеет к включению в целостную форму, чем протяженные, но замкнутые и «самодостаточные» фигуры в живописи и периоды в музыке.

Смысл музыкаведческих терминов «мотив» и «мотивная разработка» имеет общие компоненты с их психологическим содержанием: данные элементы — стимул и побудительная причина дальнейшего развития.

Развертывание в триаде основных типов развития стоит несколько особняком, что выражено и терминологически. Синтетичное по природе, оно образует нерасчленимый, сопротивляющийся аналитической фиксации поток развития, обновления и повторения. В визуальном формообразовании аналогичные явления Вельфлин называет «живописностью», «глубиной», «атектоничностью». Это принципы зависимости, перетекаемости друг в друга основных и побочных элементов. Передача движения из голоса в голос, от персонажа к персонажу типична и для полифонии свободного стиля (Бах), и для скульптуры (А.Шлютер, постамент памятника курфюрсту Фридриху).

Развертывание музыкально по существу. Оно наиболее непосредственно воплощает деление художественного времени, сохраняя свойства его неоднородности. В принципе развертывание способно продолжаться, пока не исчерпан импульс ядра. Характерное состояние ткани можно определить как *вязкое* (дополнив этим понятием оппозицию Шёнберга «твердое – рыхлое»).

Резюмируя вышесказанное, можно подвести следующие итоги.

Единый принцип упорядоченности – сочетание регулярности и нерегулярности, охватывающее собой количественные соотношения единиц, повторы материала или приема. Сходство и контраст имплицитно заключены друг в друге. В визуальных искусствах они даны одновременно, и это модель их действия вообще: контрастность предполагает сравнимость, а подобие – возможность различения.

Общие принципы ритмической упорядоченности формы в пространстве и во времени действуют аналогичным образом, обнаруживая их нерасторжимую хронотопическую связь.

Примечания

- 1 *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 28.
- 2 *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 39.
- 3 *Уемов А.И.* Вещи, свойства и отношения. М., 1963. С. 10.
- 4 *Захава Б.Е.* Мастерство актера и режиссера. Учебное пособие для специальных учебных заведений культуры и искусства. М., 1978. С. 157.
- 5 *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и Собрание статей. М., 1914. С. 20.
- 6 *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 81.
- 7 *Холопова В.Н.* Вопросы ритма в музыке композиторов первой половины XX века. М., 1971.
- 8 *Хан-Магомедов С. О.* Развитие психоаналитического метода Н.Ладовского на основном отделении ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа (пропедевтические дисциплины «Пространство», творческие разработки рационалистов) // Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. Вып. 5. М., 1995. С. 32.
- 9 *Кастри Дж.* Большие системы: связность, сложность и катастрофы. М., 1982. С. 110.
- 10 *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. Проблемы формообразования. Мастера и течения. Кн. 1. М., 1996. С. 257.
См.: *Гильдебранд А.* Цит. соч. С. 37.
- 12 *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1996. С. 258.
- 13 *Флоренский П.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 187.
См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.
Там же. С. 374.
- 16 См.: *Арнхейм Р.* Цит. соч. С. 32.
- 17 *Фосийон А.* Жизнь форм. Похвала руке. М., 1995. С. 25.
См.: *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. С. 40.
- 19 *Береснева В.Я., Романова Н.В.* Вопросы орнаментации ткани. М., 1977. С. 43.
См.: *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. С. 212.
- 21 См.: *Гильдебранд А.* Цит. соч. С. 15.
- 22 См.: *Береснева В.Я., Романова Н.В.* Цит. соч. С. 127.
- 23 См.: *Фосийон А.* Цит. соч. С. 76.

Виртуальный мир кинематографа (эстетический аспект)

Появление интернета, всемирной компьютерной паутины, виртуального пространства формируют на заре третьего тысячелетия новую философско-эстетическую среду. Открывшиеся перспективы связаны с постепенным перемещением центра человеческого существования в знаково-символическую сферу, создаваемую в результате развития науки и техники. Жизнь современного человека все больше строится на взаимодействии не с конкретными материальными объектами и явлениями, а с их знаково-символическими отражениями. И не столько за счет сознательной устремленности человека в этом направлении, сколько за счет большей символизации самой среды обитания, вызванной дальнейшим развитием техники, в частности интернета – виртуальной среды практически неисчерпаемой информационной насыщенности. Действительно, не выходя из дома, можно мгновенно получить любую информацию из разных областей знания, принять участие в бесчисленных форумах, «скачать» любую музыку, посмотреть фильмы, прочитать газеты и книги, даже заказать товары из компьютерных магазинов. У современного человека появляются признаки виртуального сознания. Пространство, в котором он оказывается, постепенно теряет знакомый конкретно-материальный облик и обретает новые информационно-абстрактные черты.

В рамках данной статьи мы сосредоточимся на выявлении аналогий между развитием современной информационной среды, в первую очередь возможностей интернета, компьютерного моделирования, и генезисом искусства, в частности кинематографа, само возникновение которого непосредственно связано с развитием науки и техники.

Появление интернета и виртуальной реальности сопряжено с развитием процесса символизации, который начался многие тысячелетия назад с появлением речи и начатков культуры. В процессе развития сети возникают эстетические феномены, характерные исключительно для пространства интернета. Искусство может рассматриваться как некое пространство, в котором материальные объекты, а вернее, их семиотические «отпечатки» (аналоги) организуются по определенным законам, более свободным, чем жесткие законы материального мира. Современные компьютеры способны реализовать на экране дисплея с помощью специальных программ и видеокарт почти любой фантастический виртуальный мир во всей его красочности и динамике — и даже более того: шлемы виртуальной реальности, специальные очки и механические устройства, управляемые компьютером, создадут полную иллюзию жизни человека-оператора в этом параллельном, виртуальном пространстве. Матрица пришла в мир.

Многие психологи и социологи видят в этом пришествии возможность решения ряда острых проблем современности. Скажем, в виртуальное пространство можно канализировать немотивированную агрессивность, или способствовать решению глобальных угроз, связанных с околосолнечным космическим пространством, нашпигованным космическими обломками с ранее непредсказуемыми орбитами, рассчитать которые способна компьютерная программа. Компьютер моделирует генетический код, мутации болезнетворных вирусов и т.п.

Пространство искусства также обладает многообразными степенями свободы. В нем нет четких границ между различными объектами, возможности их трансформаций безграничны. Сила искусства преодолевает пространственно-временные пределы индивидуального существования, сопрягая явления, принадлежащие прошлому, настоящему и будущему в том порядке, который необходим для выражения авторской идеи.

Здесь уместно вспомнить такие разнородные художественные феномены, как описание всемирного потопа Леонардо да Винчи, «эффект Кулешова», монтажные эксперименты и теоретические изыскания С.Эйзенштейна в статьях «Монтаж 1938», «Диккенс, Гриффит и мы», «Вертикальный монтаж», «Неравнодушная природа», «Монтаж» и др.

Истоки современного кинематографического мышления следует искать в культуре и искусстве прошлого. В них аккумулирован творческий опыт, позволяющий выявить художественно-эстетические аспекты виртуальности.

В настоящее время существует реальная перспектива замены традиционного кино совсем иным, «синтезированным» кино. Речь идет не о синтетической природе кинематографа, использующего достижения разных видов искусства. Имеется в виду стирание граней между созданным компьютером на экране графическим изображением и подлинной жизнью, предстającej перед объективом кинокамеры. ILM (Industrial Light & Magic) уже ищет пути создания природы компьютерным путем. Найдены способы замены актеров компьютерными персонажами. В «Парке Юрского периода» есть эпизод, когда тиранозавр пожирает адвоката Дженнаро, начав трапезу с его головы. Закусывал он, разумеется, не реальным актером, а лишь его графическим изображением. Но иллюзия подлинности была полной.

Кинематографу будущего в принципе могут не понадобиться ни натура, ни съемочная площадка и павильон, ни кинотеатры, ни декораторы и художники, ни прежние мастера по спецэффектам: макетчики, дорисовщики, мультипликаторы и аниматоры, создатели муляжей и т.д. Везде будет царствовать лишь компьютерная графика с ее неисчерпаемым потенциалом, блистательно имитирующая жизнь.

История спецэффектов в кино берет свое начало с 1897 г., когда французский пионер синематографа Ж. Мельес впервые осознал, что кинокамера способна не только фиксировать происходящее на самом деле, но и преобразовать реальную действительность. Кинокартина Мельеса «Путешествие на Луну» (1902) стала краеугольным камнем в истории развития киноискусства. По сути дела Мельес изобрел кино-трюк, стоп-кадр, двойную и многократную экспозицию, ускоренную и замедленную съемки и ввел их в повседневную практику кинорежиссуры. Его новаторские методы стояли у истоков всех спецэффектов в кино. Создатели «Звездных войн» (1977) сами признавались, что в принципе просто старательно изучали работы Мельеса. А в начале XX в. режиссеры еще долгое время привыкали к ним и учились ими пользоваться.

Как же создавались спецэффекты в то время? Например, рисовали на стекле пейзаж и снимали сквозь него актера, который оказывался вписан в антураж; закрывали часть объектива черной тканью, а потом пускали пленку по второму разу, загораживая уже отснятую половину — получалось примитивное совмещение кадров; натягивали большой экран позади сцены, на который проецировали специально снятый фильм, создавая, таким образом, иллюзию движения героев в машине или поезде. Этот этап можно было бы назвать начальным развитием спецэффектов. И только спустя 31 год на экраны вышел «Кинг Конг» (1933). Даже спустя почти 70 лет со дня премьеры

ры этот фильм поражает воображение в первую очередь своими спецэффектами (которые имеют тенденцию устаревать). Специалист по спецэффектам, или эксперт, как их называют в Голливуде, У.О'Брайан, используя метод покадровой съемки (с которым он экспериментировал с середины 1920-х гг.), добился потрясающей комбинации кукольных и живых персонажей. Этот метод заключается в том, что кинокамера работает как фотокамера и делает единичные снимки, между которыми помощники режиссера меняют расположение предметов и двигают куклу. Потом отснятые кадры могут совмещаться с другими, где действуют живые актеры. Получаются комбинированные съемки, в которых У.О'Брайан достиг невиданных высот. Интересно, что ассистентом у него в то время работал Р.Хэррихаузен. Ученик превзошел учителя по части известности и пронес славу покадровой съемки вплоть до 1970-х гг., когда она начала уже явно уступать другим направлениям спецэффектов (в первую очередь компьютерным).

Значительным событием в области спецэффектов стало появление в середине столетия машины оптической печати. Это приспособление совмещало в себе функции кинокамеры и проектора одновременно, что позволило совершать многократные наложения пленок и легко совмещать живые персонажи с куклами, макетами и ландшафтами (реальными и нарисованными), увеличивать и уменьшать любые предметы.

Комбинированные съемки в традиционном понимании значения этого термина (т.е. без помощи компьютерной графики) достигли апогея своего развития в картине С.Кубрика «Космическая одиссея 2001 года» (1968). Эксперт Д.Трамбулл использовал все достижения своих предшественников, чтобы с максимальной убедительностью показать на экране завтрашний день цивилизации, мощно шагнувшей в космос. Он применял все мыслимые в то время трюки с кинопленкой, доведя до совершенства дело Мельеса. Миниатюрные модели космических кораблей, наложения кадров друг на друга, различная скорость съемки и т.д. — все было опробовано. Отснятый материал для этого фильма составил в 200 раз больше того, что вошло в окончательный вариант картины. О том, как снимался фильм, была написана книга. Молодость спецэффектов подходила к концу. Пришла пора возмужания.

В американских фильмах 60–80-х гг. — «2001 — Космическая Одиссея» С.Кубрика, «Военные игры» Д.Бэдхема, «2010» П.Хайамса компьютер выступал как враждебная людям сила, нечто холодно-механистичное, угрожающее. В 90-е гг. виртуальная реальность на эк-

ране теряет непонятный, почти мистический ореол – вспомним «Газонокосильщика» Б.Леонарда, «Лазутчиков» Ф.Робинсона, «Восходящее солнце» Ф.Кауфмана, «Сеть» И.Уинклера и др. Произошло это в не-малой степени потому, что компьютер, компьютерные технологии к началу XXI в. стали привычным средством создания фильмов. Можно сказать, что кинематографическая реальность во все большей мере становится виртуальной. И это уже никого не удивляет.

Итак, мы подошли к важнейшему этапу в истории спецэффектов. Их современное развитие характеризуется применением компьютера как главного элемента в создании комбинированных съемок. Рассмотрим спецэффекты как некую систему созидания на экране того, чего не существует в действительности.

Спецэффекты можно разделить на четыре основных группы – механические, оптические, цифровые (компьютерные) и связанные с гримом. Чаще всего в работе над фильмом используется их сочетание. Оптические спецэффекты можно получить только в результате комбинированных съемок. Механические спецэффекты, такие как взрывы, порывы ветра, дождь, снег, туман использовались давно. Сравнительно недавно появились особые взрывпакеты, позволяющие фиксировать момент попадания «пули» в героя фильма. Они широко применяются в боевиках. Однако настоящим катализатором для развития механических спецэффектов и грима стал стремительный рост популярности жанра фильмов ужасов в 1970-е гг.

Еще в 1974 г. для фильма канадского режиссера Д.Кроненберга «Они пришли изнутри» эксперт Д.Блэско разработал новый спецэффект: надувные баллончики под фальш-кожей актера создавали впечатления некоего существа, бегающего по телу жертвы. С этого момента началась новая эпоха трюков, призванная дополнить работу мастеров грима. Эту эпоху можно назвать эпохой трансформации человеческого тела. Особенно тут помогли фильмы об оборотнях. Эти твари все время превращались из людей в зверей и обратно. Чтобы упростить процесс, специалист Р.Боттин даже придумал специальную вставную челюсть, которая «выезжает» вперед на роликах, имитируя превращение лица в морду волка-оборотня («Вой», 1981). Что с той поры только не делали с человеком: он таял («Невероятно тающий человек», 1977), превращался в волка («Американский оборотень в Лондоне», 1981), в обезьяну («Разные ипостаси», 1980), в муху («Муха», 1986), в инопланетного монстра («Тварь», 1982) и т.п. И все за счет мастерства специалистов-гримеров, таких, как Р.Бейкер, Д.Смит, К.Уолос, Т.Савини. Но вот пришла эра компьютеров, и поле для их деятельности начало сокращаться. Оказалось, что многое из

того, что они делают, проще изготовить, сидя за клавиатурой или водя палочкой по планшету. Механические спецэффекты в сочетании с примерными инновациями медленно, но верно стали передвигаться в сторону кинофильмов категории «В».

Первым фильмом с наличием дигитальных спецэффектов стал триллер «Трон» (1982) про человека, попавшего внутрь гигантского электронного компьютера. Графика была донельзя примитивная, но иного, по идее, от первого фильма ждать не приходилось. Однако затем развитие компьютерных спецэффектов двинулось вперед семимильными шагами. Рассмотрим основные вехи этого пути.

1985 г. — фильм «Молодой Шерлок Холмс» (спецэффекты — К.Вест, Д.Мурен). Первый объемный персонаж, целиком исполненный на компьютере — рыцарь из стеклянной мозаики в церкви, который вступает в настоящую рукопашную схватку с живым актером. Его получили путем сканирования рисунка и последующей компьютерной обработки. Работа над короткой сценой в фильме заняла четыре месяца.

1988 г. — фильм «Кто подставил кролика Роджера?» (спецэффекты — К.Рэлстон, М.Лантиери). Компьютерные технологии позволили совместить в кадре рисованные и живые персонажи таким образом, что их взаимодействие кажется совершенно естественным.

1988 г. — фильм «Уиллоу» (спецэффекты — Д.Мурен, Ф.Типпет). Первое использование эффекта морфинга в кинофильме: превращение колдуньи из опоссума в козла, из козла в страуса, из страуса в черепаху, из черепахи в тигра, из тигра в человека. Компьютер позволил показать постепенную трансформацию облика одного существа и превращение его в другое с помощью программы изменения линий тел с использованием фотографий различных животных.

1989 г. — фильм «Бездна» (спецэффекты — Д.Мурен, Х.Йетмен, Д.Скотэк, Д.Брано). Создание специальной компьютерной программы для последующего воплощения на экране фантастического существа — в данном случае «псевдопода», состоящего из морской воды. Группа специалистов сначала провела длительные и полновесные исследования всех характеристик воды, от способности преломлять свет до процесса появления волн, а затем заложила эти данные в компьютер.

1991 г. — фильм «Терминатор 2» (спецэффекты — Д.Мурен, Р.Скотэк). Развитие эффекта морфинга привело к появлению персонажа из «жидкого металла», который может принимать любые формы. Для этого дизайнеры создали компьютерную модель актера Р.Патрика, на которую можно было «приклеить» любые изображения, от актрисы Л.Хэмилтон до клетчатого пола.

1993 г. — фильм «Парк Юрского периода» (спецэффекты — Д.Мурен, С.Винстон, Ф.Типпет, М.Лантьери). Новая ступень в эволюции дигитальных спецэффектов: создание абсолютно убедительного компьютерного существа — динозавра, который взаимодействует с живыми актерами и словно бы заснят в натуре. Созданные для фильма модели были просканированы лазером, чтобы компьютерный образ на все 100% соответствовал куклам. В картине около 6 минут чистого времени компьютерной графики.

1994 г. — фильм «Ворон». После трагического случая на съемках, когда актер Б.Ли погиб от случайного выстрела из огнестрельного оружия, продюсеры пришли к решению заменить его дублером, а там, где без его облика не обойтись — воссоздать его лицо компьютерным способом.

1994 г. — фильм «Форрест Гамп» (спецэффекты — К.Ролстон, Д.Мерфи, С.Розенбаум, А.Холл). Актер Т.Хэнкс мастерски вмонтирован в старую кинохронику исторических событий. Нечто подобное было сделано для фильма В.Аллена «Зелиг» (1983), но только теперь на помощь режиссеру пришел компьютер и выполнил всю наиболее трудоемкую часть работы по созданию комбинированных съемок.

1995 г. — фильм «История игрушек». Первый полностью нарисованный на компьютере полнометражный фильм.

1999 г. — фильм «Матрица» (спецэффекты — Д.Гаэта). Новый спецэффект под названием «плавающая раскадровка», который до того был использован только в телерекламе. Объемное зависание персонажа в кадре — зритель видит не просто стоп-кадр или замедленную съемку, а обезд камеры вокруг замершего в воздухе актера! — было достигнуто путем сочетания компьютерных и механических средств.

1999 г. — фильм «Звездные войны, эпизод 1: Призрачная угроза» (спецэффекты — П.Хатчинсон). Среди 60 дигитально синтезированных фантастических существ четыре персонажа уже отпускают реплики, а пятый превращается в полноценного героя фильма, который на равных взаимодействует с актерами-людьми, отличается пулиивостью и даже паникерством, причем вся гамма чувств написана на его лице, обладающим выразительной мимикой.

2000 г. — фильм «Невидимка» (спецэффекты — Л.Бернберг, Б.Дейвис, Б.Эйду, С.Андерсон). Эффект поэтапного исчезновения человека — начиная с кожного покрова последовательно исчезают жировая прокладка, мышцы, внутренности, кости скелета — а также движения «невидимки» под струями воды. Подобное стало реальным после завершения создания компьютерной программы имитации челове-

ческого тела, когда компьютер учился не просто обозначать движения разных частей тела, но и контролировать отдельные группы мышц, вплоть до лицевых.

В 1977 г. Д.Дикстра, А.Миллер и Д.Джеффрис были удостоены премии за разработку системы электронного контроля за движением камеры, впервые примененной в том же году в «Звездных войнах» Д.Лукаса. Следующим естественным шагом, закономерным после изобретения Д.Дикстры, стало создание системы автоматического контроля за куклой. Теперь оказывалась не нужна покадровая съемка, которая не могла обеспечить абсолютно плавного движения кукол. В кинокартине «Убийца дракона» (1981) заглавное чудовище приводится в движение сложным механизмом, которым управляет компьютер.

В 1994 г. Ф.Типпет, С.Уинстон, М.Латиери и Д.Мурен получили премию «Оскар» за создание с помощью компьютерной графики синтетических кинообразов, использованных в «Парке Юрского периода» С.Спилберга. Вручение престижной награды за достижения в области компьютерных технологий в кино последних двух десятилетий стало нормой. Оба эти события стали началом кардинальных преобразований не только в кинотехнике, но и в самой системе производства и показа фильмов. Появилась возможность делать картины не на съемочной площадке, а в технической лаборатории.

Заслуга Дикстры, Миллера и Джеффриса состояла в том, что им с помощью электронного контроля за камерой удалось добиться неизмеримо более быстрого передвижения искусственных объектов в кадре, а значит, и большего правдоподобия. Причем оператор давал компьютеру лишь сигналы о начале и конце съемки, задавал длину куска, тип движения. Все остальное компьютер делал сам. Благодаря этому в одном эпизоде достигалось до 500 фаз движений, в то время как ранее их было не более двадцати.

Так появилась возможность создать впечатляющие декорации в «Звездных войнах», которые в традиционных условиях или вообще было невозможно построить, или они стоили бы безумных денег: полеты и взрывы межпланетных кораблей фантастической формы, дуэли на лазерных мечях, голографические изображения, воздушные бои футуристических летательных аппаратов и т.п. Прекрасные макеты звездолетов строили и до Лукаса, а дальше по старинке подвешивали их на ниточке и медленно тянули на фоне черного занавеса, изображавшего космос. Лукас привнес на экран движение. Заставил объекты двигаться так, чтобы никто не усомнился в реальности происходящего на его глазах боя звездных асов. Однако мало кто знает, что первоначально это действительно были бои, но не звездных, а

воздушных асов Второй мировой войны: были скопированы километры лент хроники воздушных боев. Двухмерные траектории движущихся объектов переведены в трехмерные. Составлены уравнения движения всех объектов в том или ином фрагменте. Построены космические модели. Задана программа их взаимных перемещений с помощью особых магнитов. Дальше трудились монтажеры. Когда на экране возникали гигантские ангары, в которых теснятся боевая космическая техника и прочая звездная машинерия, приборы и аппараты, создающие атмосферу работающего космического дока, кажется, что все это реально строилось в павильоне. Однако 90% увиденного зрителем на экране просто нарисовано акриловыми красками на стекле размером 2х3 м. Казалось бы, ничего более совершенного по части фантастической реальности на экране создать уже не удастся, однако сам Лукас опроверг скептиков уже в последующих сериях, особенно в «Эпизоде 1...» с его компьютерными суперэффектами, еще невозможными в 1977 г., когда появилась первая серия «Звездных войн».

Достижения «кинематографической лавки чудес», как часто называют основанную Лукасом фирму по монопольному производству упомянутых выше спецэффектов ILM, широко использовал не только он сам в картинах «Империя наносит ответный удар» и «Возвращение Джедая», но и С. Спилберг — друг и компаньон — в нескольких сериях «Индианы Джонса», «И-Ти», а также Р. Земекис в фильме «Назад в будущее» и др. Отныне продюсеры, узнав, что спецэффекты к очередному блокбастеру будут созданы фирмой Лукаса, деньги давали сразу и не скупясь.

В 1993 г. мастера спецэффектов ILM достигли новой технической вершины в фильме Спилберга «Парк Юрского периода». Если в романе М. Крайтона по ДНК динозавра, извлеченного из крови застывшего в янтаре доисторического комара, воскресили этих вымерших животных, то четверо специалистов, удостоенных потом «Оскара», показали их на экране как живых. После демонстрации «Парка Юрского периода» заговорили о новой революции в технике съемок. В чем же она проявилась?

Молодежь из группы спецэффектов стала уговаривать режиссера попробовать создать этих доисторических ящеров с помощью компьютерной графики. Молодые специалисты утверждали, что их методика сделает движения животных более органичными и жизнеподобными, они будут двигаться на экране совершенно свободно, чего невозможно добиться с помощью компьютерного оживления фигурок. К тому же графически можно создать целые стада динозавров, заставить их бегать, прыгать, драться, что должно произвести гораздо большее впечатление на зрителей.

Наиболее трудным оказалось рассчитать скорость движения огромных животных. После многочисленных экспериментов и эта проблема была решена. Спилберг, увидев результаты, согласился. Но попросил выяснить, не будет ли это дороже уже утвержденной сметной стоимости. Выяснилось, что намного дешевле. Новая методика получила добро.

Впрочем, различные системы компьютерной графики использовались и несколько раньше, к примеру в вышедших в 1982 г. и упоминаемых выше художественных фильмах «Трон» и «Ночной кошмар». В «Ночном кошмаре» паренька, увлекшегося видеоигрой, атакуют ее персонажи. Использовалась векторная технология – объекты и персонажи возникают сначала в виде проволочных каркасов и только потом обрастают плотью в результате дальнейших компьютерных операций.

В фильме Р.Харлина «Скалолаз» (1993) компьютерная графика использовалась для создания впечатляющей сцены крушения вертолета, взорвавшегося от удара о скалу. В «Терминаторе 2» Д.Кэмерона на экране появляется человек из жидкого металла, свободно трансформирующийся в большое «ртутное» пятно. Но в «Парке Юрского периода» впервые были синтезированы на экране изображения живых существ, как будто снятых в натуре. Появление компьютеров нового поколения для создания спецэффектов (рабочие станции Silicon Graphics) не только разительно изменило всю компьютерную технологию, но и сформировало нового зрителя. В США выросло поколение, воспитанное на видеоиграх. Оно поглощает информацию с гораздо большей оперативностью, а законы восприятия электронных игр срабатывают и по отношению к кино. Кроме того, бурное развитие компьютерной технологии привело к возникновению довольно обширного слоя обслуживающей ее технической интеллигенции. Эта категория людей привыкла искать в искусстве в первую очередь развлечение, возможность отдохнуть от напряженного труда, а заодно и получить дозу острых ощущений. И именно на таких зрителей, смотрящих фильмы в кинотеатрах и на видео, ориентируются творцы кинематографических компьютерных чудес.

Виртуальная (компьютерная) реальность, неотличимая от подлинной, в последнее время все чаще и чаще подменяет ее на экране. В фильме Ф.Кауфмана «Восходящее солнце» компьютерное изображение сцены убийства свидетельствует о виновности японского парня. Но детектив (Ш.Коннери), которому его отец во время войны спас жизнь в Японии, не верит в виновность юноши. На изображении, запечатленном видеокамерой, ясно видно лицо Сикамуры, душащего

свою любовницу. Однако детальный компьютерный анализ показывает, что лицо юноши переснято с фотографии, стоявшей на комодике убитой, и затем вмонтировано в видеоизображение. После тщательных поисков нашелся и оригинал, запечатлевший подлинного убийцу.

В нашумевшей картине Р.Земекиса «Форрест Гамп», получившей в 1995 г. 7 «Оскаров», есть эпизод, в котором заглавный герой в составе американской сборной по футболу попадает к Джону Кеннеди. Президент пожимает ему руку, что производит полное впечатление подлинности еще и потому, что перед этим идет заставка хроникального киножурнала «Новости Парамант», а после — документальные кадры любительской съемки убийства Кеннеди. Если бы не юмористическая реплика Гампа, до этого выпившего 15 бутылок дармовой газировки, на вопрос президента «Как поживаете?»: «В туалет хочу», — зрители ни на секунду не усомнились бы в подлинности того, что они видят на экране.

А в фильме 1994 г. «Маска» Ч.Рассела актер Д.Керри на глазах изумленных зрителей «заглатывает» связку динамитных шашек, которые благополучно взрываются у него в животе, не причинив ему никакого вреда. Сканирование лица актера с последующим его видоизменением с помощью компьютерных графических программ потребовало двух месяцев напряженного труда ради 17 секунд на экране.

Что и говорить, компьютерные технологии идут семимильными шагами. Казалось бы, еще недавно, создав четвертого по счету «Чужого», в Голливуде праздновали полную и окончательную победу компьютерных спецэффектов над механическими. В первых трех сериях «Чужого» («Чужой», реж. Р.Скотт, 1979 г., «Чужие», реж. Д.Кэмерон, 1986 г., «Чужой 3», реж. Д.Финчер, 1992 г.) кукол изготавливали из резины и латекса, а внутри каждого монстра, задыхаясь и обливаясь потом, двигался несчастный каскадер. В четвертом же фильме космические чудовища созданы при помощи особой технологии CGI. «Чужой-4» подвергся сложнейшему компьютерному моделированию с помощью трехмерного киберсканера.

11 июля 2001 г. — вот точная дата, с которой началось новое летосчисление в истории кино. Голливуд в шоке, а так называемый институт звезд, мощная и разветвленная индустрия, приносящая миллиардные прибыли, под угрозой. «Виртуальный десант» уже высадился на голливудских холмах. На экраны США вышел фильм «Финальная фантазия. Духи внутри нас» — первая в истории кино компьютерная картина, в которой не участвует ни одного живого актера. Режиссер «Финальной фантазии» — Х.Сакагучи, создатель виртуальных ландшафтов картины — шведский дизайнер Х.Шерер. Уже

в первую неделю проката этот фильм собрал пять миллионов долларов. Главная же героиня, виртуальная девушка по имени Аки Росс, по прогнозам журнала «People», может войти в список «самых красивых людей мира».

Экономные продюсеры потирают руки — им до смерти надоели капризы Д.Робертс, заносчивость Б.Питта и непредсказуемость Д.Николсона. Недавняя забастовка голливудских звезд, которым недостаточно 20 миллионов долларов за роль, может стать последней. Если современные технологии позволяют создавать компьютерных персонажей, не отличимых от живых людей, то зачем тогда живые? Ведь звездой может стать и виртуальный персонаж. Более того, виртуальный может вдохновить живого, из плоти и крови. Совсем недавний пример — очаровательная Лара Крофт, героиня популярной компьютерной игры Tomb Raider, по мотивам которой был создан одноименный фильм с живой А.Джولي в главной роли. Причем натуральная Джولي доведена до такой степени виртуального совершенства, что порой неотличима от компьютерного прототипа.

Главный фигурант этого скандала — Х.Сакагучи, продвинутый японец-компьютерщик и автор успешных видеоигр. Его «Фантазию» называют «фильмом одного человека», признавая за Сакагучи право на авторство и лидерство в этом скандальном проекте: вместо гонораров звездам студия Columbia Tristar предпочла потратить 137 миллионов на создание пятидесяти виртуальных персонажей.

Карьера же самого Сакагучи началась в Токио, где он долгое время подвизался в качестве автора видеоигр. Когда в середине 80-х гг. одна маленькая токийская фирма была на грани банкротства, именно он подал ей идею новой игры под названием «Финальная фантазия», ставшую суперпопулярной. В случае провала фирма обанкротилась бы. Однако новая игрушка, не успев поступить на прилавки, разошлась с феноменальной скоростью: три миллиона экземпляров были проданы в первые двое суток (итог последующих десяти лет — семнадцать миллионов экземпляров).

Сюжет новой «Фантазии» не совсем идентичен сюжету видеоигры, Сакагучи ввел новых персонажей и новые обстоятельства, создав виртуальный вариант знаменитых «Звездных войн». В принципе обычная фантастическая сказка, рассчитанная на подростковый интеллект. Но феномен «Фантазии» заключается совершенно в ином, а именно — в торжестве свехтехнологий.

Компьютерные чудеса «Финальной фантазии» создавались на студии Square Pictures, одной из самых недоступных и загадочных в Голливуде. Для сотрудников студии, впрочем, подобная

сверхзадача не в новинку, ведь именно они участвовали в работе над такими фильмами, как «Титаник», «Аполлон 13», «Годзилла» и «Пятый элемент».

Самое поразительное состоит в том, что авторы «Фантазии» создавали своих роботов из ничего, не сканируя облик реального человека. И хотя главный герой смахивает на Б.Питта, это скорее всего простая случайность. А ведь еще за год до этого казалось, что воспроизвести живого человека на компьютере не так-то просто.

Проблемой, связанной с виртуальными персонажами, было движение, точнее, его «дерганая» неестественность. Но и здесь Square Pictures стала первооткрывательницей. Для того чтобы компьютерные персонажи двигались натурально, прибегли к специальной технологии Motion Capture («захват движения»): сигналы с датчиков, закрепленных на теле живого человека, передаются на компьютерную модель. Студия, где все это происходило, заняла целых полтора километра. Кроме статистов с датчиками, сверхмощных компьютеров и прочего высокотехнологичного оборудования, было задействовано десять специализированных инфракрасных кинокамер, накладывающих движения людей на компьютерные разработки. При этом на создание примерно четырех минут готового материала уходило около месяца.

Сакагучи, уверенный в блестящем будущем новых технологий, считает, что просто стремится к созданию нового жанра индустрии развлечений, «синтезу технического волшебства компьютерных игр и визуальных эффектов художественного кино». Появление фильма Сакагучи — событие знаковое. Во всяком случае, возникла реальная возможность того, что в недалекой перспективе классический кинематограф отойдет на второй план. Его вытеснит высокотехнологичная кинопродукция. И первой ласточкой этой компьютерной революции стала премьера «Финальной фантазии». Правда, далеко не все в Голливуде принимают это. «Я никогда не заставлю виртуальных актеров изображать людей, — говорит создатель «Звездных войн» Д.Лукас. — Для этого нужен кто-нибудь почеловечнее». Ему вторит еще один любитель компьютерных спецэффектов С.Спилберг: «Ни один робот никогда не сыграет Форреста Гампа».

Без компьютерных спецэффектов уже и фильм не фильм. Но высшее мастерство компьютерной графики состоит в том, чтобы зритель вообще не заметил спецэффектов. Фильм «Титаник» Д.Кэмерона — лучшая тому иллюстрация. «Титаник» обошелся создателю в 200 миллионов долларов. Катастрофа на экране супердостоверна и ужасна. Настолько достоверна, что многие поверили, будто полови-

на бюджета фильма ушла на постройку макета «Титаника» в масштабе 1 к 1. На самом деле это не так. Макетов было несколько, в том числе и 1 к 1, только находились они в памяти компьютеров компаний Digital Domain (DD) и Industrial Lights and Magic (ILM). На съемочной площадке существовало несколько интерьеров, и макеты корабля размером 1/6, 1/8 и 1/20. Фильм был номинирован на Оскара по спецэффектам за 1997 г. (а всего по 14 номинациям). Вся необычность спецэффектов в нем заключается в том, что их не видно.

Собственно, первые кадры фильма напоминают небезызвестную «Бездну» того же режиссера (1989). Отличие только в том, что примерно в половине кадров на экране настоящая бездна и настоящий «Титаник». Другая половина – аккуратно снятые в павильоне (сухом!) миниатюры, а «водный» эффект – плавающие в лучах света частицы, немногочисленные рыбы в каюте Роуз – добавлены в компьютерах DD. Не угадать, где настоящее дно моря, а где компьютерное.

Как пример – один из самых замечательных переходов из прошлого в будущее, когда камера облетает влюбленную пару на баке корабля, и мы видим, как на леерах волшебным образом проявляются фестоны ржавчины и морских отложений, тон кадра меняется с золотистого на синий, исчезает вода, и наконец во времени растворяются главные герои фильма. Камера панорамирует, и мы видим, что это постаревшая Роуз смотрит на монитор. Замечательный пример того, как спецэффект работает на драматизм сюжета. Создано с помощью программы Elastic Reality.

В сценах гибели «Титаника» действие развивается все более стремительно, каждый эпизод здесь – либо спецэффект, либо цифровая обработка изображения, либо то и другое вместе. Всего в фильме более 600 эпизодов, созданных с применением цифровых и классических спецэффектов. Большинство из них никогда и никем не будут замечены. Поговаривают, что следующий свой проект Кэмерон собирается снимать чуть ли не целиком с цифровыми актерами. Хотя это – вряд ли. Профсоюз актеров не допустит.

Производство спецэффектов постоянно совершенствуется и демонстрирует новые чудеса виртуальности. Среди последних достижений компьютерного кино – фильм братьев Э. и Л. Вачовски «Матрица» (1999) и следовавшие в 2003 г. продолжение и заключительная серия – «Матрица: Перезагрузка» и «Матрица: Революция». Крутой боевик нового поколения «Матрица» – это кино прежде всего для тех, кто увлекается компьютерными играми и научной фантастикой. Для тех, кто видит разницу между О.Хакс-

ли и Р.Хайнлайном, почитает Р.Брэдбери. Но основное время этого гипотетического зрителя занято кибербитвами на персональном компьютере или игровой приставке PlayStation. В «Матрице» он – в своей стихии, в компьютерной игре, куда, забавы ради, вмонтирована камера «Стэдикам».

Как и в компьютерных играх, герои «Матрицы» игнорируют законы притяжения, пространства и времени. Сцены драк имитируют игры, подобные Mortal Combat («Смертельная битва», игра, основанная на восточных единоборствах), когда в кульминационные моменты невольно ищешь на экране надпись «Finish him!» («Прикончи его!»). Это не особый художественный ход – просто режиссеры фильма, братья Вачовски, исходят из гипотезы, что все окружающее нас – искусственно созданная Матрица, компьютерная игрушка, а мы – ее персонажи, переходящие с уровня на уровень в соответствии с персональным IQ.

Тема виртуальной реальности, замещающей реальность физическую, в последнее время вошла в моду. Об этом снял свой фильм «eXistenZ» («Экзистенция») Д.Кроненберг. Об этом же – «Открой свои глаза» А.Аменабара. Можно вспомнить и другие фильмы: это, прежде всего, первый «Газонокосильщик» режиссера Б.Ленарда (1992), по сути открывший тему виртуальной реальности на экране; «Странные дни» К.Бигилоу (1995), «Джонни – Мнемоник» (1995); знаменитый телесериал «Дикие пальмы» (1992), использующий впечатляющие компьютерные трюки по воссозданию «виртуальной реальности», супертехничные по тому времени приемы визуального и звукового воздействия на сознание зрителей.

Короткая, но бурная история применения компьютеров в кино создала настоящее чудо: зачастую происходящее на экране не вписывается в законы реального мира. Появились персонажи, которых не способны сыграть живые актеры.

Порой при создании компьютерного героя используется не один десяток компьютерных программ. Компьютерные персонажи или предметы должны быть погружены в среду, определяемую сюжетом фильма. Соединить все воедино можно, наложив на кадры киносъемки методом компьютерного монтажа саму среду, небо, облака, источники освещения, туман и т.д. Их можно также создать на компьютере.

Применение компьютерных технологий открывает новые художественные возможности. Во-первых, реальным стало воплощение на экране того, что принципиально нельзя получить никакими иными методами. Во-вторых, фильмы стали более зрелищными. В-тре-

тых, устранены опасности для жизни и здоровья участников съемок. В-четвертых, снижены затраты на фильмопроизводство. Применение и введение высококачественных спецэффектов, легкость обработки и окончательного монтажа кинопроизведения значительно расширили возможности кинематографа, одновременно существенно улучшив качество экранного показа. И это означает, что в недалеком будущем может произойти переход на новую систему производства кино. Впечатляющие спецэффекты с компьютерными актерами упростят процесс создания произведения – станет возможным более полное воплощение фантазий кинематографистов.

Ю.Б. Алешкова

**Византийский эстетический онтологизм
и пространственно-временная организация
восточнохристианского литургического образа**

Тайну художественно-эстетического феномена средневекового восточнохристианского искусства история вскрывает для нас лишь наполовину — на уровне византийской общей теории иконопочитания, сформулированной в процессе борьбы с иконоборчеством в VIII–IX веках. Деяниями VII Вселенского Собора, а также отдельными трудами отцов Церкви была установлена ценность телесного (визуального) созерцания образа для духовного общения с первообразом. Однако своеобразие самого художественного языка иконы оказалось за пределами споров, а потому и — догматизации. Несмотря на то, что имплицитно на протяжении основного периода византийской и древнерусской истории сознание подлинной эстетической сущности художественной формы богослужебного искусства неотъемлемо присутствовало в иконописном творчестве, оно оставалось не конкретизированным на философском и богословском уровне, а при утрате впоследствии внутренней глубины понимания оказалось трансформировано и остро стало нуждаться в своем обосновании.

При обращении к специфике восточнохристианского искусства, обнаруженной в результате «художественной революции» рубежа XIX–XX веков, искусствоведение и эстетика прошли путь от толкования особенностей художественной формы древней иконописи как простого «неумения» и «примитивизма» до признания своеобразия данного феномена как выражения специфичности мировоззрения или реализации абстрактных философских идей. Все эти подходы отказывают иконописной художественной форме в неизменности ее сущностных оснований и имманентности художественных принципов, оправдывая динамическую трансформацию ее во времени и за-

висимость от особенностей исторической эпохи. Номиналистическая тенденция такой позиции проявляется в том, что связью с ипостасной полнотой первообраза наделяются лишь содержательные элементы изображения, формальные же — оказываются в стороне от тайны воплощения реалий трансцендентного бытия в иконе и отдаются на откуп исторической изменчивости. Главной проблемой тут становится непонимание онтологического статуса иконописной художественной формы и ее литургического назначения.

Восполнению этого пробела положили начало исследования XX века в области богословия иконы. Они выразили собой необходимость дополнения и продолжения традиционной византийской теории иконопочитания другими святоотеческими богословскими концепциями. Этим «продолжением» стало обращение к учению о богопознании святителя Григория Паламы и теории «логосов вещей» преподобного Максима Исповедника. В результате было осознано, что именно чувственная форма может оказываться энергийным явлением божественных свойств и возможностью внерационального богопознания (на разных иерархических уровнях: от созерцания природных форм сотворенного Богом мира до внутреннего зрения божественного света). К художественному изображению (в том числе иконописному) это было применено протоиереем Сергием Булгаковым¹, который, однако, принес святоотеческое учение в жертву собственной избыточной философской рационализации и породил своей софиологической системой бесконечные догматические споры, скомпрометировавшие и саму проблематику. Более корректное использование описанного богословского подхода к иконе можно найти в различных работах последнего времени².

Однако для раскрытия секрета иконописной художественной формы богословский дискурс недостаточен. Неразличение богопознания через чувственное вообще и богопознания через эстетический образ приводит либо к философскому расширению до вопроса о рациональном познании Первопричины либо к мистическому сужению до проблемы благодатного освящения. И в том и в другом случае в стороне остается феномен образного воздействия средневекового восточно-христианского искусства, который может быть постигнут лишь на пути выделения эстетического ракурса рассмотрения из общей эпистемологической проблематики. Начало этого пути было ознаменовано работами священника Павла Флоренского, впервые открывшего онтологическую глубину литургической художественной формы в символическом ключе. Для продолжения этого направления оно должно быть поставлено в общий контекст святоотеческой эстетической теории образа.

Для начала обратимся к тому художественному откровению, которое святые отцы находили в самом мироздании. Отношение к миру как к художественному произведению Божественного Творца можно встретить в рассуждениях византийских писателей, посвященных теме миротворения. Так в «Беседах на Шестоднев» святитель Василий Великий призывает: «Не обступим ли...сию великую и полную разнообразия Художническую храмину Божия созидания, и, востекши каждый своею мыслию ко временам давним, не будем ли рассматривать украшение вселенной?»³.

Прежде всего речь идет о состоянии первозданного мира до грехопадения⁴, так как он был «хорош весьма» (Быт. 1,31) и в отличие от нашего мира настолько духоносен, что каждый его элемент отражал собою Бога, поскольку, исходя из Священного Писания, был создан при художественном участии божественной премудрости, которая есть «чистое излияние славы Вседержителя», «отблеск вечного света», «чистое зеркало действия Божия и образ благодати Его» (Прем. 7,25–26). Это подобие райского мира образу божественного бытия проявлялось, по свидетельству царя Соломона, и в особых пространственно-временных свойствах и отношениях, отличающихся тем, что материя не могла поставять ничему конечных пределов, а границы противоположных стихий снимались в гармонии без противоречия и борьбы: «Огонь в воде удерживал свою силу, а вода теряла угашающее свое свойство; пламя, наоборот, не вредило телам... животных, и не таял легко растаявавший снеговидный род небесной пищи» (Прем. 19,19–20). Бесконечность как отсутствие временного завершения райской жизни переведена здесь в иную плоскость и выражена как отсутствие изменений пространственного характера. Мы встречаемся здесь с особым рода выразительностью, поставленной на глубокую символическую основу, когда пространственно-временная предметность становится предметностью смысловой и укорененной в инобытийной сфере божественного совершенства.

Но эта духовная картина мира была разрушена грехопадением, последствия которого распространились на весь космос и привели к повреждению целого, подобно расстройству музыкального инструмента, воспевавшего хвалу Богу: «Самые стихии изменились, как в арфе звуки...» (Прем. 19,17). Те силы, которые изначально были созданы для прославления Творца, трансформировались в законы природы. Появление смерти довершило огрубление мира, вырвав его из вечности и погрузив в необратимый линейный процесс временного становления и умирания.

Тем не менее святые отцы вместе с Василием Великим, рассматривая окружающий нас мир, частично переносят и на него художественно-выразительные возможности явления нам свойств мира духовного: «...мир есть художественное произведение, подлежащее созерцанию всякого, так что через него познается премудрость его Творца»⁵. Это созерцание основано на прозрении в мироздании как эстетическом феномене, с одной стороны, осколков, фрагментов его первоначального райского облика, а с другой стороны, заложенного в нем замысла Божьего о его будущем преображенном состоянии в Царстве Небесном, когда достигнутое обожение будет явлено во всей полноте чувственного образа. Именно здесь и возникает проблема выражения и постижения в видимых формах мира невидимых качеств, сопряженных со свойствами его Творца и одновременно его телеологического основания, к уподоблению которому он направлен.

Начало этому было положено знаменитой фразой апостола Павла о возможностях естественного откровения: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество от создания мира через рассматривание творений видимы...» (Рим. 1,20). В дальнейшем в течение многих веков взгляды византийских мыслителей были сосредоточены на этих словах, которые преломлялись ими и в плоскости рационального философского рассуждения, и в широко распространенной в средние века практике аллегорического толкования, и, наконец, в прорывах эстетического созерцания. На основе этого складывалась и развивалась целостная византийская концепция духовного умознания, где все перечисленные способы богопознания сосуществовали одновременно.

Первым шагом на этом пути можно считать сопоставление и открытие несоизмеримости богатства и сложности мироздания с божественной премудростью, его произведшей: «Ибо если временное таково, то каково же вечное? И если видимое так прекрасно, то каково невидимое? Если величие неба превосходит меру человеческого разума, то какой ум возможет исследовать природу Присносущего?»⁶. Более глубинное движение дискурсивной философской мысли отталкивалось от своих античных истоков и, идя по пути причинно-следственного анализа, восходило от земного многообразия и множественности вещей через их последовательное обобщение к единой Причине, все в себе заключающей. Мы не будем на этом останавливаться, также как и на другом, очень популярном (но тоже построенном на рациональном основании) способе отношения к окружающему миру, опиравшемуся на принцип свободного ассоциативного сопоставления исторического или внеисторического плана. Здесь предлагались бесконечные возможности аллегориче-

ского перехода от любого чувственного впечатления к духовному размышлению с извлечением, как правило, нравственно-назидательных уроков. Интересно, однако, что об осознании полезности этого делаения свидетельствует включение его в духовные руководства вплоть до Нового времени, где можно встретить, например, советы вспоминать при виде идущего дождя капавший кровавый пот с лица Спасителя, а при облачении в одежду то, что предвечное Слово было облачено плотью человеческой⁷. На русской почве это получило распространение в творчестве святителя Феофана Затворника и особенно – святителя Тихона Задонского⁸.

Нас же интересует основанное на эстетическом восприятии мира сверхрациональное умозрение, вскрывающее внутреннюю образную ценность бытия, что подспудно присутствует у многих святых отцов, но ярче всего проявляется и поддается вычлениению из характерного смещения всех вышеописанных методов у Дионисия Ареопагита и в целостной системе преподобного Максима Исповедника, к которой и следует перейти.

Все тварное бытие по преподобному Максиму телеологически определено, так как имеет своим онтологическим основанием соответствующие каждому чувственному предмету логосы, которые, предсуществуя в Боге, едином Божественном Логосе, образуют замысел Божий о сотворенном, исполнению которого предстоит осуществиться лишь в Царстве Небесном. При этом за природными логосами вещей, божественными идеями, открывается неизменное присутствие и действование в мире Самого Бога Своими энергиями, которые в отличие от абсолютно непознаваемой божественной сущности доступны человеку. Поэтому для преподобного Максима «весь мир...представляет собой в большей или меньшей степени...воплощение Логоса, таинственно скрывающегося...под оболочкой тварного бытия...»⁹. Это приводит его к символическому пониманию мироздания. Касаясь энергийной темы у Дионисия Ареопагита, А.Ф.Лосев писал, что «наличие энергий... уже определяет собою онтологическую возможность и необходимость символизма», так как «символическая сфера связана с являемостью того, что онтологически признано абсолютно трансцендентным...»¹⁰. Благодаря символической природе вещей их логосы, по преподобному Максиму, могут раскрываться и обнаруживать себя в духовном созерцании окружающего мира, что связано с прозрением в вещах божественной реальности.

Однако, находясь в русле восточнохристианской патристики, не следует забывать, что осуществление замысла Божьего о мире, сосредоточенного в логосах, неотделимо от обожения, которое станет глав-

ной характеристикой преображенного космоса в «Царстве будущего века», где все будет приближено и приобщено к полноте божественного бытия и исполнено божественными энергиями до большего, по сравнению с земным, богоподобия. Это проявится и в чувственной форме, которая примет на себя роль чистого выражения и отражения происходящего: «Тогда, — говорит преподобный Максим, — по благолепию и славе, тело уподобится душе и чувственное — умопостигаемому, благодаря ясному и деятельному присутствию во всем и каждом соразмерно проявляющейся божественной силы...»¹¹. Поэтому описанное духовное умозрение есть прежде всего прозрение и созерцание самих свойств божественного бытия. «Ибо высочайшей Благодати [Божией] было свойственно не только учредить божественные и нетелесные сущности умопостигаемых [вещей] в качестве подобий неизреченной и божественной славы, воспринимающих, насколько то дозволено и соразмерно им, непостижимую зрелость недосыгаемой Красоты, но и примешать к чувственным [вещам], весьма нуждающимся в умопостигаемых сущностях, отражения Своего Величия, могущие доставить человеческий ум, возносимый ими, прямо к Богу. [И тогда] этот ум оказывается превыше [всех] зримых [тварей], поскольку он [сразу] восходит к высшему Блаженству и оставляет позади себя все промежуточные [сущности], через которые он прокладывает свой путь»¹².

Так, узревая неким умным, а не телесным способом выраженное в чувственном подобии сверхчувственному и образ мира в «грядущем Царстве», душа обретает такой глубокий духовный опыт, что ей дается «по благодати Божией соразмерное ведение умопостигаемых [вещей] посредством [вещей] явленных, благодаря которому человек здесь укрепляется в [своей] надежде на будущие [блага]»¹³. «Ум» в понимании преподобного Максима — это та духовная сила человеческого существа, которая «превышает рациональную, формально-логическую сферу познания»¹⁴, и кто владеет этой силой, тот, когда будет рассматривать «каждый из видимых символов», «узнает богосовершенный смысл, скрытый в отдельном символе, и найдет Бога в этом смысле»¹⁵.

Предостерегая на пути духовного созерцания от поиска сущностных свойств Бога, преподобный Максим призывает уделять особое внимание некоторым определенным Его качествам: «...рассматривай, по возможности, свойства, которые окрест Его; например, свойства, относящиеся к Его Вечности, Бесконечности, Беспредельности...»¹⁶. В связи с этим обратившись к одному из интересных примеров символического богозрения, приведенного в Ареопагитиках, встретим-

такое рассуждение: «...ветер имеет в себе подобие и образ Божественного действия... по своей естественной и животворной подвижности, по своему быстрому, ничем не удержимому стремлению и по неизвестности и сокровенности для нас начала и конца его движений»¹⁷. И далее в подтверждение приводится евангельская цитата слов Спасителя: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит...» (Ин. 3,8). Тут мы имеем один из вариантов такого глубокого образного проникновения в тайну чувственного, когда отличительные признаки явления воспринимаются в глубинной онтологической проекции их происхождения, благодаря чему оказываются сущностными символическими качествами, общими со свойствами символизируемого. Особую роль здесь играют характерные формальные черты (отсутствие границ), которые в самом своем отрицании становятся образным выражением божественных свойств. Сила выразительности этого феномена порождена не поверхностной соотносительностью знаковых элементов, но взаимопроникновением формы и смысла друг в друга. Если занять позицию средневекового мыслителя, то в качестве причинной основы эстетического переживания в данном случае можно рассматривать природу самой человеческой души, сотворенной по образу и подобию Божьему и откликающейся на феномен возвышенного в природе обнаружением в себе собственной бесконечности. В этом ряду сходным воздействием будет обладать и созерцание морской поверхности или небесного свода с движением облаков, ибо по свидетельству святителя Афанасия Великого они менее всего претерпели изменений после грехопадения: «ни солнце, ни луна, ни небо, ни вода, ни воздух не отошли от порядка; но благодаря познанию Логоса, их Творца и Царя, они пребывают такими же, какими были им сотворены»¹⁸.

Интересно, что в интерпретации византийской патристической мысли такое созерцание во всей полноте доступно лишь очищенным от страстей сердцам, и, как пишет преподобный Максим: «...до [достижения] совершенного навыка [в добродетелях] не следует приступать к естественному созерцанию, чтобы мы, устремляясь от зримых тварей в поиске духовных логосов, не собрали бы незаметно и страсти. Ибо у [людей], не достигших совершенства, скорее внешние формы зримых [вещей] господствуют над чувствами, чем логосы тварей, сокрытые в этих формах, управляют душой»¹⁹.

Как видим, главная особенность этой духовной практики заключается в задействованности души в умозрении логосов и в возвышающем характере их влияния на нее, возводящих ее не просто до принятия духовного откровения, но до приобщения ему. Преподобный

Максим лишает богозрение гносеологического пафоса. Спецификой его становится не обретение знания, а обретение самого себя, своего родства и близости божественной реальности, а также пути единения с ней через духовное преображение: «...[каждый] обретает мир [душевный] через избавление от страстей и посвящение себя созерцанию сущих, чтобы воспринять всеобъемлющие логосы ведения, словно дары, и основные способы добродетелей, словно даяния, приносимые ему от всего творения для прославления Бога и для его собственного [духовного] преуспеяния»²⁰.

Под этим духовным преуспеянием понимается продвижение души вперед в добродетели к постигнутым ею в созерцании свойствам духовного бытия, которые благодаря самому механизму эстетического переживания оказываются глубоко воспринятыми ею в себя вплоть до ощущения сопричастности им и до предвосхищения и вкушения уже в этой жизни благодатной полноты будущего богоуподобления и богообщения в Царстве Небесном, поскольку, по точному выражению В.Н.Лосского: «...что же есть обожение, как не совершенная сопричастность жизни божественной?»²¹. В данном случае эстетическое восприятие выступает уже не только как актуализация сущностных аспектов инобытия, становящихся онтологическим основанием выразительной природы созерцаемого, но и как движущее начало, приводящее к единению с источником духовного наслаждения. Это и должно, по преподобному Максиму, в конце концов произойти, когда Господь возведет к Себе человеческий ум, «устремляющийся к тождеству по благодати с Богом, освободившийся в умозрении от различия и множественной количественности сущих и соединяемый с Боговидной Единицей в тождестве и простоте устойчивого при-снодвижения окрест Бога»²². Это — и цель, и путь, и способ исполнения вложенного в мир замысла Божьего о нем в целом и о каждом его элементе в отдельности. Как пишет Х.У. фон Бальтазар в своем эссе о преподобном Максиме Исповеднике, «своеобразность положения твари состоит в том, что она онтологически неспособна искать саму себя и исполнение своей идеи, не устремляясь одновременно к Иному, нежели она сама, то есть не любя Бесконечное, Которое лежит в основе ее собственного основания. Поэтому для преподобного Максима непредставимо имманентное совершенство твари, и поскольку его мысль изначально движется в области благодатно вознесенной вселенной, он с удовлетворением принимает прорыв от «личной» идеи к «идее в Боге» и к «идее как Богу» в качестве перехода от природной (или мировой) сферы к сфере благодати (или Бога)»²³.

Распространение этого телеологического принципа на всю сферу эстетического опыта человека можно встретить в русской религиозной философии, например в трудах Н.О.Лосского. Его теорию можно даже рассматривать как продолжение и преобразование в целостную эстетическую методологию святоотеческого онтологического подхода, донесенного течением времени по широкому руслу классической и романтической эстетики, а также в движении символизма и русской софиологии. Причина любого эстетического восприятия коренится, по Лосскому, в чувственной воплощенности в этом мире объективных свойств, присущих будущей абсолютной полноте бытия нашего «небесного отечества», по которому тоскует человеческая душа и которое открывается ей в эстетических категориях при углублении в предмет благодаря сочетанию трех видов интуиции, чувственной, интеллектуальной и мистической, что приводит к тому, что Лосский называет «предвосхищением жизни в Царстве Божьем»²⁴. Исходя из этого, он делает важные выводы о природе художественного творчества и цели искусства, которая, по его мнению, заключается в по возможности более точном выражении этих свойств в чувственной форме. Саму эстетическую ценность художественного предмета он ставит в зависимость от того, приближается ли он своим внутренним смыслом к абсолютной полноте совершенной жизни или удаляется от нее.

Чтобы перейти к проблеме литургической художественной практики, обратимся вновь к преподобному Максиму Исповеднику, точнее – к его онтологическому пониманию Литургии как явлению и раскрытию логосов уже в этом мире через предварительное воплощение реальности преображенного космоса в чувственной ткани богослужебного действия. Принося на землю обожение в таинстве Евхаристии, Литургия в мистическом смысле становится всеобъемлющим воплощением вечного в земном и освящением под сводами храма всей вселенной, вступающей через богослужение уже сейчас в будущую полноту соединения с Богом. Этот процесс воплощается в самой плоти церковной службы, в которой он находит свое символическое выражение и художественную реализацию в виде целостной структуры храмового действия, являющей в видимом невидимое, предвещающей собой состояние обоженого бытия и вводящей в него через приобщение духовной реальности на уровне эстетического переживания. Для преподобного Максима «Церковь есть непрестанно продолжающееся и ширящееся воплощение Господа»²⁵.

Вследствие этого может быть выявлена сущность литургического художественного образа и его пространственно-временной организации. Показательна в этом отношении позиция священника Павла

Флоренского, для которого «самое пространство — не одно только равномерное бесструктурное место, не простая графа, а само — своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение»²⁶. И художественное, символическое пространство Литургии для него самостоятельно и объективно, в высшем, духовном смысле. Действительно, Литургия в своей художественной организации зримо раскрывает тайну обоженной природы райской жизни и фактически замещает ее на новом этапе, но в ином модусе и особом онтологическом статусе, ибо дает новое пространственное бытие и образное измерение объективной внепространственно-вневременной реальности, отчего и сам феномен литургического образа может быть понят не только как снятие покрыва с облика вечности, но как воплощение ее сущностных свойств в чувственно воспринимаемой форме произведений всех видов церковного искусства, центральным из которых является живопись.

Построенный на редуцировании изображения к переднему плану и активизации его по принципу открытого расширения, мир храмовой декорации экспандирует чрез себя в храм иноприродную реальность, которая вытесняет профанное пространство, заполняет собой весь объем храма, формирует его по своему образу и подобию и таким образом являет себя участникам богослужения. Причем эта «перспективность» «обратна» по отношению к «центральной» не столько в плане геометрического направления движения, сколько по художественной трактовке времени. Если, например, в системе линейного построения, характерной для поздней западноевропейской живописи, жесткая структурная взаимозависимость всех элементов изображения в перспективном сведении их к конечной точке развития превращает пространственную их одновременность во временное явление, имеющее характер необратимого и конечно направленного движения²⁷, то разноцентричность в изображении фигур и предметов, свойственная «открытому пространству» восточнохристианского иконного образа, объединение в его рамках противоположных зрительных позиций и трактовка элементов в их пространственной самостоятельности актуализирует ненаправленность, нейтрализует течение временного потока и являет собой литургическое присутствие вечности.

Специфическая черта литургической жизни — вечная действительность воспоминаемых событий священной истории, через празднование которых земная Церковь входит в непреходящую славу Царства Божьего. Это происходит и на уровне эстетического постижения, фиксируемого в композиционной структуре иконописного произведе-

дения. Здесь оказывается важным характерный прием внутривидового пространственного синтеза, когда опускаются промежуточные моменты действия, а основные объединяются в общую композицию. Немалую роль играет и суммирование микросцен, обозначающих в своей последовательности линейно продленный ряд действий, но остановленный принципом пространственной независимости каждой сцены. На этом пути икона преодолевает разобщенность событий во времени и сводит их к единству вневременного бытия (например, Христос перед Пилатом, Отречение Петра, Усмирение бури, Успение). При передаче же взаимонаправленного действия движение внутри иконописного изображения обычно разделяется на два непересекающихся параллельных плана, благодаря чему преодолевается момент его завершения, а само действие утрачивает конечную направленность и замедляет свой темп (Вход в Иерусалим, Воскрешение Лазаря, Рождество Богородицы). Это полностью упраздняет временную координату и придает событию вневременную длительность.

Таким образом художественная форма претворяет свойства духовной реальности в многомерную организацию литургического образа, которая не только символически воплощает в себе сферу инобытия, но и моделирует способ ее восприятия. Поскольку, как было описано выше, иконописной структуре свойственен принцип пространственной самоценности отдельного объекта, то каждый элемент тут требует самостоятельной зрительной позиции, суженного поля зрения, в которое попадает не более одной составляющей изображения. Это вызывает необходимость очень медленного прочтения, что приводит воспринимающего к отдельной встрече с каждым из изображенных предметов, внутренней остановке на нем и превращает сам процесс зрительного восприятия во вневременное покоящееся духовное созерцание. Реципиент оказывается возведенным из линейного времени в иную сферу с иными законами, воплощенными в самом произведении, и получает возможность установить внутреннее пространственно-временное единство с первообразом для молитвенного общения с ним. Здесь эстетическое восприятие иконописного пространства размыкает границы его мнимой знаковой природы и дает начало прорыву к его онтологической актуальности, заменяющей функцию обозначения иной реальности функцией приобщения ей на основе пространственного уподобления. Интересно, что традиционное положение этого пространственно-временного принципа в основу аскетической созерцательной практики отразилось, например, в учении святителя Феофана Затворника о «зрении другого мира» как о стоянии души в мире духовном через задержание внутри себя мыс-

ли об отдельных его явлениях, взятых поочередно, и внутреннем на них сосредоточении, что можно найти в его очерке «Путь ко спасению»²⁸, сконцентрировавшем в себе многовековую традицию подвижнической жизни. Отец П.Флоренский, видя в описанных выше особенностях одно из главных достоинств икононого образа, противопоставлял ему лишенную этой ценности западноевропейскую живопись, построенную по законам прямой перспективы, задача которой как раз «не давать глазу покоиться созерцанием ни на одной вещи, но всегда идти мимо каждой из них» в «беспредельность пустоты, где постепенно уничтожаются все конкретные зрительные образы и всякое нечто испаряется в ничто»²⁹.

Описанные пространственно-временные процессы, отличающие живописную сторону восточнохристианского богослужения, моделируются и на других уровнях литургического художественного синтеза, сводящего к универсальному единству целого зрительное, слуховое, обонятельное и осязательное пространство. Православному богослужению исторически сопутствует художественная интеграция пространственных (архитектура, живопись), временных (церковное пение, чтение) и пространственно-временных (движение церковнослужителей, кадильного дыма и пламени свечей) компонентов. Это многообразие пространственно-временных отношений традиционно осуществляется в режиме взаимодополнения и резонанса, так как объединено главным — совершающейся в храме Литургией и имеет своим основанием литургическое откровение вечности, воплощаемое разными видами церковного искусства в рамках их индивидуального художественного своеобразия, но в модусе взаимного притяжения.

В наибольшем параллелизме с внутренней организацией иконы находится образная структура византийского и древнерусского церковного пения, разделившего с церковной живописью ее сущностную глубину и эстетическую специфику и воплотившего в себе святоотеческое представление о высоком призвании литургического художественного музыкального языка, которое отразилось, например, в таких словах святителя Григория Нисского, относящихся к христианскому пению: «Философия, явленная в мелодии, есть более глубокая тайна, чем о том помышляет толпа»³⁰. Если живопись для того, чтобы передать отсутствие реального времени, должна превратить его в отсутствие реального пространства в иконе, то музыка, воссоздавая «открытое пространство» вечности, модифицирует его в «открытое время».

Византийская монодия и древнерусский знаменный распев реализовали это благодаря специфическому характеру их внутренней структуры. Как музыкальные культуры, не подчиненные централи-

зованной мажорно-минорной гармонической системе, они имели в своей основе так называемые модальные звукоряды определенного интервального строения, не предполагающего жестких функциональных отношений ступеней в отличие от более поздних систем с преобладанием тонико-доминантовых функций. Наличие нескольких ладовых опор делало их свободными и от строгой функциональной зависимости между звуками, и от системы тяготений к тоническому центру, а значит – от неизбежного перехода напряжения к разрешению и причинно-следственной смены зарождения, кульминации, окончания, обуславливающей прямолинейно направленное течение времени. Такой способ мелодического мышления отражался и в композиционных законах формообразования песнопений, которые строились на «соплетении» отдельных элементов формы – строк, последовательность которых как начала, середины и конца песнопения драматургически строго не предопределялась и часто отличалась гибкостью и неоднозначностью, что подчеркивало общий характер ненаправленного развития.

Это позволило достичь особого эффекта – лишить мелодический поток центра тяжести и создать своеобразный эстетический феномен оторванного от земли, парящего, почти статичного, но и непрерывно длящегося, однородного внутри себя, непротяженного и как бы бездвижного движения, которое в своем освобождении от начальных и конечных пределов предваряло собой то состояние божественного проникновения во все, когда «времени уже не будет» и когда удостоившиеся вкусить новой жизни воскликнут вместе с преподобным Максимом Исповедником: «Дивно величие Божественной Бесперывности! Ведь она есть нечто бесколичественное, неделимое, совершенно непротяженное...»³¹. По мнению святых отцов, уже и сейчас богослужбное пение соединяет земную Церковь с небесной, которая пребывает в непрестанном прославлении Бога: «Горе серафимы поют Трисвятую песнь, а долу множество людей возносит ее [Богу]. Свершается общее празднование небесных и земных жителей – одно приобщение, одна радость, одно приятное служение», оттого и само пение «имеет согласие мелосов свыше благодаря Троице»³².

Однако ролью фиксации таинственного литургического откровения церковное пение не ограничивается. Оно, так же как и церковная живопись, имеет своим адресатом эстетически восприимчивую человеческую душу, формирующуюся в своем богоуподоблении благодаря полнокровной литургической жизни и в том числе – под художественным воздействием богослужбного искусства. Святитель Григорий Нисский считал, что церковная музыка зовет к «гармони-

ческой соразмерности образа жизни» и доставляет «нашей природе возможность некоторым образом созерцать и врачевать самое себя», ибо «музыка сродни нашей природе»³³.

Поэтому средневековое восточнохристианское богослужбное пение выступало связующим звеном молящейся души с Богом, которое не только представляло в своей очевидности реальность богообщения, но и задавало эстетическую модель богоуподобления и причастности свойствам божественного бытия. Преподобный Максим, свидетельствуя о внутренней связи души с Богом, говорит, что она «сообщает нам постоянный опыт Божественного» и что «это — мир, поскольку она испытывает то же самое, что и Бог... Ибо если Божественное совершенно неподвижно, поскольку ничто не тревожит [покой] Его..., а мир есть непоколебимое и неподвижное постоянство и, вместе с тем, невозмутимая радость, то разве не испытывает это божественное состояние и всякая душа, сподобившаяся стяжать Божественный мир?»³⁴. Так и эстетическое восприятие средневекового церковного пения трансформирует по принципу художественной адекватности внепространственные и вневременные свойства божественной реальности в образ духовного совершенства, и молящийся в храме благодаря эстетическому переживанию собственного созвучия и причастности тому устройству бытия, которое структурно предлагается в песнопении, во-первых, преломляет в телеологической перспективе своей души описанное выше отсутствие пространственно-временных изменений в особое качество духовного покоя «будущего века» — бесстрастие, и во-вторых, реализует этот опыт как способ личного богоуподобления.

Пространственной визуализацией этого блаженного состояния мира и покоя Царства Небесного выступают появляющиеся при каждом храме клубы фимиама, не только источающие благоухание, но своим невесомым и невозмутимым парением, как бы статичным в тянущейся длительности его пребывания и незаметности его растворения в пространственных глубинах храма, соприкасаются в таинственном сцеплении эстетических звеньев с музыкальным движением звучащего в храме пения, обрисовывая его исчезающий в вечности мелодический контур. По образу движения и его ритмической структуре кадильный дым во многом родственен движению облаков на безграничной поверхности небесного свода и, также как и последний, захватывает и пробуждает человеческую душу, неожиданно обретающую себя в состоянии возвышенного созерцательного умозрения.

Таким образом, многосоставность человеческой природы преобразует единое литургическое откровение в многообразие художественных вариантов, что помогает удержанию полноты явленной в богослужении вечности. Роль сквозного связующего стержня в этом художественном синтезе берет на себя его пространственно-временная подоснова, преобразованная литургическим воздействием божественной реальности и выстраиваемая по своему образцу и живописный, и музыкальный, и пластический литургический образ, который, объективируя в себе категорию вечного, по существу оказывается художественным обнажением божественной природы и предваряющим началом на пути человека к обожению.

Итак, та онтологическая наполненность чувственно воспринимаемой формы, которую святые отцы усматривали в мироздании при духовном прозрении в таинственных логосах вещей замысла Божьего о мире, обретает свое подлинное основание, символическое измерение и новый пространственный способ существования в литургической сущности восточнохристианского богослужебного действия, где благодаря художественной концентрации всех выразительных возможностей откровения иного бытия она становится доступной для постижения всякому молящемуся христианину. Поэтому именно Литургия является квинтэссенцией восточнохристианской созерцательной практики, воссоздавая в себе, с одной стороны, то райское состояние до грехопадения, когда все вокруг человека явственно выражало собой Бога, а с другой стороны, будущее Царство, которое окончательно выявит эту роль чувственного. Художественная форма средневекового литургического образа, в частности его пространственно-временная организация, являет эту полноту абсолютного бытия вовне, позволяя встретиться с ней лицом к лицу уже в земной жизни и вступить в общение с вечностью.

Примечания

- ¹ *Сергий Булгаков, прот.* Икона и иконопочитание. Догматический очерк. Париж: Утса press. 1931.
- ² Например: *Живов В.М.* «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // *Художественный язык средневековья*. М., 1982. С. 108–127; *Пилипенко Е.* Святоотеческое богословие символа // *Альфа и Омега*. М., 2001. № 1(27). С. 328–349; № 2 (28). С. 310–333; *Пилипенко Е.* Богословие восприятия иконы в контексте православной эпистемологии // *Учение Церкви о человеке: Богослов. конф. РПЦ. Москва, 5–8 нояб. 2001 г. Материалы*. М., 2002. С. 174–181.
- ³ Святитель Василий Великий. Беседы на Шестоднев // *Творения иже во святых отца нашего Василия Великого архиепископа Кесарии Каппадокийския. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1900. Ч. 1. С. 57.*
- ⁴ Здесь использован материал устного доклада, сделанного прот. Александром Салтыковым на Ежегодной Богословской конференции ПСТБИ в 2002 г. в рамках проведения круглого стола «Шестоднев и наука».
- ⁵ *Святитель Василий Великий.* Беседы на Шестоднев // *Творения иже во святых отца нашего Василия Великого... Ч. 1. С. 14.*
- ⁶ Там же. С. 86.
- ⁷ Невидимая брань. Блаженной памяти старца Никодима Святогорца /Пер. с греч. епископа Феофана. Изд. 4. М., 1904. С. 93–94.
- ⁸ Имеется в виду сочинение святителя Тихона Задонского «Сокровище духовное, от мира собираемое».
- ⁹ *Епифанович С.Л.* Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. М., 2003. С. 66.
- ¹⁰ *Лосев А.Ф.* Историческое значение Ареопагитик // *Вопр. философии*. 2000. № 3. С. 74.
- ¹¹ *Преподобный Максим Исповедник.* Мистагогия // *Творения преподобного Максима Исповедника*. Кн. I. М., 1993. С. 168.
- ¹² *Преподобный Максим Исповедник.* Вопросы к Фалассию // Там же. Кн. II. М., 1993. С. 141.
- ¹³ Там же. С. 77.
- ¹⁴ *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. Т. I. М.—СПб., 1999. С. 344.
- ¹⁵ *Преподобный Максим Исповедник.* Вопросы к Фалассию // *Творения преподобного Максима Исповедника*. Кн. II. С. 90.
- ¹⁶ *Преподобный Максим Исповедник.* Главы о любви // Там же. Кн. I. С. 110.
- ¹⁷ Псевдо-Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. М., 1994. С. 85.
- ¹⁸ *Святитель Афанасий Александрийский.* Слово о воплощении. 43 // P.G. 25, col. 172B. Цит. по: *Лосский В.Н.* Боговидение. М., 1995. С. 48.
- ¹⁹ *Преподобный Максим Исповедник.* Вопросы к Фалассию // *Творения преподобного Максима Исповедника*. Кн. II. С. 135.
- ²⁰ Там же. С. 145.
- ²¹ *Лосский В.Н.* Боговидение. С. 27.
- ²² *Преподобный Максим Исповедник.* Вопросы к Фалассию // *Творения преподобного Максима Исповедника*. Кн. II. С. 70.

- ²³ *Урс фон Бальтазар Х.* Вселенская Литургия. Преподобный Максим Исповедник // Альфа и Омега. 1998. № 2(16). С. 113.
- ²⁴ *Лосский Н.О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998. С. 109.
- ²⁵ *Епифанович С.Л.* Преподобный Максим Исповедник... С. 98.
- ²⁶ *Флоренский П., свящ.* Обратная перспектива // *Флоренский П., свящ.* Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 26.
- ²⁷ *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 285.
- ²⁸ *Епископ Феофан.* Путь ко спасению (Краткий очерк аскетике). Начертания христианского нравоучения. Ч. 3. М., 1899. С. 210–216.
- ²⁹ *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 125.
- ³⁰ *Святитель Григорий Нисский.* О надписании псалмов /Пер. С.С. Аверинцева. Цит. по: Идеи эстетического воспитания. Антология: В 2 т. Т. 1. М., 1973. С. 266.
- ³¹ *Преподобный Максим Исповедник.* Мистагогия // Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. I. С. 163.
- ³² *Святитель Иоанн Златоуст.* Цит. по: *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 1. С. 394–395.
- ³³ *Святитель Григорий Нисский.* О надписании псалмов. С. 267.
- ³⁴ *Преподобный Максим Исповедник.* Мистагогия // Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. I. С. 165.

А.М. Буров

Лицо и амальгама: анализ романа «Идиот» Достоевского

Он смотрел на нее; в ее лице и в ее фигуре оживала часть фрески, которую он всегда теперь старался в ней разглядеть, хотя бы только мысленно, когда они были не вместе...

Марсель Пруст. В сторону Свана.

И если он останавливался, то не затем, чтобы подумать, и не затем, чтобы помечтать, а просто потому, что смолкал голос, который вел его. Тогда взгляд его белесых глаз упирался в землю, слепой к ее прелести, к ее пользе...

...Вот он трогается снова, продолжает странствование, переходит от света к тени, от тени к свету, не замечая этого.

Сэмюэл Беккет. Мэлон умирает.

Портрет-Фото

1. Князь Мышкин часто всматривается, и это всматривание как описание внутреннего мира *другого* для людей носит необычайный характер. Если и есть что-то несуразное в его поведении — будь то нелепая жестикуляция, молчание или рассказываемые длинные истории (и все о смерти), — то это всегда можно списать на его некоторую странность, весьма добродушную, впрочем, если учитывать, что он долго не был на родине и что он действительно болен. Но его взгляд отмечен необъяснимой пронизательностью. За его взглядом, если это действительно в-згляд, всегда что-то стоит, ибо взгляд направлен *за*

лицо. Взгляд Гани и Рогожина всегда лишь *смотрение*, суть которого заключается в скольжении/трении глаза по поверхности заинтересовавшего лица. Но даже эти два героя романа, получившие от дискурса привилегию проницательности и скользющие по лицу со всей тщательностью светового излучения, заворожены поверхностью не меньше, чем Мышкин глубиной.

«Сам Рогожин обратился в один неподвижный взгляд. Он оторваться не мог от Настасьи Филипповны, он упивался, он был на седьмом небе».

(Федор Достоевский. Идиот¹).

Чтобы всмотреться в лицо, Мышкину нужно остановить его хотя бы на мгновение, а иногда и сравнить с другим лицом. Так, чтобы описать Александру, князь сравнивает ее с Мадонной Гольбейна, которую имел возможность спокойно и со всей внимательностью рассмотреть в музее. У Александры та же странная грусть, выраженная и в лице Мадонны: то же правильное и спокойное лицо в верхней части (большие веки и большой лоб), динамичное, даже как будто бы напряженное в нижней (волнистый горизонт губ, небольшая ямочка на подбородке). И взгляд, который ловит князь у Александры среди множества простых движений глаз, тоже взгляд как у Мадонны Гольбейна: прикрытый большими веками, добрый и грустный.

Для того чтобы проделать подобную *операцию* с Настасьей Филипповной, Мышкину не нужно было искать живописного портрета: ему улыбнулась удача в виде фотографии. Настасья Филипповна выдерживает сравнение только сама с собой. Мышкину, даже имея перед собой фотографию, с трудом удается описать Настасью Филипповну. Изменчивость и «беглость» лица, противоречивость и несовместимость черт поразили князя: «...необъятная гордость и презрение, почти ненависть были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное...». Князь замечает страдание в лице, выраженное в *punctum*'e*, в том, что на него нацеливается, что заставляет обратить на себя внимание, что делает больно. Эту деталь князь обнаруживает в двух косточках под глазами в начале щек. В это место скатываются слезы и иногда замирают там, и ладони, когда боль невыносима, сжимают глаза. Рассматривая лицо этой женщины, князь видит впалость щек, потом поднимает взгляд выше и встречает ее глаза, ужасаясь контрасту.

* *punctum*'ы — «уколы», незакодированные точки, которые спонтанно, не пройдя через культурные фильтры, атакуют глаза (Барн Р. Camera lucida).

Фотография как безграничное сходство увлекает взгляд и, пряча от него истину, рассказывает притчу о похожести человека на его изображение. Такова ситуация припосланности изображения, показывающего героиню, которой еще только суждено встретиться с князем. Это изображение, восхищающее Мышкина, эта фотографическая остановка времени — первый шаг для понимания той, что всегда подвижна. Однако правильнее было бы сказать не «понимание», а «опознание», потому что понять остановленного в мгновении человека также сложно, если не сложнее, чем расшифровать его в подвижной реальности. Потому что фото ни в коей мере не открывает смысла, как что-то беззвучное и не обремененное движением. Фото само отягощено тихой статичностью, и запечатленный объект на самом деле не стремится продлить себя, а, напротив, страстно желает обрести исчезновение, которое дает ему истинную свободу от приоритетов жизни. И если есть что-то наиболее соответствующее состоянию Настасьи Филипповны, так это фото — как физическое и психологическое исчезновение для себя и для других.

И сравнение статичного лица на фото с подвижным лицом референта представляет собой шок соответствия/несоответствия, который Мышкин обнаружил при первой встрече. Князь вздрогнул и отступил в изумлении, а ее глаза блеснули и как бы отразили взгляд князя, она столкнула его с дороги плечом, и князь почти сразу оказался за ее спиной; потом пошел докладывать вместе с шубой, вернулся и вновь стал всматриваться в нее. Настасья Филипповна засмеялась, а князь, как зеркало, тоже усмехнулся, но говорить он не мог. Он побледнел и внешними чертами стал походить на нее: те же впалые щеки, тот же смех и бледность та же. Разумеется, на первый взгляд. Но зеркальность для князя — это не простое совпадение, это попытка остановить Настасью Филипповну так, как обычно останавливаются перед зеркалом женщины, чтобы самому всмотреться в нее, тем более что для нее он пока ничто.

«На боковой стене висит зеркало; она о нем не думает, но оно-то о ней думает! Оно схватывает ее образ, как преданный и верный раб, схватывающий малейшее изменение в чертах своей госпожи. И, как раб же, оно может лишь воспринять, но не обнять ее образ».

(Серён Кьеркегор. Дневник соблазнителя²).

Зеркальность, с другой стороны, в исполнении князя — попытка пережить, изжить шок в статике, и то, что Настасья Филипповна выражала на лице подвижно, остановить и прочувствовать на себе. Так переживается шок, в момент которого князь не оставляет попытки понять.

Фотография — это порог и граница для понимания глубины, это пленка, за которой находится глубина, но которая никогда не проветрится и не станет прозрачной; за нее никогда не заглянуть. Фото — это мертвое изображение мертвого, того, что секунду назад было живым, изображение на фотографии *уже* не лицо и не лик, но маска. В случае с Настасьей Филипповной: маска как (*уже* как) воспоминание о лице и лике, *уже* как что-то происшедшее и застывшее. Еще до появления Настасьи Филипповны существует ее *фотографическая* трагедия, которая в романе закольцована смертью: фото как корреляция со смертью, а между ними существует история борьбы голосов: лика и лица.

Лицо-Лик

1. Мышкин смотрит *на* лицо Аглаи, но не *в* лицо. Необъяснимая жажда пробиться за человеческую красоту, чтобы увидеть красоту духовную — не удастся. Взгляд, который непрестанно всматривается, разбивается о стену глянцевої фотографичности с переливами гримас — (поверхность лица, при попадании на нее света, начинает, как глянцевая фотография, отсвечивать, или же, наоборот, показывать себя полностью: тогда как сам *рисуюнок* неподвижен). Такова красота Аглаи — шок перемен и статичность основы одновременно; у лица нет того абсолютного движения, как у Настасьи Филипповны, ибо ничто не стирается, и нет никакой зрительной амнезии, которая сопровождает лицо Настасьи Филипповны в любых обстоятельствах. Движения лица Аглаи очевидны, ибо они целиком сосредоточены на внешних переменах: гримасы и покраснения, — тогда как лицо не меняется на себе подобное, лицо само в себе — перемена. Здесь все — следствие и причина блокировки: путь внутрь закрыт.

Лицо Аглаи не меняется, но изменяется и лишь только в своих пределах, тогда как лицо Настасьи Филипповны мучает князя именно переменной лицевых копий; среди которых, подобно одинаковым на первый взгляд кадрикам киноплёнки, существует неразгаданная перемена, которую так трудно обнаружить и которая пленяет своей застывшей малостью и многозначительной простотой. И если долго и упорно всматриваться в Аглаю, как это делает князь, можно со всей определенностью заявить о некоей страшной и трагической застылости ее лица, на которое уже наложен отпечаток несчастливой судьбы. И если Мышкину необходимо остановить лицо Настасьи Филипповны (фотография для него — драгоценнейшая находка), потому что

оно слишком кинематографично и *слитно*, то лицо Аглаи ему нужно, напротив, привести в движение, с тем, чтобы среди его перемен узреть, как будто в щелочку, единственно истинное — духовную красоту.

Нежелание Аглаи обнаружить свою неподвижность, не-лицевость лица и попытка заменить это симулятивной подвижностью — это страх быть обнаруженной и понятой, страх перед *снятием*. Застывшее в своей красоте лицо является *природным* препятствием на пути к тому, что должно называться Духовной красотой. Отсюда некоторая неоднозначность в восприятии князя, потому что его взгляд настолько силен, что у Аглаи возникает странное впечатление его физиологичности и даже физиогномичности: один раз она говорит ему: «Что вы на меня так смотрите, князь? Я вас боюсь; мне все кажется, что вы хотите протянуть вашу руку и дотронуться до моего лица пальцем, чтобы его ощупать».

2. Все всматривания князя и его непреднамеренные действия (однако же подчиненные именно этой цели) — это поиск (или искушение поиском?) того, что всегда отличимо от лица и что стоит по ту сторону его, а именно — *поиск* Лица.

«...лик есть проявленность именно онтологии. <...> Все случайное, обусловленное внешним этому существу причинам, вообще все то в лице, что не есть само лицо, оттесняется здесь забившей ключом и пробившейся через толщу вещественной коры энергию образа Божия: лицо стало *ликом*. Лик есть осуществленное в лице подобие Божие. Когда перед нами — подобие Божие, мы вправе сказать: вот образ Божий, а образ Божий — значит, и Изображаемый этим образом, Первообраз его. Лик, сам по себе, как созерцаемый, есть свидетельство этому первообразу; и преобразившие свое лицо в лик возвещают тайны мира невидимого без слов, самим своим видом».

(Павел Флоренский. Икононас³).

Лицо оттесняется и через него появляется подобие Божие. Через лицо проходит *лик*, который завещан Богом и скрывается за человеческой явленностью, ибо лицо и есть явленность. Лик — свидетельство первообраза, в нем духовная красота возвещается без слов. В Настасье Филипповне два голоса проявляются по очереди, но до определенного момента никогда лицо и лик не слитны. Вместе с этим моментом наступает смерть, смерть от этого странного равновесия, когда лицо и лик совпали и наложились друг на друга: лицо остыло в лике, и голоса перестали звучать. Между ликом и лицом уже не существует последней дистанции, и две противоположности обозначили смерть (физиогномически выраженную в маске), в которой нет ни

того, ни другого. Лик и лицо *теперь* существуют именно как изнанка и лицо, расположившись на одной плоскости маски, в одних координатах смерти, ибо они расположились и умерли. И если — метафорически — отражение лица Настасьи Филипповны в зеркале — это лик, а само лицо — это и есть лицо, то смерть будет заключаться в том, что *уже* не существует пространственной дистанции между отражением и объектом, перестало существовать расстояние, и все слилось в одном мгновении.

Невозможность открытия навсегда ни лика, ни лица в/на Настасье Филипповне и предельно сильное чередование и того, и другого (пусть даже в проекции на фабулу: бесконечная череда убегания от Мышкина к Рогожину и наоборот) привело к такой инверсивной дифференциации, что просто стерлось и то и другое — осталась только мертвая маска как воспоминание о лице и лике — и в какой-то момент вспышка лицевой инверсионности привела к преступлению над телом. Физиогномическая смерть претерпела переход в смерть физиологическую, и хотя переход этот был, вероятно, быстрее мгновения, тем не менее он существовал, ибо одно было причиной, другое — следствием. Инверсия пространственного и временного ускорения — смерть человека.

Переход этот как мгновенный взрыв света представляет собой поистине потрясающей силы душевный укол для других, ибо то, что некоторое время назад составляло боль и удар для Мышкина и Рогожина, другими словами — те *punctum*'ы, которые существовали именно как рана и укол, теперь в один миг перестали быть.

Punctum'ы — эти маленькие точки на лице, эти пред-ликовые материи лика, в конце концов, становятся ликом лишь тогда, когда заполняют все пространство лица. На фото эти предтечи лика видны отчетливо (косточки пониже глаз) или не явно (что-то необнаруженное, но укалывающее князя). *Punctum*'ы *становления*, которые мерцают уже на самом референте, делают лик видимым и исчезают вместе с ним, отдавая место лицу, то есть простой явленности (и все это происходит с большой частотой). И вся трагедия заключается в том, что для Настасьи Филипповны «...становление более важно, чем бытие» (так говорил о своей живописи Пауль Клее). Становление является здесь синонимом перемены, которая находит свой конец в смерти, перемены лика и лица, *punctum*'а и не-*punctum*'а, и в конечном счете это неразрешимое становление есть становление к смерти, если бы только страсть к бытию в той или иной форме (но только одной) не одержала верх.

Голоса-Смерть

1. Как писал Бахтин, в Настасье Филипповне существуют, конфликтуя между собой, два голоса — голос Мышкина и Рогожина, — и это находит свое отражение в ее поведении. Когда голос Рогожина побеждает — она неистова и хочет забыться в вихре гуляний и в карнавале из сотен безразличных холодных лиц. Тело и лицо без четко выраженных черт, они аморфны, и волны безразличия прокатываются по ним. Дионисийский разгул, который так любил Ницше, — убить себя и вместе с тем убить свой стыд и позор, который так сильно давит и напоминает о себе, что его не забыть и не скрыть. Но голос Мышкина элиминирует стихию бунта, эту намеренную смертельную игру. Этот голос останавливает конвульсии тела и предлагает Смирение, выраженное в лице. Настасья Филипповна успокаивается. В движениях — виноватая медлительность: и то, что по своей окружности и положению называется лицом, теперь — выступивший на время лик.

«Когда она приходит в квартиру Гани, где ее, как она знает, осуждают, она назло разыгрывает роль кокотки, и только голос Мышкина, пересекающийся с ее внутренним диалогом в другом направлении, заставляет ее резко изменить этот тон и почтительно поцеловать руку матери Гани, над которой она только что издевалась».

(*Михаил Бахтин*. Проблемы поэтики Достоевского⁴).

Рогожин — символ ее падения, Мышкин — символ ее чистоты. Но эти символы существовали задолго до появления их представителей. Странность и метафизичность в том, что символы нашли своих героев, что герои обрели свои символы. Голоса, которые принадлежат внутренней *игре* духа, соответствуют лицу и лику, воплощаясь физиогномически и метафизически. И только маска не относится ни к тому, ни к другому, она заведомо принадлежит смерти, и в ней медленно исчезают воспоминания о былых переменах.

Мышкин всматривается в Настасью Филипповну, как всматриваются люди в икону. Рогожин видит в ней эротическую красоту, обладание которой для него верх блаженства. — Красота, выставленная на аукционе, красота, которую можно легко купить и также легко ненавидеть, если она принадлежит другому. Икона же не ст_ит, но ею можно обладать, если ты искренно вступишь ее в себя и отдашь самое сокровенное — любовь и сострадание к Святому. Икона — это застывшая, странно-страдающая красота лица (такой видит Настасью Филипповну князь). А эротическая картинка всегда следует закону

преодоления себя — (кино) — она должна быть в движении, чтобы проявить телесную, но не духовную красоту (такой видит Настасью Филипповну Рогожин).

Даже в самом облике Рогожина и Мышкина начерчены их голоса. Черты лица одного из них соответствуют взгляду, направленному на поверхность, другого — взгляду, пронизывающему глубину. Лицо Рогожина приковывает к себе контрастностью и *очерченностью*: «...курчавый и почти черноволосый, с серыми, маленькими, но огненными глазами... лицо скулистое, тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злобную улыбку». Лицо Мышкина, напротив, не задерживает на себе чужого взгляда и как бы легко, без препятствий пропускает его вглубь, и даже само оно рисует эскизы внутреннего мира. Лицо — бледное и неживое, легкое, прозрачное и *неочерченное*: «...очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белой бородкою. Глаза его были большие, голубые и пристальные... лицо было...тонкое и сухое, но бесцветное».

2. Когда два голоса встречаются вне сознания *другого*, происходит короткое замыкание смысла. Вся история в романе начинается со встречи Мышкина и Рогожина и заканчивается только ими двумя. Как будто бы два голоса метафизически шли к сознанию Настасьи Филипповны, воплотились в нем, а потом вышли из него.

«— А как вы узнали, что это я? Где вы меня видели прежде? Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела?..

— Я вас тоже будто видел где-то... Я ваши глаза точно где-то видел... Может быть, во сне...».

(Федор Достоевский. Идиот⁵).

Бахтиновские голоса существуют еще и вне сознания (что важнее всего) и соприкасаются в странном пространстве видений и реальности и никак не могут избавиться от своей предначертанности. И все попытки примериться разбиваются о сомнамбулистическую логику действий, которой никак нельзя избежать.

Два голоса, соперничая между собой в сознании и вне сознания Настасьи Филипповны, постепенно приближаются друг к другу (обмен крестами). Этот парадокс пахнет смертью; бесконечная перемена лица и лика в конце концов сливает их воедино, тем самым соединяя и уничтожая голоса. Смерть Настасьи Филипповны — не просто смерть физиогномическая и телесная, но это еще и смерть двух противоположных голосов. Пространственной дистанции не

существует, произошло *слитие*, — чего могла бы бояться Настасья Филипповна, если бы знала о такой опасности, как знала Аглая о страхе *снятия*.

Достоевский постепенно усиливает синхронность в поведении Рогожина и Мышкина, и в конце романа они идут вместе по разные стороны улицы, приближаясь к дому, в котором лежит убитая Настасья Филипповна. Там, наверху, они уже *слишком* близки и синхронны — в идентичных позах касаются друг друга коленями, а потом и вовсе ложатся рядом.

Парфен Рогожин, по-видимому, приобрел голос, он не родился с ним, приобрел его постепенно, в борьбе между матерью и отцом — влияние последнего оказалось решающим. Потеряв этот голос и связанную с ним сомнамбулистическую предначертанность, Рогожин остался вне разума, то есть сошел с ума. Тем самым он стал еще больше походить на Мышкина — полное *слитие*, — голос которого был врожденным и поистине составлявшим с ним единое целое, и именно поэтому все, не ведая этого, называли его *идиотом*, что, наверное, равно *блаженному* и *юродивому*.

По существу Рогожин и Мышкин находятся на пределе сознания; и о том, и о другом можно сказать, что он сумасшедший. Однако же мир Рогожина, в котором действует его свита, свита Настасьи Филипповны и он сам, похож на страшный сон, увидеть который способен только князь. Сближение Мышкина и Рогожина и соответственно перемена лика и лица у Настасьи Филипповны, происходит через *расставание*, *отдаление*. Сближение это носит все более тесный характер, в котором все больше и больше чувствуется отличие. Братание и обмен крестами — акт истинной святости стирается в доме могильного зла. Кроткая христианская душа матери разбивается о купеческий дух Рогожина и его отца. И вместе с тем расставание, чем *ближе к концу*, тем все более недалекое: Рогожин предпочитает не отпускать князя за предел своей видимости. Отсюда подсматривание и слежка как наваждение.

Когда Настасья Филипповна уже мертва, когда лик и лицо слились в одну маску-воспоминание, голоса также стали лишь воспоминаниями тел.

Голоса, после смерти их обладателя, соединяясь вместе, подобно лицу и лику, стираются и превращаются только в тела, вернее, оставляют за собой только тела, не имеющие ни особой пронизательности, ни надежды и в конечном счете имеющие только *ничто*, но способные это *ничто* видеть, как видит его приговоренный к смертной казни преступник, потерявший ранее близкого друга, связанного с ним метафизическими узами.

Пространство-не-время

1. Пространство *потеряло* время, потому что весь роман в какой-то мере является диалогом персонажей, сам роман — полифонический диалог (Бахтин). И подобно тому, как человек, поглощенный разговором, забывает о времени, теряется в нем, так и здесь: времени не существует. Время как что-то явное и очевидное, как утро, вечер, день и как что-то длительное: годы, месяцы, седина, воспоминания — не имеет смысла. Есть только пространство, бесконечное пространство разговора, мебелированных комнат и странных снов/видений. А время где-то затерялось, как будто бы все забыли о нем, как будто бы за разговором персонажей время не ощущается. Если и есть слово «утро» или же «давно», то это лишь знак письма, тогда как пространство владеет всем — голосом, мыслями, разумом. У *этого* затерянного времени нет истинного прошедшего (все, что пересказано и вспомнито, одновременно и свершилось, и продолжается) и будущего (бессмысленно намечать свадьбу с Настасьей Филипповной на определенный день — ее никогда не будет). Время затерялось и спрессовалось — ничего не осуществляется, только разговор/пространство что-то движет.

«Моя жизнь, моя жизнь — иногда я говорю о ней как о чем-то уже свершившемся, иногда как о шутке, которая продолжает смешить, но она не то и не другое, ибо она одновременно и свершилась, и продолжается; существует ли в грамматике время, чтобы выразить это? Часы, которые мастер завел и, прежде чем умереть, закопал; когда-нибудь их вращающиеся колесики поведают червям о Боге».

(Сэмюэл Беккет. Моллой^б).

Дом Рогожина, похожий, как заметил Ипполит, на кладбище, является последним пристанищем Настасьи Филипповны: здесь задаются вопросы о Боге, потому что именно здесь Его нет. В доме Рогожина целая галерея картин и там же — целая галерея маленьких клетушек, в которых кто-то живет, вернее, кто-то умирает. Комната Парфена Рогожина — темная, с тяжелой мебелью, бюро, шкафами, в которых хранятся деловые бумаги. На стене — огромный портрет его отца. Складывается впечатление, что труп его где-то здесь, в этой комнате и что по обычаю все оставили, как было при покойнике — и поэтому пространство это мертво. Оно не просто мертво, а как будто бы замуровано и герметично закрыто. Семейный склеп. Воплощение

страха, неосознаваемого страха перед тем, что времени больше не будет, что останется только пространство без времени, ибо настоящее, которое длится, — и есть безвременно времени.

«Теперь же у него нет ничего, кроме настоящего — в виде герметично закрытой комнаты, из которой исчезла всякая идея пространства и времени, всякий божественный, человеческий, животный или вещественный образ».

(*Жиль Делёз*. Критика и клиника⁷).

Божественный образ действительно стерся, и о Боге отдаленно напоминает только *очень* человеческий труп Христа. Возле этой картины Гольбейна Младшего Рогожин и задает вопрос Мышкину о вере в Бога. Здесь-то, в напряжении вопроса и безысходности ответа, метафизический голос Мышкина получает неизлечимую рану, которая, как и братание крестами, будет соединять Мышкина и Рогожина в некую не-добрую-не-злую-массу, приносящую в Настасью Филипповну пустоту смерти.

Обнаженное живое тело прельщает. Мертвое ужасает — именно тем, что оно уже не живое, но оно, однако, не лишено воспоминаний о своей жизни, и обнаженность составляет некую тайну чистого желания. Однако есть случаи, когда тело исчезает как воспоминание, как связанное с нами, как содержащее в себе тайну и дух. Это полое тело, раненое тело. Иисус Христос на картине Гольбейна именно такой — тело Христа не только полое тело, тело не только без органов (Арто), но и без души. Стигматы уже не есть аллегория жертвенности, это чистые раны, разрушающие покров тела, создающие дыры разных форм. Также и рот, рот утопленника — большая рана, округлая дыра. Эти дыры являются выходами для души, которая, как у героев Гомера, вылетает через раны и открытый рот, и она уже не разлита по телу и не прячется в органах. Тело как мертвый посиневший сосуд, наполненный пустотой.

Картины на стенах масляные, закоптелые, в тусклых золоченых рамах. Портрет отца Рогожина — желтое сморщенное лицо. В коридоре — портреты архиереев и пейзажи, которые почти нельзя различить. Полутьма и закоптелость стирают эти картины, которые сливаются с грязными стенами. Постепенное уничтожение изображения — воплощение смерти, которая находит свою высшую выраженность в картине Гольбейна, где, напротив, действие смерти наглядно и не прикрыто старением полотна. Мы видим работу смерти, и этого достаточно — в таком теле умирает дух.

Все картины как бы таят за собой то, что люди называют смертью. Картины символически похожи на те изображения, что обозначают покойника и закреплены на надгробном камне. И даже пейзажи обозначают что-то — возможно, за стеной умирает чье-то воспоминание, безразличное воспоминание.

2. Эпизод преследования Рогожиным князя Мышкина рисует пространство, подвешенное и изолированное от реальности. В этой привокзальной площади нет ни природы, ни ландшафта, ни логики, ни неба, ни естественного освещения. Но есть линии перспективы. — Картина, которая дается через воспоминания князя: он стоял у лавки и смотрел на заинтересовавший его предмет (нож интересовал его, потому что он назойливо попадался ему на глаза в доме Рогожина). Эта лавка в его воспоминании как будто подвешена, а линии перспективы (которые видны именно как линии) сходятся между прозрачным верхом и низом. Кругом объекты-призраки в безвоздушном пространстве. Сюрреалистическая картина, нарисованная в эпилептическом состоянии. Мышкин испытывает ощущения, которые сродни ощущениям приговоренного к смертной казни за несколько минут до исполнения приговора. Князь часто размышляет об этом и пытается осмыслить состояние других людей в подобной ситуации. По этой причине он *рисует* картину в стиле Ганса Фриса «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (1514), рассказывая сюжет полотна Аделаиде: «...нарисовать лицо приговоренного за секунду до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску». Одно бледное лицо и крест. Попытаться выразить в лице весь ужас и растянувшееся мгновение перед *ничто*. В этом есть много общего с описанным мной эпизодом у лавки и другими сценами, которые вспыхивали во время эпилептических приступов у князя.

«Он задумался, между прочим, о том, что в эпилептическом состоянии его была одна степень почти перед самым припадком (если только припадок приходил наяву), когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг, и с необыкновенным порывом напрягались все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось...»

(Федор Достоевский. Идиот⁸).

Это состояние сродни тому, которое ощущает приговоренный перед смертью и которое описывал Мышкин семье Епанчиных. И там и здесь князь словами (или же через автора) описывает картину, которая является ему в тот момент, когда «становится понятным необычайное слово о том, что *времени больше не будет*».

Именно ощущение отсутствия времени, которое, хотя и в иной мере, проступает в описании дома Рогожина, выделяет и раскрывает знаки пространства. Пространство теперь представляется слишком резко, метафизически четко: это могут быть стены, которые как бы просверливаются и осознаются иначе (дом Рогожина); это может быть поле, покрываемое трансцендентной дымкой (видения князя). Над персонажем Достоевского, который выглядит как некий нерв без кожи, смыкает свои сновидческие или вполне реально-грязные тиски пространство-не-время. Персонаж пребывает в этом пространстве-не-времени с почти истерическим молчанием или истерическим криком (недаром у Достоевского так истерически много по-детски смеются, подобно тому, как у Кафки много хлопают в ладоши). Эта истерия у Мышкина и Рогожина, выраженная в разной форме, никогда не замыкается в теле, а переходит к Настасье Филипповне или же наклеивается на окружающее пространство, которое обретает истерические черты, другими словами, субъективируется, как нерв человека, распластаный повсюду.

* * *

Достоевский предельно полифоничен, его идеи строятся на диалектике добра и зла. Он и не думает о теодицее. Письмо Достоевского это озарение, почерпнутое из трансцендентного опыта, не отвергающего, однако, опыт реальный. В романе «Идиот» каждый герой аморфен, нецелен, изменчив в сторону добра и зла, он *недействителен*, в том смысле, что действия его бессмысленны и беспечельны. Этот роман как память в бреду. Чьи-то лица более отчетливы, другие, промелькнув несколько раз, более не встречаются. И голос, наверное, голос больного, который это вспоминает, несколько измененный высотой своего звучания, прокатывается по лицам героев, опознаваясь как их внутренний или внешний голос, а затем вновь убывает из мира персонажей. Эта полифония — на самом деле огромная, всеохватывающая фонограмма, звукам которой вторят или же не вторят губы персонажей. Видно, как они ловят своими ртами голос, который проникает внутрь их, который блуждает в их теле, а затем выходит, *собираясь с духом/вместе с духом*, через полость рта, осознаваясь как собственная их мысль, выраженная в слове. Но этот голос, несмотря на то, что он проникает в персонажей, — внешний, он не наделен смыслом потустороннего и легко умирает, растворяясь в слове.

Но есть другие голоса, которые никто не ловит, которые нельзя поймать и которые, выходя вовне, вовсе не умирают, но длятся, продолжая жить. Это внутренние голоса, голоса духа, которые не *выходят с духом*, но тиражируются, вернее, растягиваются вовне, продлевая свою невидимую нить в *другом*. В воображении трансцендентного больного персонажи, наделенные этими голосами, получают тревожащую ноту, драматическую открытость и повторяемость боли. Эти персонажи — князь Мышкин, Парфен Рогожин и Настасья Филипповна. Эти голоса существуют, кажется, вне мысли кого-то, они имманентны сами себе, они трансцендентны и слишком независимы. Когда противоположные голоса сливаются, когда тем самым добро и зло становятся единым элементом, голоса стираются, а также умирает тот, в ком они пребывали. Красота не спасает мир, она умирает в мире, как зеркало, которое никогда не искажается, но которое искажают. То, что должно спасти, само нуждается в помощи, для того, чтобы потом, только потом возродить мир. Мышкин хочет спасти Настасью Филипповну, чтобы она спасла мир, а Рогожин хочет спасти ее для себя, чтобы она спасла его.

Лицо существует как интимность, выражая в зеркале то, что хотят увидеть другие. Лик же — для всех, в нем обретают жизнь абстрактные понятия, будь то Добро, Красота, Святость, и видят в нем то, что должны увидеть, то, что духовно возрождает человека. Соединение воедино лица и лика, единовременное соединение — это смерть, провал в ничто, — как мертвый Христос у Гольбейна, в котором портретные и духовные черты стерты, который хранит в себе лишь воспоминание о своих прошлых очертаниях и пустоту свершившегося.

По-видимому, мертвая красота и есть символ удерживаемого грехопадения. Парадоксально переворачивается постулат — мертвая красота задает вопрос миру, но не отвечает на него. Чтобы спасти, оказалось необходимым исчерпать, опустошить. Теперь в Настасье Филипповне не существует ни добро, ни зло, а есть только чистая красота, *красота как она есть*. Не спасти мир, а спасти того, кто должен спасти мир: еще так далеко до абсолютного спасения. В конечном счете спасти удастся лишь символ спасения — Красоту, означающее без живого тела.

Недобро имеет постоянную прописку — у Рогожина есть дом. Добро — это странствие, это Дон Кихот, который, как знак письма читанных романов, пытается наклеить эти романы на мир. Князь Мышкин также бездомен. Он Дон Кихот своего голоса. И подобно Дон Кихоту, который сравнивает мир с рыцарскими романами, Мышкин действует по книгам, именуемым Библией.

«...Дон Кихот же должен придать реальность знакам рассказа, лишенным содержания. Его судьба должна быть разгадкой мира: смысл этой судьбы — дотошные поиски по всему лику земли тех фигур, которые бы доказали, что книги говорят правду».

(*Мишель Фуко*. Слова и вещи⁹).

Не такова ли судьба Мышкина — извечный поиск добра, бесконечное доказательство того, что христианские истины вполне согласны с реальными вещами. Однако его судьба вовсе не разгадала мир, ибо она не дошла до ответа, его судьба просто опустела ввиду того, что она ничего не доказала, кроме того, что смерть властна над всем, что смерть это не тождество книги и действительности, смерть это нечто иное, это ни зло и ни добро, ибо и то и другое есть проявление жизни, смерть это конец, ничто, опустошение в пустоте, это каменная маска, невидящие, закрытые глаза. Его судьба растворила границы и опустошила себя. Она доказала *только*, что начало новой жизни, которая ответит на главный вопрос о спасении, — в смерти (пройти *через* смерть).

Дон Кихот умер в конце первой книги, но возродился во второй, возродился как книга, как ее олицетворение, и приобрел силу, которой у него не было до смерти. Князь Мышкин не умер, но потерял голос, который ему никогда не найти. Мышкин целиком и полностью сосредоточен на сходстве, ему не дано понять различий, во всех он видит лишь сходство с добром, — с тем, что и является главной темой Книги, которую он олицетворяет. Мышкин должен доказать, что Библия говорит правду, что она действительно является языком мира, что добро — язык мира. Но его голос сливается со злом, ища во зле добро, слишком входит в него и, в конце концов, не ведая этого, добирается до сути тождественности. Это тождество добра и зла в Настасье Филипповне, абсолютное тождество, смертельное единение. Она умирает физиогномически: лицо и лик, сливаясь, превращаются в маску; и погибает физически: тело Настасьи Филипповны пронзено садовым ножом, она умерщвлена Рогожиным и убита предвидениями князя.

Ничто так не объясняет идею романа, как ипохондрия и некая антимирионеточность фигур, которые способны забывать свои прежние поступки и обрывать нити, связующие их с разумным началом. Новые и новые наслоения изображений на изображенное (фотографий, портретов, видений на то, что описывается как реальность) создают гиперизображение, многоэтажный слой ускоренных, замедленных движений, повторенных поз на фото, увеличенных впечатлений

на портретах, изображений убитых символов (Христос Гольбейна), сюрреалистических состояний, зафиксированных в пространстве возрожденческих экспериментов с перспективой (видения князя). Все описания прорастают в сферу изображения, проходят сквозь него и обмениваются с ним частицами самих себя, постепенно замедляясь. Все, в конце концов, застывает и исчерпывается.

В романе Достоевского все идет к статике, к исчерпанию, к опустошению, к постепенному затиханию, к развязке. Герменевтический код, код затяжки времени, затянул время до бесконечности, взорвал его изнутри, измельчил до невидимых частиц и в какой-то степени растворил его в пространстве: чем ближе к концу, тем медленнее действия, тем они синхроннее (двойной экспозицией наслаиваются друг на друга), тем медитативнее пространство, пространство-не-время. Голоса Мышкина и Рогожина умерли вместе с Настасьей Филипповной; Мышкин и Рогожин *невесомы*, они находятся в замкнутом сосуде, как будто бы в полом теле Христа Гольбейна, такова, вероятно, и есть степень их опустошенности. Пространство в последних строках романа подвешено и очищено от тяжести реальных вещей, оно, кажется, все сведено к благоговению перед чистым символом Красоты, которая спасет, когда-нибудь все-таки спасет мир. Это прекрасное мертвое тело закрыто от мира занавесями, и никто, даже сам мир не видит действия смерти. Это чистая Красота, символ красоты никогда не достанется одному человеку, ибо она принадлежит миру и будет принадлежать миру, но не как телесная, осязаемая форма, а как Духовная сфера, убить которую *уже* невозможно. Смерть Настасьи Филипповны — одновременно и жертва и освобождение. Даже мертвое тело Настасьи Филипповны прекрасно, оно остановлено и зафиксировано в своей красоте. Тело и красота замкнуты на самих себе, как чистый символ, который исчерпывает жизнь.

Изображения и изображенное в романе — выглядят как сурреальность и одновременно как квазиреальность. Мир видится только через органы чувств, через субъективные органы. Внешний облик персонажей открывает или же закрывает путь вовнутрь. Реальность, описанная в романе, — это пароксизм, клинические испытания пространства, в котором разворачиваются предельно полифонические действия, разрешаемые (исчерпаемые/стираемые) только внутренним голосом князя. Объективный, субъективный и оптический мир существуют *слишком* рядом. Одной из важных тем романа является разрушение границ: между злом и добром, объективным миром и миром оптическим, между телами, а внутри тел — между лицом и ликом; между прошедшим и будущим, внутренними и внешними голосами,

жизнью и смертью... Разрушение границ ради достижения *tabula rasa*: стирание ради чистой поверхности, обнуленной и обесточенной. Собственно, князь Мышкин и есть тот провидец, который не осознает реально существующие различия и границы, стирает их своим **безграничным** зрением. Многие персонажи для него — дети, зло — часть добра, видения слиты с действительностью. Метафизический голос Мышкина добивается бесконечной инверсии и тождества в Настасье Филипповне, которая есть уже чистая красота — *pulchritudo rasa*. С чистой красоты начнется спасение мира.

Примечания

- ¹ *Достоевский Ф.* Идиот. Л., 1989. С. 178.
- ² *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг. Ростов н/Д., 1998. С. 48.
- ³ *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 90.
- ⁴ *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 300.
- ⁵ *Достоевский Ф.* Цит. соч. С. 109.
- ⁶ *Беккет С.* Моллой. СПб., 2000. С. 42.
- ⁷ *Делёз Ж.* Критика и клиника. СПб., 2002. С. 41.
- ⁸ *Достоевский Ф.* Цит. соч. С. 227.
- ⁹ *Фуко М.* Слова и вещи. СПб., 1994. С. 82.

**Проблемы искусства в западной психологической
эстетике конца XIX начала XX в.в.
(Аннотированный реферат зарубежных исследований)**

С конца XIX, начала XX вв. на Западе, преимущественно в Германии, целый ряд лучших умов этого периода прилагали усилия к раскрытию и уяснению основополагающих художественных вопросов *на основе различных методологических принципов*. Главным образом на основе экспериментальных психологических исследований предпринимались попытки построить на почве философии и психологии здание новой науки – психологической эстетики. Историками науки и собственно в эстетике сегодня в значительной степени уже забыт тот факт, что во второй половине XIX века вопрос о приоритете оснований психологической эстетики занимал лидирующее положение в философии и психологии того времени.

Быть может, эта наука не дала впоследствии по различным причинам для современной эстетики и психологии осязаемых и значимых фундаментальных теоретических выводов, но совершенно очевидно то, что этой зарождающейся в то время области знания удалось выделить определенные существенные черты искусства, связанные главным образом с закономерностями эстетического формообразования и эстетических «чувствований», установить отражающие этот процесс эстетические понятия и что, пожалуй, самое важное – *выработать объективные приемы и методы, приложимые к анализу явлений и феноменов искусства*. Важно отметить, что это направление в психологии и эстетике в исследовательско-историческом разрезе предстает не только в форме своего рода *приближения* к основополагающим закономерностям, составляющим явление и сущность красоты в искусстве и природе или иные эстетические закономерности.

Историко-исследовательские изменения в области психологической эстетики за последние неполные сто лет со всей убедительностью продемонстрировали, что отдельные психологические открытия и эвристические перемены охватили в это время не только содержание и основание собственно только этой области знания, но и затронули самым непосредственным образом познавательные интересы соответствующих сходных дисциплин от «просто» визуального и художественного восприятия, бессознательных процессов в искусстве, до буквально трудно обозначаемых во всей их совокупности фундаментальных закономерностей физического устройства осязаемого и воспринимаемого нами окружающего мира.

Этот очевидный факт меняет не только внешнюю картину различных, порой крайне разбросанных и несистематизированных исследовательских областей современной психологической эстетики, но и обозначает контуры этой дисциплины *как собственно безграничной области знания*, не «локализованной» ни эстетикой, ни собственно психологией, но представляющей в форме *некой фундаментальной эвристической линии*, размывающей наши традиционные представления о конкретной науке как о некой самоограничивающейся, камерной области знания.

Именно поэтому, даже ограниченное рамками этой статьи *историко-ретроспективное рассмотрение становления психологической эстетики* в некоем избирательном историческом ракурсе и ключе, представляется нам важной и интересной своего рода мини-исследовательской программой, которая не только обозначает основные вехи и пути взаимоотношений эстетики и психологии, их взаимной имманентной связи, последовательно и на конкретных примерах доказанной научной исторической практикой, но и вполне конкретно и более чем наглядно демонстрирует эту связь, которая не может не вызывать удивления, невзирая на кажущуюся внешнюю разность объектов и методов исследования обеих этих дисциплин.

Различные теоретические основания психологической эстетики были заложены в качестве неких фундаментальных принципов еще И. Кантом. Им же была предзнаменована и идея самоустанавливающихся оснований, принципов этой нарождающейся в то время дисциплины. Уже в 1781 г. эти идеи обсуждались философом в его основном произведении «Критика чистого разума». И именно И. Кант в этом труде и далее в своей «Антропологии» со всей определенностью описал возможности психологической эстетики двигаться по этому самоустанавливающему, самоопределяющему пути.

Без каких-либо преувеличений можно утверждать, что в этих двух произведениях философа уже заложены различные основополагающие и определяющие мыслительные конструкции, направленные на осмысление психологической эстетики как «самоустанавливающейся дисциплины». Аналогичным и даже категорическим образом можно также утверждать, что именно от И.Канта до Т.Липпса, на протяжении столетия, *эстетика самоутверждается*, невзирая на существование различных философских систем и психологических схем, *как психологическая дисциплина*.

Главным образом на основе фундаментальных работ И.Канта и Т.Липпса, рассматривающих психологическую эстетику в то время и в проблемно-исторической плоскости и одновременно в плоскости экспериментальной, в дальнейшем будет проделана колоссальная экспериментальная работа и успешно сформулированы собственные основания психологической эстетики Густавом Теодором Фехнером.

Именно Г.Т.Фехнер, которого впоследствии в литературе стали именовать «отцом экспериментальной эстетики», явился одним из исследователей, впервые в «классической» психологии предпринявшим, казалось бы, отдаленную от собственно эстетических проблем попытку с помощью точных экспериментальных методов выяснить отношения между раздражением и ощущением. Новый психологический метод решения психологических вопросов Г.Т.Фехнер распространяет также и на эстетику¹.

В 1871 г. появляется его первое небольшое по объему эстетическое сочинение «Zur experimentalen Aesthetik». Спустя пять лет издается основной его труд по эстетике «Vorschule der Aesthetik» («Преддверие эстетики»). До Г.Т.Фехнера одной из основных эстетических тем для психологов и философов продолжительное время оставалось отыскание общего качества или качеств, предоставляющих вещи право называться красивой.

Помимо правила «золотого деления» к основным эстетическим отношениям в разное время относили простое отношение чисел, змеевидную, спиральную и крестообразные линии, пяти- и семиугольник и др. соотношения и геометрические объекты. Однако успех этих изысканий, за редким исключением, оказался настолько незначителен, что в большинстве случаев позволял прийти лишь к констатации невозможности решения этой задачи.

Психолог начал изложение своих воззрений с рассмотрения эстетических фактов и законов, ибо только на опыт, по его мнению, могут опираться все эстетические понятия, законы и принципы. К экспериментальным же изысканиям в сфере эстетики Г.Т.Фехнера

побудило доказательство А.Цейзинга (открывшего эстетическое значение «золотого сечения»), что во всех видах произведений искусств, архитектуре, равно как и в строении человека, кристаллах, природе вообще господствует «золотое деление» как основная эстетическая пропорция.

Г.Т.Фехнер экспериментальным путем обнаружил, что утверждение Цейзинга частично не подтверждается. Это натолкнуло его на мысль исследовать элементарные пропорции красивых форм не на сложных произведениях, а на простых фигурах, делениях линий, прямоугольниках, эллипсах и т.д. Для того же, чтобы найти эти простые отношения гармонии, необходимо было определить, каким отношениям отдается предпочтение. Поэтому началу опытов Г.Т.Фехнера предшествовала вполне определенная цель — найти одну, избранную и наиболее приятную в эстетическом отношении форму. С этой целью он предпринимает многочисленные измерения наиболее часто встречающихся в быту несложных форм — дверей, окон, кирпичей, крестов, шоколадных плиток, табакерок и т.п. В результате этих исследований оказалось, что, скажем, квадрат и приближающиеся к нему прямоугольники не нравятся. «Золотое» же деление и близкие к нему отношения сторон, напротив, являются эстетически предпочтительными.

Итоги этих изысканий и стали фактологической базой основного его произведения «Vorschule der Aesthetik», где свой метод исследования, заявляя его как эстетику «*снизу*» (von unten), он противопоставляет «*эстетике сверху*» (von oben), исходящей, по его мнению, из самых общих эстетических понятий. Выполнению задач эстетики von oben, по Г.Т.Фехнеру, должна предшествовать предварительная работа эстетики von unten или — эмпирической эстетики. Поэтому исходной точкой своих эстетических воззрений он объявляет опыт относительно того, что нам эстетически нравится или не нравится.

Отсюда психолог формулирует две задачи исследования: выяснение понятий, которым подчиняются все эстетические факты и отношения, и установление законов, лежащих в основе этих фактов и отношений. Наиболее важным следствием из разнообразных выводов, развиваемых психологом из этих предпосылок, является ряд эстетических законов или **принципов эстетического удовольствия** (всего шесть).

«Эстетические законы» или «принципы эстетического удовольствия», того, что эстетически нравится, обсуждаемые психологом в его «Vorschule der Aesthetik» и представлявших собой радикальные для эстетики того времени результаты экспериментов, не только впервые были противопоставлены некоторым теоретическим спекулятив-

ным построениям, но и ясно описали методы эмпирически обоснованных эстетических закономерностей в истории эстетики. «Эстетические законы» или принципы разделяются им на законы *качественные и количественные, формальные и содержательные, первичные и вторичные*. Первый из количественных законов он именует *принципом эстетического порога* (Pr. äst. Swelle), из которого следует, что первым необходимым условием того, чтобы вещь нам нравилась, является сила воспроизводимого ею впечатления. В противном случае действие вещей на эстетическое чувство может быть настолько слабым, что не переходит порога сознания, не осознается. Впечатления, утверждает психолог, получаемые субъектом извне, должны действовать на него достаточно сильно. Слишком тихие звуки, слишком бледные краски не воздействуют на эстетическое чувство. Поэтому должен быть достигнут необходимый квант эстетического впечатления.

Второй, более важный, по мысли психолога, также количественный, принцип *закон эстетической помощи или усиления, градации* (Pr. äst. Hilfe oder Steigerung), ибо для эстетического чувства необходимо совместное действие отдельных эстетических впечатлений. Скажем, комбинация звуков и ритма в мелодии предоставляет несравненно большее эстетическое удовольствие, нежели то, что возникло бы от простого сложения впечатления от восприятия звука и ритма в отдельности.

Третьим, уже качественным, принципом Г.Т.Фехнер провозглашает *принцип единства в соединении многообразного* (Pr. der einheitlichen Verknüpfung des Manniehfältigen) в своеобразной психологической интерпретации. Эстетическое чувство, утверждает он, нуждается в известной смене впечатлений, равно как и в том, чтобы эти впечатления не сменялись в пестром беспорядке, но были связаны общими принципами.

Так, если мы видим, например, в архитектурном произведении постоянную смену форм, то она нам не нравится. Аналогичная же смена форм, их разнообразие при последовательном проведении определенного стиля, оказывается для субъекта предпочтительной и предстает как единство в многообразии. С этим принципом тесно связан и четвертый, также качественный *принцип отсутствия противоречий или принцип истины*, правдоподобия (Pr. der Einstimmigkeit oder Wahrheit). Из него следует, что, когда мы воспринимаем одну и ту же вещь в двух или более признаках, вызывающих соответственно различные круги представлений, то чувство эстетического удовольствия возникает лишь при сознании отсутствия противоречий в последних.

Например, ангелов с крыльями нельзя представить таким образом, чтобы крылья казались неспособными к полету. Осознание этого вызывает противоречивые представления и не нравится.

И, наконец, шестой, — наиболее оригинальный и важный, выдвинутый психологом принцип — *принцип эстетических ассоциаций* (Associationprinzip). Причем одновременно с введением этого принципа Г.Т.Фехнер вносит и одно важное различие. При восприятии вещи, которая возбуждает эстетическое удовольствие, одновременно действуют, утверждает психолог, два различных элемента: внешний и внутренний. К внешнему он относит те свойства вещи, которые составляют ее объективный фактор эстетического впечатления — форма, линии, цвет и т.п. К внутреннему — все то, что мы присоединяем к восприятию этого объекта из опыта. Последние сливаются, ассимилируются непосредственно с данными извне впечатлениями в некое единое целое. Именно эти воспроизведенные представления и образуют ассоциативный фактор эстетического удовольствия.

Ко всем без исключения эстетическим объектам, по мысли психолога, мы привносим множество сливающихся с объектом воспроизведенных представлений, в значительной степени определяющих эстетическое впечатление. Например, апельсин нравится нам благодаря не только своей форме и золотистому цвету (прямой фактор), но и соответствующим воспоминаниям (ассоциациям) об освежающем вкусе и сочности плода, зеленой листве и т.д. Конечно, отмечает Г.Т.Фехнер, *все это* — второстепенный, прибавочный элемент впечатления, скорее случайный, чем необходимый его спутник; тем не менее для некоторых лиц он достаточно силен. Тем самым, наряду с признанием абсолютного физиологического значения пропорций, психолог одновременно подчеркивал эстетическую роль ассоциативных факторов, которую он относил к внутреннему содержанию эстетического восприятия, к тому, что, по его словам, «вливает силу, волнение, страсть в восприятие предмета, вызывающего у нас эстетическое чувство и эстетическую оценку».

Психолог указывал, что первичные впечатления выступают своеобразными носителями эстетического значения и лишь благодаря сопутствующим ассоциациям создается и тот субъективный смысл и та специфическая экспрессия, которые получают воплощение в образе восприятия. Следовательно, отмечал Г.Т.Фехнер, ассоциативный фактор, относясь к внутреннему содержанию эстетического восприятия, выполняет своеобразную интегрирующую функцию, соединяя в себе значение и экспрессию, объединяет различные уровни психики.

При этом воспоминание, в его представлении, выступая как эстетический опыт, выражает не только «рациональные» знания об эстетическом объекте, но и заключается также в способности воспроизведения соответствующих переживаний, дающих возможность субъекту предчувствовать, предвосхищать в объекте восприятия определенное эстетическое содержание, основанное на определенном пропорциональном соотношении. Таким образом, принцип ассоциаций, обуславливая и эмоциональную окраску вещи, и эстетическое ее значение, дает определение содержанию эстетического удовольствия. Причем психолог неоднократно подчеркивает важность этого закона, утверждая, что на нем «зиждется половина его эстетики».

Значение Г.Т.Фехнера для обоснования экспериментальной психологической эстетики не сводится только к выполнению им соответствующих экспериментов и получению результатов, исследованию только пропорций и соотношений. Наглядным свидетельством тому являются собранные им количественные — пропорционально-геометрические, цветовые и иные характеристики примерно 2000 картин из 22-х художественных музеев для статистического изучения живописи. В его «Vorschule der Aesthetik» рассматривались практически все важнейшие проблемы психологической эстетики. В книгу вошли рассуждения о содержании и форме в искусстве, единстве и составности, искусстве и природе и др.

В частности, психолог задается вопросом, где красоты больше, в большом или в малом; и высказывает мнение, что, скажем, скульптуру следует выполнять в цвете — в этом случае она будет более живой и реалистичной. И, хотя подход Г.Т.Фехнера к эстетическим закономерностям красоты был в основном связан со зрительным, визуальным восприятием, в его работах мы встречаем и упоминание о звуках как простых, так и «музыкальных». В трактовке анатомического строения ангелов, а этой теме Г.Т.Фехнер посвятил целое эстетическое эссе, он сумел установить ту эстетическую закономерность, которая впоследствии в гештальтпсихологии получила наименование **закона прегнантности**, — стремления, тенденции воспринимаемого образа принимать наиболее простую, законченную или так называемую «хорошую» форму.

Психолог считал, что эстетическое впечатление зависит от степени наслаждения, которое вызывает конкретный эстетический объект. Эстетическое же воздействие объекта обусловлено, по его мнению, сложными формальными соотношениями между элементами стимульной конфигурации, и эту закономерность он описывает как

гармонию, считая ее одним из ключевых понятий «Преддверия эстетики» и рассматривая ее как процесс, выражающий закон стремления системы к достижению стабильного состояния, равновесию.

Г.Т.Фехнер дал толчок эстетическим исследованиям во многих направлениях. Начиная с Г.Т.Фехнера эстетика как наука широко развернула экспериментальное изучение эстетических отношений, порой чрезмерно кропотливое, зачастую мелочного характера, но нередко выявляющего исключительно интересные результаты. Как следствие этого экспериментальные методики психолога обрели популярность на многие годы. Круг элементов, способных выступить первичным атомом эстетической формы все расширялся, изучались уже не только сочетания этих элементов, но и комбинации геометрических фигур, цветов, звуков.

Одновременно с интеграцией экспериментальных результатов концепции Г.Т.Фехнера возникла также и дополнительная проблема расщепления их значения. Наряду с измерением изделий, применяемых в повседневной жизни и обнаружением того факта, что значительный их процент подчиняется правилу или коэффициенту «золотого деления», Фехнер предложил также решить вопрос – существуют ли какие-либо иные или более предпочтительные для эстетики коэффициенты измерения и деления и что представляют собой эти нормальные, или элементарные, коэффициенты.

Последующие эксперименты в области пространственных соотношений Л.Уитмера и Э.Пирса, а также аналогичные эксперименты в области цветовых впечатлений и соотношений, проведенные Э.Мейджером, И.Контом и другими, усовершенствовали методику Г.Т.Фехнера, установив, что существуют коэффициенты, обладающие «сами по себе» эстетическим значением. Соответственно возник вопрос о существовании определенного уже не геометрического или арифметического (как числовая последовательность Фибоначчи), а строго математического соотношения в «золотом делении».

Система воззрений Г.Т.Фехнера на природу возникновения эстетического впечатления также получила в дальнейшем детальную интерпретацию, она была развита К.Валентайном, Г.Гельмгольцем. После Фехнера предпринимались и соответствующие попытки выявить то, что может быть названо логикой эстетической формы, свести общие, наиболее характерные особенности эстетической формы к простейшим принципам (Д.В.Паркер и др.). Невзирая на то, что провозглашенный психологом принцип «всеобъемлющего эксперимента» не оправдал себя в методологическом плане, а проведенные исследования предоставили сравнительно небольшое (в соизмерении с экспе-

риментальной частью) количество выводов для вскрытия сущности эстетического восприятия, психологом был сформулирован ряд объективных и чрезвычайно важных его закономерностей. Г.Т.Фехнер впервые в немецкой психологической эстетике обратил внимание на важную роль ассоциаций в сложном составе эстетического впечатления, показал необходимость различения в нем *прямого* фактора эстетического удовольствия от *ассоциативного*.

И хотя идеи психолога относительно значения ассоциативного фактора в эстетическом впечатлении были не вполне оригинальны, тем не менее именно благодаря Г.Т.Фехнеру в эстетике стало возможным применение точного научного эксперимента для проверки эстетической теории. В этом плане его экспериментальная эстетика оказала определенное противодействие эстетической схоластике, ограничив ничем не обусловленное предпочтение некоторых форм, предпочтением, ограниченным известными геометрическими пределами.

В то же время вместе с признанием эстетического значения воздействия пространственных форм, качественных и количественных эстетических отношений и соотношений между ними стала очевидной необходимость теоретического осмысления и внутренних, не менее сложных субъективно-психологических закономерностей в ощущениях, восприятиях и чувствах, наряду с внешними эстетическими пропорциями обуславливающих отношения эстетического характера. Эстетика пространственных форм Г.Т.Фехнера отнюдь не оставалась только эстетикой пространственных отношений, как это пытались приписать ему последующие его критики в эстетике и психологии. Его эстетика von oben и von unten была ориентирована также и на анализ эстетических отношений в различного рода восприятиях (зрительных, двигательных и т.д.), возникающих под воздействием пропорций эстетического характера. Слабая сторона общей постановки вопроса в опытах Г.Т.Фехнера состоит в том, что он, не без влияния некоторых предубеждений своего времени, придал этим опытам слишком внешний, геометрический характер, не связанный с общеметодологическими задачами анализа эстетического чувства.

Основополагающим для этих исследований является то, что степень эстетической «приятности» предопределялась главным образом количественным соотношением частей, т.е. прямым фактором, по его терминологии. Психологическая же зависимость чувства прекрасного (даже при констатации абсолютного физиологического значения пропорций) от определенных психологических и физиологических законов ограничивалась лишь признанием главной роли ассоциативного

фактора. Между тем очевидно, что задача психологического эксперимента в эстетике необходимо должна была выйти из эстетики пространственных отношений — рамок квадрата и «золотого деления».

Принцип эстетических ассоциаций, наряду с оригинальностью, демонстрирует и общий существенный недостаток экспериментальной эстетики Г.Т.Фехнера. Психолог не разграничил достаточно отчетливо область эстетических представлений (ассоциаций) и тех представлений, которые лежат вне сферы эстетического. В равной мере некоторые из предлагаемых им законов (принципов) восприятия (например, принцип эстетического порога и принцип градации) приложимы не только к эмоционально-эстетическим, но и к общепсихологическим закономерностям эмоциональных процессов. Многочисленные выводы, порой в высшей степени меткие и примечательные, не могли скрыть ни довольно свободный характер и стиль изложения материала, ни отсутствие всесторонней обработки уже полученных в эксперименте данных.

В методологическом плане эстетическая концепция Г.Т.Фехнера представляет собой не столько выводы и следствия, сколько незавершенные наброски и зародыши идей. По замечанию У.Фолькельта, насколько суждения Г.Т.Фехнера отличаются тонкостью и отсутствием предвзятости и гибкостью воззрений, настолько же они страдают необъединенностью и неразличением существенного от маловажного².

Тем не менее, возможно, как раз по причине незавершенности изложения у Г.Т.Фехнера в последующей эстетике объективно появилась возможность более точного обоснования прямого и ассоциативного фактора в эстетическом впечатлении и разграничения в ассоциативном факторе эстетических и неэстетических представлений. Последующие исследования в психологии восприятия экспериментально подтвердили одно из основных положений эстетики Г.Т.Фехнера — эстетическое впечатление может возникать как на основе воздействия прямых, объективных факторов — формы, цвета и т.д., так и из ассоциированных с прямым фактором представлений — *ассоциативного фактора* впечатления, где «первоначальная» красота, гармония пространственных форм основывается на непосредственном действии пространственных, звуковых, цветовых и других восприятий.

При этом следует подчеркнуть, что психолог, рассматривая посредством различных соотношений элементарные эстетические реакции и их «эстетические качества» постепенно и, как уже было сказано, не без теоретических огрехов приближался и в своих экспериментах и теоретических выводах к, пользуясь его терминологией, «всеохватывающему эстетическому целому». К тем основополагаю-

шим, заложенным в основе человеческого восприятия и человеческой природы оптическим, психологическим, эстетическим и иным закономерностям, составляющим как субъективные, так и объективные законы и формулы основополагающего эстетического феномена = феномена красоты.

Именно после Г.Т.Фехнера, после создания им экспериментальной эстетики, как совершенно нового и радикального раздела эстетики, после колоссального по объему количества проведенных психологом экспериментов в рамках основных эстетических вопросов, эстетика, по выражению одного из его последователей, Э.Меймана, «стала постепенно выходить из состояния теоретических сновидений». После Г.Т.Фехнера неоднократно предпринимались также и *попытки психологического анализа эстетического переживания и наслаждения*. К числу наиболее значительных из них принадлежит *теория вчувствования Т.Липпса и В.Фолькельта*³, согласно которой, воспринимая какой-либо объект, субъект совершает особый психический акт, *проецируя на этот предмет свое эмоциональное состояние*, на основе которого и возникает эстетическое впечатление.

Взгляды Липпса на природу и механизмы вчувствования в его многочисленных произведениях развивались не всегда последовательно, а порой и достаточно противоречиво⁴. Если в ранних своих работах Т.Липпс, вслед за Г.Т.Фехнером, был склонен понимать эстетическое вчувствование скорее как ассоциативный процесс, то впоследствии он разделял уже точку зрения И.Фолькельта, заявлявшего, что вчувствование является более «непосредственным» эмоциональным явлением.

В работе «Эстетика. Психология прекрасного в искусстве» (1906) Т.Липпс утверждает, что оптическое изображение, вызывающее эстетическое впечатление, так же не зависит от конкретного наблюдателя, как и траектория движения звезд. Он отвергает попытку Г.Т.Фехнера объяснить имманентность эстетического изображения и впечатления ассоциативным фактором, утверждая вместо этого неразрывность соединения сенсорного восприятия внешней формы с тем внутренним содержанием, которое она передает⁵. Психолог считал, что объект прекрасен, если в нем отображаются жизненные силы, рассматривая в то же время вчувствование как общепсихологический процесс, проявляющийся не только в эстетическом удовольствии.

Именно поэтому он отличает простое или *практическое*, повседневное вчувствование от эстетического. Первое сопровождается, по Т.Липпсу, все наши восприятия и чувствования. Мы не можем, говорит психолог, смотреть на лицо другого человека или на его движения, не представляя и не вчувствуясь в те внутренние его состоя-

ния, выражением которых они нам кажутся. На этом виде вчувствования в значительной степени основаны все нравственные симпатии или антипатии к другим людям. Поэтому Г.Т.Фехнер называет его *симпатическим*, которое, однако, по его мнению, неполно и несовершенно, ибо может наталкиваться на множество внешних обстоятельств и препятствий, ограничивающих его проявление.

Эстетическое же вчувствование, напротив, отмечает он, проявляется *вполне и без остатка*. Только искусство, по Т.Липпсу, обладает возможностью реализовать подобное полное вчувствование, ибо все то, что изображает искусство, является для нас *своего рода действительностью*, которую мы сопереживаем одновременно и как «эстетическую реальность». Благодаря этому «отпадает, служащее помехой», впечатление повседневной действительности.

В то же время искусство в своих проявлениях отражает типические и значительные черты, возвышая их до общечеловеческих. Благодаря этому, говорит также Т.Липпс, «я в то же время чувствую и мою личную жизнь возвышенной и приподнятой, а для этого необходимо, чтобы я в самом себе видел способность к значительным человеческим страстям, чтобы мое настроение и склонности шли навстречу тому, что изобразил художник». Таким образом, утверждает психолог, моя идеальная и эстетическая личность влагается при вчувствовании в вещи и вчувствование основывается на согласовании моей личности с тем, что доставляет произведение искусства или явление природы. Именно поэтому основным содержанием нашего вчувствования всегда является «внутренняя деятельность», активность нашей личности. При этом Т.Липпс не только сводит вчувствования к единой психической основе, он разграничивает в то же время различные виды и ступени вчувствования, прослеживая воздействие этого явления в эстетическом впечатлении и наслаждении во всех его «ответвлениях» и видах искусства. «Модификации» прекрасного, возвышенного, трагического, комического, безобразного психолог, основываясь на понимании им процессов эстетического вчувствования, подробно выясняет и описывает в сочинениях «Комик и юмор» (1898) и «Спор о трагедии» (1891). Наряду с человеком и явлениями природы как объектов эстетического вчувствования, Т.Липпс, в качестве предметов этого психического процесса, анализирует также пространственные и временные впечатления, цвета, звуки и слова.

Среди других представителей психологической эстетики Т.Липпсом было дано и наиболее ясное толкование процессов вчувствования в конкретных случаях. Психолог описал процессы вчувствования как при восприятии простых геометрических фигур (квадрат, эл-

липс и т.д.), так и основных форм архитектуры (например, портиках, колоннадах), а также в основных ритмических и музыкальных отношениях, простых тактах и стихотворных стопах. В работе «Эстетика пространства и оптико-геометрические иллюзии» (1897) Т.Липпс создает некую «эстетическую механику», в которой, основываясь на теории вчувствования, а также оптических и психологических закономерностях, показал, как мы воспринимаем линии в качестве носителей движущих сил, эмоционально-смысловые и «механические» их интерпретации субъектом.

Так, например, по Т.Липпсу, если мы воспринимаем простейшую фигуру, условно представляющую из себя в «профильной» проекции половину яблока, то мы видим в ней не просто мертвое механическое соотношение прямой и изогнутых линий. В ней непосредственно присутствует и определенная игра механических сил, придающая линиям внутреннюю жизнь. Скажем, изогнутая линия воспринимается как внутренне напряженная, прямая, как линия, сдерживающая стремление изогнутой линии выпрямиться. Тем самым мы как бы вкладываем в подобную фигуру некоторую сумму и систему механических сил и на этом основываем наши эстетические впечатления. И прямая и изогнутая линии составляют тем самым внутреннюю жизнь этой фигуры, ощущаемую нами и влияющую на наше эстетическое чувство.

Даже если мы визуально замечаем, говорит Т.Липпс, во всех возможных модификациях линии на плоскости игру механических сил, то в восприятии этих сил следует видеть не игру «размышляющего рассудка», но неизменно то эстетическое удовлетворение, которое мы, например, чувствуем при виде равномерно протекающей волнистой линии. И это впечатление, удовлетворение, утверждает психолог, вытекает «исключительно из непосредственного созерцания без всякого размышления о существовании механической закономерности».

Эстетико-механическим восприятием на основе вчувствования Т.Липпс объясняет также многочисленные оптические иллюзии, возникающие при восприятии линейных фигур или архитектурных форм. Так, например, квадрат, говорит психолог, мы склонны рассматривать как «поднимающийся вверх». Поэтому стремящееся подняться ввысь направление перпендикулярных сторон мы воспринимаем как «более сильное», чем имеющую тенденцию сократиться, сжаться направление горизонтальных линий квадрата. Тем самым мы впадаем в оптическую иллюзию.

По аналогии с эстетикой пространственных форм психолог формулирует и своего рода «эстетику временных отношений», пытаясь объяснить и эстетическое влияние ритма, его формальных элемен-

тов и их комбинаций, в трактовке которых психолог вынужден оставить чисто психологическую точку зрения и обратиться к области «объективного» (механического, физиологического) анализа ритмических форм. В равной мере на основе принципа вчувствования психологом объясняются и эстетические удовольствия от цветов, цветовых соотношений, а также формулируется эстетика языка и речи.

Область прекрасного у Т.Липпса понимается как «область спокойного и изживающего себя наслаждения, где наше эстетическое чувство удовлетворяется беспрепятственно». Эстетическое же удовольствие при восприятии, например, трагического психолог объясняет тем, что страдание человека повышает «чувство его самооценки». Наиболее наглядно иллюстрирует эту закономерность формулируемый им закон «психологической запруды» — «если какое-нибудь психическое движение, например, связь представлений, задерживается в своем естественном течении, то это движение образует запруду, останавливается и повышается именно в том месте, где наталкивается на препятствие».

Так благодаря трагическим «задержкам» повышается ценность страдающего героя, а благодаря вчувствованию в этот процесс, — и наша собственная ценность. Это возможно, по Т.Липпсу, посредством *сочувствия* (симпатии), — т.е. непосредственным вложением нашей собственной ценности в сопереживания других людей. Таким образом, ценность, которая имеет для нас другая личность, есть наша собственная, вложенная в неценность в форме «объективированного чувства собственной ценности». И средством к этому является страдание.

Комическое Т.Липсс объясняет тем, что нечто незначительное, малое заявляет притязание на то, чтобы быть значительным и великим, но затем, при более близком рассмотрении, внезапно признается относительно незначительным или даже ничтожным. Эстетическое же чувство, доставляемое комическим, психолог объясняет тем, что вследствие ожидания чего-то значительного происходит особая трата психической силы. Затем, когда мы сознаем, что комическое частично лишено того значения, которое ему изначально приписывалось, то мы имеем, в известной мере, психический излишек силы для его понимания, который и обуславливает возникновение «чувства легкого удовольствия».

Если у И.Г.Гердера и романтиков осмысление процессов вчувствования как психологического и эстетического феномена так и осталось на уровне описания эстетического наслаждения, то Т.Липпс, как представитель психологического направления в эстетике (наряду с Ф.Т.Фишером, К.Гроссом, И.Фолькельтом и др.) уже пытался анали-

зировать явление вчувствования на основе достаточно тонкого и подробного психологического анализа конкретных также психологических фактов эмоциональной жизни. Невзирая на то, что в трактовке вчувствования Т.Липпс зачастую оперирует понятиями, представляющими собой скорее словесные конструкции, картинные обороты речи, чем фактическое обоснование самого этого процесса, и опирается, порой, на не вполне научные определения эстетического впечатления, психолог, вне сомнения, в значительной степени способствовал уяснению в современной ему психологии и эстетике понятия и феномена вчувствования.

И хотя одержание вчувствования определялось у Т.Липпса аспектами и понятиями, лежащими, отчасти, вне сферы нормативных эстетических определений, психолог тем не менее придал этому понятию необходимую для его дальнейшего осмысления психологическую глубину, подводя шедших за ним других исследователей к пониманию того, что вчувствование, являясь составной частью и основой эстетического впечатления, не составляет, по-видимому, всего эстетического впечатления.

При относительно «удовлетворительном» объяснении Т.Липпса процессов вчувствования в простые геометрические формы и отдельные цвета, оставалось неясным — как можно объяснить возникновение эстетического удовольствия от, скажем, комбинаций цветов и сложных цветоотношений, от определенных математических пропорций и т.д. Тем не менее, по мнению современников психолога, воззрения психолога на процессы вчувствования, эстетического впечатления и удовольствия представляют собой один из высших пунктов в осмыслении этого эстетико-психологического феномена в немецкой психологической эстетике конца XIX начала XX в.в.

В представлении и трудах **И.Фолькельта**, как еще одного не менее яркого представителя «теории вчувствования» — эстетика непосредственно и имманентно принадлежит к психологической науке⁶. Одним из свидетельств тому, по его мнению, является уже то, что современные ему эстетические исследования целиком основываются на психологии, приемы которой, за исключением конечных выводов, «во всех своих частях» сводятся по существу к *психологическому анализу*.

Чтобы убедиться в принадлежности эстетики к психологическим наукам, говорит психолог, достаточно обратить внимание на данный в опыте предмет эстетического исследования, который является, по И.Фолькельту, в двух видах — в виде художественного творчества и в виде художественного восприятия. И.Фолькельт решительно возражает против установившегося со времени Канта и Шиллера рассмот-

рения искусства в качестве бескорыстной, произвольной и бесцельной игры, против распространившихся в эстетике понятий чистой формы и эстетической призрачности. Красота, привлекательность, возвышенность, трагизм, комизм — все это, заявляет психолог, не составляет свойств вещей внешнего мира.

Все эти выражения получают смысл только потому, что созерцающий предметы человек определенным образом относится к известным впечатлениям. При этом каждое из приведенных выше эстетических характеристик состоит из своеобразного сочетания восприятия, ассоциаций, представлений, воображения и чувствований. Рассматривает ли эстетика прекрасное с его видоизменениями или же она рассуждает о трагичности благородных и преступных героев — всюду, говорит И.Фолькельт, мы имеем дело с более узким или более широким, с более яркими или более тонкими типами воображения и чувства. В этом смысле различные стили и даже различные искусства, такие как живопись, музыка и поэзия в сущности есть не что иное как различные способы и виды возбуждения нашего разума, воображения и чувства. Разве существует в действительности, риторически вопрошает И.Фолькельт, такое явление как перспектива, — то распределение в глубину, в котором мы видим изображенные на картине предметы?

И разве внешнему миру принадлежит то одушевление, которое мы чувствуем в лицах и во всех прочих предметах, изображенных на картинах? Разумеется, нет, — ибо мы сами вкладываем в нарисованные образы нашу собственную жизнь и душу. В такой же степени красочные пятна на картине совершенно равнодушны друг к другу и ничем между собой не связаны. Их сочетает только наше сознание, вносящее в картину группировку и распределение. Более того, сами краски, спрашивает И.Фолькельт, существуют ли в природе вне нашей души, — ибо известно, что цвета являются лишь свойством человеческого восприятия. В этом смысле, утверждает он, только основа художественного произведения входит в состав внешнего мира.

В мраморе и бронзе, в красках, нотных знаках и буквах художник дает лишь указания и условия, вызывающие впоследствии художественные образы в восприятии зрителя. Следовательно, не только художественное творчество, но и художественное восприятие есть душевное движение, состоящее в осознании художественных образов. Именно поэтому эстетически относиться к миру — означает воспринимать его содержание посредством восприятия. Утверждая же, что в основание эстетики должна быть положена психология, говорит И.Фолькельт, необходимо сразу же указать на то, что существует

глубокое различие между эстетическими и психологическими методами, состоящее в том, что эстетика главным образом **нормативная наука** о ценностях и идеалах. Современное же «направление умов», говорит он, неблагоприятно для такого ее понимания, ибо в противном случае эстетике пришлось бы обратиться к живому искусству, полному неожиданностей в своем развитии, со своими достаточно скудными шаблонами и оценками, — с проповедями «истинного» эпоса, «чистой» драмы, «настоящего» искусства. В этом случае эстетика оказалась бы в области узеньких, вымученных и условных идеалов.

Современная эстетика, в представлении психолога, должна исходить из признания определенных запросов, предъявляемых нашим чувством и воображением, и этими запросами измерять достоинство анализируемых произведений и направлений искусства. Поэтому эстетический анализ всегда вместе с тем есть и оценка, которая рассматривает всегда только то, что представляет **эстетическую ценность**. Таким образом, в моем представлении, пишет И. Фолькельт, эстетика не распадается на две отдельные части, **психологическую и оценочную**, психологический анализ и художественная оценка должны идти рука об руку.

В то же время, утверждает психолог, нормативная эстетика так должна поставить свои нормы, чтобы в их пределах нашлось место и для всех боковых побегов искусства, для односторонних его направлений, для несовершенных ступеней его развития и чтобы за всеми ними были признаны особые, незаменимые художественные достоинства.

С его точки зрения в оценке художественных произведений нельзя исходить только из представлений о художественной «удовлетворительности» произведения, — его необходимо дополнить понятием **эстетической антиномии**, ибо в области искусства основные эстетические требования не просто сочетаются вместе, но отчасти и противоречат друг другу. С одной стороны, главной задачей искусства, по И. Фолькельту, необходимо признать подъем наших душевных сил, дающий людям минуты счастья, но было бы неправильно приписывать этому требованию **безусловное** значение, ибо искусство, с другой стороны, имеет и иную задачу, ведущую к нарушению этого требования.

Искусство должно изображать жизнь со всех значительных сторон для того, чтобы обеспечить произведению полноту и **гармоничность содержания**. Именно поэтому наряду с произведениями искусства, радующими нас своим содержанием, должны существовать и произведения, которые по своему содержанию (но не по форме) — дают впечатления, смешанные с сильным чувством неудовольствия.

Антиномия второго рода, утверждает психолог, обнаруживается, если мы обратим внимание уже не на содержание, а на форму художественного произведения. Когда мы следим за некоторыми линиями и их сочетаниями, сочетанием красок, звуков, слов, то наше восприятие и воображение испытывают чисто чувственное наслаждение. Но нельзя и отрицать, что многочисленные произведения искусства, в полном смысле этого слова, ставят суровые и с трудом преодолеваемые задачи нашему восприятию и воображению, когда к эстетическому удовольствию в значительной мере примешивается неприятное чувство и свободно парящее художественное созерцание испытывает заметный ущерб.

И все же мы не можем обойтись без этих произведений, потому, что в них заключаются особые художественные красоты. При этом, утверждает психолог, чувственная приятность и возможно более полная индивидуализация — потребность в восприятии в произведениях искусства полноты жизни, потребность в сильной, характерной индивидуальности заставляет нас подвергнуться многим чувственно-неприятным ощущениям.

И ради удовлетворения этой потребности мы жаждем изломанных, изорванных, беспокойных, сильных линий, ищем тяжелых, искаженных, неправильных форм и прощаем относительную бесформенность произведения, требуя от него полного разгула всех связываемых формой сил. Так, например, музыка Вагнера часто страдает чрезмерной напряженностью, но и подобные места доставляют нашему восприятию своеобразное наслаждение. Правда, замечает И.Фолькельт, нарушение чувственно-приятной стороны художественного впечатления должно иметь известную *эстетическую границу*. Если вызываемые формой произведения неприятные чувства переходят за известный предел, то впечатление утрачивает свой художественный характер. В этом смысле, пишет он, введение в эстетическую теорию понятия *эстетической антиномии* должно предохранить эстетику от многих опасных уклонений, от узости и односторонности, от произвольного ограничения области искусства и несправедливых суждений о художниках, увлекающих искусство с избитого пути.

В ряду других представителей *психологической эстетики и теории вчувствования* И.Фолькельт допускает, что вчувствования — общепсихологический процесс, происходящий в жизни на каждом шагу, ибо «все, что мы воспринимаем в человеке, его покой и движение, делается для нас тотчас же выражением внутренних состояний». Однако при этом психолог, в противоположность Г.Т.Фехнеру, Т.Липпсу и др., решительно отвергает наличие ассоциации представления во

вчувствовании, признавая ее недостаточной для объяснения этого процесса. И.Фолькельт утверждал, что вчувствование состоит не в «назывании представлений и чувствований и их взаимном соединении с эстетическим объектом», но имеет в своей основе непосредственный эмоциональный процесс и дифинировал различные виды процессов вчувствования при различного рода эстетических впечатлениях.

По его мнению, эстетическое вчувствование, «даже независимо от его бледных или слабых проявлений, не может быть сведено ни к одной из существующих его «формул». «Эстетическое вчувствование отличается от этих общих, повседневных состояний тем, что оно является интенсивным повышением их». Тем не менее цель вчувствования всегда одна и та же – слияние чувственного созерцания с настроением, стремлением, аффектом, страстью. Но пути к этому, говорит психолог, различны. И.Фолькельт именует эти пути **телесным, опосредованным, ассоциативным и непосредственным вчувствованием**, значимость которых различна в различных видах искусства. Непосредственное вчувствование «чаще всего происходит в поэзии... и в области звуков, ассоциативное, «дает обогащение вчувствуваемого содержания» и т.д.

Психолог пытался также определить основные принципы и формы эстетического удовольствия, ставя на первый план психологическое исследование эстетических фактов и лишь затем адекватное выражение этих фактов и связывающих их закономерностей в эстетических нормах, в терминах **нормативной эстетики**. Как следствие этого в современной И.Фолькельту психологической эстетике исследователи стали все более и более отходить от традиционной аристотелевской трактовки искусства как подражания, игры, мимезиса и склоняться к допущению, что художественная деятельность есть по своему характеру изображение и созидание, а в последующей эстетике стало возможным определить сущность и специфику художественного отображения и изображения как созидающей деятельности.

Обращаясь к фундаментальным основам искусства, он задается вопросом – в чем состоит метафизика эстетики. И заявляет, что современной психологии и эстетики уже не избежать вопроса о том, в каком отношении к высшим началам бытия стоит область и значение эстетического? Является ли красота целью мира? Существуют ли в каком-нибудь смысле прообразы красоты? Как относится художественное творчество и восприятие к конечным целям человеческого развития? Отвечая на эти вопросы, говорит И.Фолькельт, эстетика неизбежно останется опирающейся на психологию нормативной наукой даже для тех, кто не признает законности ее конечных метафи-

зических выводов. Во всяком случае, заключает он, *ближайшей и настоящей задачей эстетики являются не метафизические построения, а подробный и тонкий психологический анализ искусства, с которым должно сочетаться открытие и установление гибких и всеобъемлющих его законов.*

Вслед за исследованиями Г.Т.Фехнера, Т.Липса и И.Г.Фолькельта, вокруг исследований проблематики «эстетических соотношений и элементарных эстетических пропорций» сложилась большая интернациональная школа последователей. Работающие в этом направлении исследователи создали лаборатории в различных университетах мира. К многочисленным последователям этого направления, продолжившего исходящие от Г.Т.Фехнера экспериментально-эстетические традиции, принадлежит американский психолог Л.Уитмер (1867–1956), предпринимавший вслед за Г.Т.Фехнером на основе его методологии попытки исследования простых эстетических соотношений, прежде всего в «золотой пропорции». К американским исследователям этого направления принадлежит также Э.В.Титчинер (1876–1927).

Одним из наиболее ревностных экспериментаторов в области поиска и анализа основных эстетических соотношений являлся также, ботаник по образованию, У.Кон (1869–1947), работавший во Фрейбурге и опубликовавший в 90-х годах XIX в. многочисленные экспериментальные работы по вопросам «значимых» эстетических цветоотношений и сопутствующим им эстетическим переживаний. К видным исследователям в области экспериментальной эстетики можно причислить Э.Меймана (1862–1915), обратившегося с опытами по исследованию психологии цвета к социологическим исследованиям.

Определенное дистанцирование всех этих экспериментальных исследований от существующей в конце XIX начале XX в. теоретической эстетической традиции в анализе основополагающих эстетических закономерностей, их притязания на специфический, объективно-экспериментальный метод исследования имели в своей основе совершенно определенные причины эстетико-методологического характера. Эти причины обусловили необходимость постепенного отхода исследователей от метафизического и нормативного рассмотрения основных эстетических вопросов в эстетике и психологии, предупредив, как мы уже отмечали в начале статьи, попытки целого ряда лучших умов конца XIX начала XX в.в., прежде всего в Германии, построить на почве философии и психологии здание *психологической эстетики.*

Вместо заключения. Ретроспективный обзор обсуждаемых в статье в истории психологии психологических течений, по нашему убеждению, свидетельствует о том, что история психологической эстетики представляет собой не только и не столько своеобразную форму приближения и притязаний психологии на довольно значительную по объему эстетическую проблематику.

Подобный историко-методологический выбор — ориентация психологии на эстетику имеет в своей основе не только необходимость обсуждения эстетических проблем в собственно эстетике, но, как это ни удивительно, непосредственно исходит из самих познавательных интересов психологии. Иначе говоря, психология, осмысливая содержание некоторых своих собственных фундаментальных проблем, не только смыкается с эстетикой, но **буквально движется** в направлении также фундаментальной эстетической проблематики. Невзирая на определенный период своего развития, и психология и эстетика, как известно, являются относительно молодыми дисциплинами.

При этом эстетика в союзе с психологией выступает как собственная дисциплина, являющаяся не только наукой о прекрасном, но и как часть «пояснительной философии» мира. В обоих случаях взаимопроникновение обеих дисциплин уточняет возникновение акта рождения совершенно иного единства нового научного организма, который выводит эти дисциплины не только на некий более высокий и значимый уровень осмысления единства мира, но и на новую ступень, если так можно сформулировать, общенаучной, методологической зрелости, которая принимает новое все большее и большее, **экспансирующее для науки самоустанавливающее свойство.**

Разумеется, подобное сравнение до некоторой степени приблизительно и условно, поскольку обе дисциплины являются не только живым организмом, но и одновременно — упорядочивающими категориями нашего теоретического мышления. Тем не менее подобный проверенный временем как теоретической, так и многочисленной по объему психологической практикой с достаточной убедительностью свидетельствует о существовании между эстетикой и психологией некоего имманентного союза, в полной мере не осмысленном сегодня представителями ни той, ни другой области знания.

Именно поэтому, используя современный термин, мы инсталлируем, если так можно выразиться, эту статью не только как некий обзорный вариант в историческом разрезе давнего утверждения о союзе психологии и эстетики, но и как аргумент в пользу того совер-

шенно очевидного для нас факта, что подобные союзные, а не симбиозные или иные отношения эстетики и психологии могут возникнуть и неизбежно возникают только при наличии одного обязательного общего условия — *некоего единства, в определенном теоретико-методологическом измерении объектов или предмета этих дисциплин*. Это утверждение может показаться недостаточно обоснованным, размытым, даже чрезмерно дерзким и далеким от эстетики, ибо каждая область знания, как правило, всегда сосредоточенно и упорно борется за свой предмет, категориальный аппарат и основные, определяющие принципы даже при наличии на протяжении последних 30-40 лет междисциплинарных исследований как вполне обоснованной и достаточно продуктивной формы существования научного знания.

Тем не менее следует признать, что попытки в конце XIX начале XX вв. одними из ведущих психологов этого периода построить на основе различных методологических принципов *только теоретический*, что важно, не методологический фундамент нового знания, — *психологической эстетики*, невзирая на все их противоречия и незавершенность были в той или иной степени успешны. Несмотря на то, что по целому ряду внутренних и внешних обстоятельств и причин теоретического и исторического характера эти попытки не сложились в устойчивые, фундаментально обоснованные эстетико-психологические концепции нового знания, — сам этот факт ни в коей мере, не умаляет ни значимость, ни важность для эстетики подобных экспериментально-теоретических попыток сразу в нескольких различных психологических школах — от «экспериментальной эстетики» Г.Т.Фехнера до «теории вчувствования» Т.Липпса и В.Фолькельта.

По нашему убеждению, попытки подобных экспериментов и последующего их осмысления на стыке психологии и эстетики на рубеже XIX начале XX столетия свидетельствует по меньшей мере также об относительной условности разделения гуманитарных наук между собой и необходимости более тесного слияния и даже сращивания таких областей научного знания, как психология и эстетика, которые не только будут способствовать приросту нового научного знания, но и, вне сомнения, определять отход эстетики от некоторых ее категорий и догматов, изживших свое существование к началу нового третьего тысячелетия.

Примечания

В статье использованы переводы автора из кн.: C.G. Allesch Geschichte der psychologischen Ästhetik. Von, Zurich, 1987. S. 288–375,

- ¹ Фехнер (Fechner) Густав Теодор — немецкий физик, физиолог, философ, писатель-сатирик (выступал под именем доктора Мизеса), основатель нового направления в психологии — психофизики и один из основателей экспериментальной эстетики, психологического направления, возникшего впервые в рамках психофизики. Основные прижизненные издания — *Vorschule der Ästhetik*. Bd. 1–2, Leipzig, 1871; *Zur experimentalen Ästhetik*. Leipzig, 1871; *Elemente Psychophysik*. Leipzig, 1860; *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*. Leipzig, 1879 und andere.
- ² См.: *Фолькельт У.* Современные вопросы эстетики. СПб., 1899. С. 221.
- ³ В основу теории вчувствования, как известно, положены явление, принцип и понятие вчувствования (*Einfühlung* — нем), означающего проекцию, перенесение на объект вызываемые им у субъекта настроения и чувств, воспринимаемых как его свойства (напр., пейзаж — «грустный», «веселый», цвет — «теплый, холодный»). Немецкое слово «*Einfühlung*» — дословно — внесение чувства, является производным от глагола «*Sich in etwas einfühlten*», — внести себя через чувство во что либо, постоянно употреблялось в психологии еще до того, как Лотце и Фишер применили его к вопросам эстетики и за несколько лет до того, как Липпс (1897) и Вундт (1903) приняли его в психологической терминологии.
- ⁴ Липпс (*Lipps*) Теодор (1851–1914) — немецкий психолог, философ, эстетик. Профессор в университетах Бонна (с 1884), Бреслау (с 1890), Мюнхена (с 1894). Основатель мюнхенского психологического института. Наряду с В.Вундтом и Г.Эббингаузом выступил как систематизатор немецкой психологии конца XX в., в которой видел основу всех наук — философии, логики, эстетики, этики. В эстетике разрабатывал психологию искусства, в центре которой у него стоит понятие *вчувствования*, которому он дал наиболее полное и глубокое теоретическое обоснование. Основн. эстет. соч. — *Основные вопросы эстетики*. СПб., 1905; *Руководство к психологии*. СПб., 1907; *Самосознание, ощущение и чувство*. СПб., 1910; *Философия природы*. М., 1914.
Прижизненные издания *Grundtatsachen des Seelenlebens*. Bonn, 1883; *Der Streit über die Tragedie*. Hamburg, 1891; *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*. Leipzig, 1897; *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*. Hamburg, 1898; *Das Selbstbewusstsein Empfindung und Gefühl*. Wiesbaden, 1901; *Vom Fühlen, Wollen und Denken*. Leipzig, 1902; *Von der Form des Ästhetischen Apperzeption*. Halle, 1902; *Ästhetik — Psychologie des Schönen und der Kunst*. 2 bd. Hamb. u. Leip. 1903–06; *Ästhetische Einfühlung // Zschr. f. Psychol.* (22) 1899. S. 415–450; *Zur «ästhetischen mechanik» // Zschr. f. Asth.* 1 (1906). S. 1–29.
- ⁵ *Lipps T.* *Ästhetik. Psychologie des Schönen in der Kunst*. Part II. Hamburg, 1906. S. 17.
- ⁶ Фолькельт (*Folkelt*) Йоханес (1848–1930) — немецкий философ, психолог и эстетик. Профессор в Йене, Базеле, Вюрцбурге, Лейпциге. В эстетике примыкал к психологическому направлению и разделял *теорию вчувствования* Т.Фишера и Т.Липпса. На протяжении всей своей жизни и деятельности Фолькельт не переставал интересоваться искусством как в его историческом развитии, так и в его современных

проявлениях. Один за другим он выпускает целый ряд трудов в области эстетики, которые создали ему в Германии известность как одного из выдающихся деятелей психологической эстетики.

Прижизненные издания — Erfahrung und Denken. Hamb. Leipz., 1886; Gewißheit und Wahrheit. Münch., 1918; Der Simbol-Begriff in der neusten Aesthetik. Jena, 1876; Ästhetische Zeitfragen. Münch., 1895; Franz Grillpazzer als Dichter des Tragischen. 1899; Sistem der Aesthetik. Bd. 1–3. MÜnch., 1903–14; Aesthetik des Tragischen. Münch, 1917; Das Problem der indiwiidualität. Münch., 1928; Das Ästhetische Bewußtsein. der Ästhetik. Münch., 1920; Versuch über Fühlen und Wollen. Münch., 1930.

В подготовке публикации к печати, как и ряда других текстов книги, активное участие принимала старейший сотрудник Института философии Людмила Георгиевна Комзина.

Ее светлой памяти коллеги по сектору эстетики посвящают эту Антологию.

Смысл и значение Красоты в Учении Живой Этики (Антология. Составление Н.А.Шлемовой)

В предлагаемой читателю антологии дана подборка текстов из Учения Живой Этики, созданного в 20–30-е годы прошлого столетия в духовной атмосфере семьи Рерихов (Елены Ивановны и Николая Константиновича). Оно базируется на традициях трансгималайского эзотеризма, трансформировавшего глубинный опыт двух мировых религий: буддизма и христианства, сокровенную мудрость Востока и некоторые научные достижения Запада. Живая Этика представляет собой своеобразный вариант универсальной системы познания профетического типа, синтезирующей в себе научную и вненаучные познавательные практики и претендующей на статус новой единой космопланетарной мировоззренческой парадигмы на пороге грядущей Космической эволюции человечества.

Эстетический дискурс, развитый в этическом ключе в системе космического эволюционизма, является базисным, что позволяет видеть в Живой Этике эстетический Логос *par excellence*, или эстетику Огня (Огненного принципа жизни и трансформации). Понятие Красоты, данной в контексте Космоса, является главной целеполагающей и системообразующей категорией в Учении, его метафизической синтетической кульминацией, полагающей новые основания явлению Красоты.

Красота предстает таинственной формулой космической эволюции, стадией откровения и фактором познания микро- и макрокосмоса в сакральной онто-гносеологии, содержанием Истины в системе нового типа философии синтеза (как ключевого понятия Новой эпохи), ее базовой конститутивной метакатегорией. «Эзотерическая доктрина – единственный хранитель истины», – учат Махатмы. И у нее есть свой культ – культ Красоты. «Все, что относится к Красоте, имеет касательство к Высшим Мирам. Красота – это аспект Высшего Мира. Самый высокий культ служения на Земле и в Мирах – это культ Красоты» (Грани Агни-Йоги, VII, 732).

«Произнесший «Красота» – спасен будет», – свидетельствует Живая Этика (Зов, 174). Таким образом, Красота является не только эстетической универсалией, но и новой мировоззренческой парадигмой духовно-философского Учения Живой Этики, или Агни-Йоги.

«Так путь красоты сокращает дорогу» (Озарение, 122).

Тексты *Учения Живой Этики* (Серия «Агни-Йога») цитируются по изданию: Агни-Йога. Т. I–IV. М.: Сфера, 2000. (Серия «Учение Живой Этики») с указанием в скобках названия книги и номера параграфа.

Расположение книг Живой Этики по томам данного издания с указанием годов их первого издания:

Зов – Листы Сада Мории: Зов, 1924 (т. I)

Озарение – Листы Сада Мории: Озарение, 1925 (т. I)

Община – Община, 1926 (т. I)

Агни-Йога – Агни-Йога, 1929 (т. I)

Беспредельность – Беспредельность, 1930 (т. II)

Иерархия – Иерархия, 1931 (т. II)

Сердце – Сердце, 1932 (т. II)

Мир Огненный 1 – Мир Огненный, ч. 1, 1933 (т. III)

Мир Огненный 2 – Мир Огненный, ч. 2, 1934 (т. III)

Мир Огненный 3 – Мир Огненный, ч. 3, 1935 (т. III)

Аум – Аум, 1936 (т. III)

Братство – Братство, 1937 (т. III)

Надземное – Надземное, 1938 (т. IV)

Откр. – Откровение, 1920–1941 // Агни-Йога. М.: Сфера, 2002.

«Христос говорил: «Не в храме, но в духе будете молиться». По истине, религиозный предрассудок — самая горшая вульгарность. Часто даже религиозные экстазы ведут за собою больше вреда, нежели пользы. Из них толпа сделала вульгарную процессию, потому важно показать жизненность Стоящих на всех ступенях лестницы.

Пора сбросить бриллианты, оскверняющие святое изображение. Пора сжечь мощи, следуя завету Христа. Пора во Храм Духоразумения войти, посвящая силы, совершенствующие знание истинной мощи духа.

Не в далеких лабораториях, не в кельях, но в жизни вы будете собирать правдивые записи, где Христос не в складках хитона, но в красоте труда собирает ищущих свободу духа.

Сколько раз святые возвращались на землю, ибо слишком выносили на толпу свое восхищение вместо строения жизни.

Мы решительно против монастырей как антитезы жизни, лишь рассадники жизни, общежития лучших выявлений труда найдут себе Нашу помощь.

Именно, из жизни дойти надо. Именно, не нужна общепринятая религиозность. Нужны факты сознательного общения с Обителью Света. Вот мы желаем принести пользу, идем сознательно, без магии, к практическому Источнику. В этой простоте заключается вся очередная тайна, еще так недоступная людям, бредущим по пояс в предрассудках.

Невозможно понять простоту, красоту и бесстрашие» (Озарение, 130).

«Бесстрашие — Наш водитель. Красота — Наш луч понимания. Простота — Наш ключ от тайных дверей счастья» (Озарение, 131).

«Нужно знать, что сознание красоты очень редко живет среди духовности. Разумное понимание является редчайшим качеством» (Озарение, 203).

«Условие Братства — полная соизмеримость мысли и выражения, — это оплот правды красоты. <...> По красоте будет лучшее суждение» (Озарение, 208).

«Конечно, жизнь прекрасна, но прежде судили животными инстинктами, потому нельзя было указать красоту жизни» (Озарение, 260).

«Спросят: «Какое ваше небо?» — Скажите: «Небо труда и борьбы». Из труда рождается непобедимость, из борьбы — красота» (Озарение, 270).

«Помочь решимости может лишь красота» (Озарение, 314).

«Можно заковать тело, но сознание ничто не может умалить, кроме безобразия. Когда касаемся высот свободы, нужно оградиться от безобразия. Если хотим возвеличить материю, мудро надо мыслить о

Красоте. В Красоте явится Беспредельность. В Красоте озарятся учения Искателей духа. В Красоте не убоимся явить правду свободы. В Красоте зажжем сияние каждой капли воды. В Красоте материю превратим в радугу.

Нет безобразия, которое не утонет в лучах радуги разложения. Нет оков, которые не разложатся в свободе Красоты.

Как найдем слова коснуться Мироздания? Как скажем об эволюции форм? Как поднять сознание к изучению оснований? Как подвинуть человечество к научному осознанию миров? Каждое осознание рождается в Красоте. Умейте мыслить ясносияюще, и ничто пугающее не коснется вас. Запомните: «Не имеем запретов» (Озарение, 319).

«Матерь [Мира] есть Красота; мир — самопожертвование; именно этими двумя основаниями открываются Врата. Мост между планетами, сокращение кругов рас лежит в этих двух основаниях» (Озарение, 221).

«Чистая мысль, напитанная Красотою, указывает путь к истине. ... Не может смущаться идущий сознанием красоты. Только смущение может преградить путь. Неверно сказать: «Красота спасет мир», правильнее сказать: «Сознание красоты спасет мир» (Община, 27).

«Парацельс любил говорить: «Per aspera ad astra». После этого значительное изречение стало девизом щитов и гербов, потеряв всякий смысл. Правда, поняв смысл его, трудно привязать себя к одной Земле. Как перегар в трубу, познавший дух мчится в явленное пространство. Какой размер имеют для него земные одежды? Какую подвижность может он проявить по земной поверхности? Какими мыслями может он делиться в земной сфере?

Спросят, почему же Мы теряем столько энергии над Землею? Не ради Земли, но для исправления пути. Когда злоумышленник коверкает рельсы, часто инженер полагает много времени для исправления. Если бы Мы могли перевести имеющих сознание Космоса с Земли немедленно, разве можно было бы задержать Наше желание? Итак, наше стремление — ускорить этот процесс. Чую, может быть скоро космические условия позволят начать эти работы по сношению с дальними мирами. При этом все соображения о красоте, о стремительности самопосылки нужны. Правда, над так называемой красотой есть покрывающее понятие — улучшение Космоса. Луч радуги может превысить воображение. Серебро рождающее — начало радуги. Радуга, видимая в земных условиях, напоминает гримировку вблизи. Мало кто может предчувствовать надземную радугу» (Община, 35).

«Но руками и ногами человеческими строится Мировая Община — в этом лежит красота построения» (Община, 156).

«Красота научит устремлению» (Община, 180).

«Полезность приведет к исканию красоты» (Агни-Йога, 48).

«Как пробудить плодотворность? Желанием красоты» (Агни-Йога, 67).

«Каждое восхищение перед прекрасным собирает зерна света. Каждое любование природою создает луч победы. Уже давно сказал — через красоту имеет свет» (Агни-Йога, 546).

«Скажу — претворяя гимны Матери Мира в жизнь, научитесь утверждать Начало в красоте Космоса» (Агни-Йога, 623).

«Многие устрашаются понять Вечность, но как прекрасно понятие осознанного величия Вечности! Только дух, прикоснувшийся к огню, знает всю красоту сияния. Дух, лишавшийся силы, идущей от Светил, лишается сущности Космического Огня и прекращает ток, явленный Фохатом. Определение Вечности живет только в сознании. Чем шире сознание, тем ярче горит луч сознания, тем зов Наш звучнее созвавшему красоту эволюции» (Беспредельность, 8).

«Советую произносить Имя Матери Мира не как символ, но как мощь дающую. Советую обращаться к Источнику Беспредельности не как к символу, но как к явлению Вечности, как к вечно рождающему красоту и творящему твердь» (Беспредельность, 9).

«Вникните, вы увидите, что сподвижники человечества питали свою психическую энергию слиянием с Беспредельностью. Беспределен был их устремленный экстаз к высшей красоте! Беспределен их подвиг к явленному Завету! Сказал — Слияние с космическим ритмом даст синтез всего сущего в невидимом и видимом» (Беспредельность, 12).

«Как пламя всеобъемлющее, сердце Космоса все вмещающее. Воистину, красота устремления к беспредельному вмещению даст радугу сияния» (Беспредельность, 18).

«Однообразие жизни делает сущность жизни столь лишенной красоты. Как же могла жизнь людей покрываться столь скучной, однообразной одеждой, тогда как разнообразие Космоса полно красоты? Когда Космоса сочетания так разнообразны! Ведь отражение Космоса должно рефлексироваться на планетной жизни. И как утвердилось на коре Земли такое однообразное житье, когда каждый дух един в своем роде, когда каждое явление может принимать различные формы? Откуда же эти наносные причины? Макрокосм и микрокосм связаны и едины, и сила одного и того же самого дыхания!» (Беспредельность, 35).

«Слово «материализм» приняло чудовищное понятие. Вместе с тем материализм происходит от вездесущной сущности силы Беспредельности. Почему такое извращение Космической Силы? Символ Матери Мира, дающей всему дыханию Космоса форму и назначение, увенчал нашу Землю Красотою...» (Беспредельность, 38).

«Сказал давно — в законченности смерть! Только в непрерывности действия можно двигаться в направлении красоты. Даже в состоянии пралайи сущность материи продолжает двигаться. Невозможно себе представить точку космической задержки. ... Нет того замирания, о котором мечтают люди. И скорость движения не может быть явлена как медленность затихания. Процесс, невидимый нам, не перестает быть процессом творческого Огня. Когда люди думают об экономии своих восприятий, тогда Мы можем сказать — двигайтесь, двигайтесь, двигайтесь, чем скорее, тем лучше. Скорость восприятий приблизит воздействия. Притяжение неминуемо там, где все силы напряжены. Закон един во всем Космосе» (Беспредельность, 40).

«Считающий себя обреченным на вечный труд духовно преграждает себе путь к Беспредельности. Только сознающий красоту избранного пути может приобрести Пространственный Огонь. Формула идти с Космосом напряженным ритмом даст лучшее понимание жизни» (Беспредельность, 61).

«Ключ к Учению каждый должен найти в сердце своем. Понимание Учения мира может открыть творчество духа. Учителя Облик может дать озаренный путь к космическому простору.

Братья человечества, Мошь несущаяся, но трудно принять человечеству неувяленное грубым зрением. Когда настанет пора утвердить, что чувствознание сильнее глаза, тогда проснутся сознание, чутье и тонкость духа человеческого. Устремление приведет к беспредельной красоте!» (Беспредельность, 60).

«Истинно, беспредельна красота Космоса, когда можно сердцем вникать в сознание Космического Дыхания. Явление всех космических комбинаций имеет назначение восходить чистотою знака космического объединения» (Беспредельность, 97).

«Убежденный дух в дальних мирах создает свое мировоззрение. Этим же убеждается человек о необходимости сознания цепи существований. Когда извлечено все из планетного существования, тогда куда же устремиться?

Повторяются формы бытия, и разновидности велики. Но существование не может закончиться и заключиться в одной планетной жизни. Как убежище духу, как Новый Мир, как непередаваемая красота космическая, зовет Беспредельность. Когда этот призыв понят, тогда может пространство касаться красоты беспредельной.

Даже планетная жизнь может выражать таинство прекрасное, когда продвижение приблизится к пониманию самого высшего принципа гармонии. Когда жизнь на планете озаряется красотой, тогда психожизнь всего Бытия наполняется красотой беспредельной. Пре-

красное, беспредельное существование на дальних мирах обусловлено достижением прекрасного. Принцип относительности может указать, насколько достижения высших сфер разнятся от планетного существования» (Беспредельность, 98).

«Символ спирали будет заложен в Нашей творческой мощи. Постепенное возрастание не дает творчеству поникнуть. Кому же явить спиральное движение, как не тем, кто объединились высшим слиянием!

Ритм спирали возрастает пропорционально с восхождением. Свойство времени, которое так тягостно человечеству, утверждается как сияние мощи течения творческой спирали. Люди так страшатся времени и являют понимание развала их сооружений, потому что уявлено человеком движение неритмическое. Красота спирального напряжения будет заложена во всем творчестве. Космос являет ту спираль навстречу духу. Материя Люцида в руках слитого сердца явит самые высокие формы Красоты» (Беспредельность, 114).

«В цепи духотворчества находим проявления самых точных и тонких созвучий, явленных творчеством Космического Огня. Космический Огонь не есть только та сущность, из которой мы извлекаем наши формы. Называем огнем все тончайшие, духовные проявления, которые утверждают лучшие человеческие действия. В основе духотворчества лежит красота подвига. Наша Матерь Мира дала миру тот вечный подвиг, который лежит основанием Вселенной.

Почему Земля так расходует свои сокровища? Ведь начало подвига есть заложение всех чистых начинаний. Подвиг Матери Мира, как сияние Космоса, отражается в духотворчестве. Примем закон как сокровенный, явленный подвиг. Красота жизни заключается в космическом единении, и основание жизни зиждется на утверждении подвига. Самоотверженность подвига приобщает дух к самым высоким проявлениям Бытия. Полную жизнь может дух выявить, неся на пути к Беспредельности чашу самопожертвования» (Беспредельность, 117).

«Сущность космического бытия гласит: все в Космосе продолжается до красоты Беспредельности!» (Беспредельность, 758).

«Космическое творчество напряжено при полной гармонии, в унисон с высшими вибрациями. Когда Мы даем поручение, Мы прежде всего соизмеряем степень напряжения гармонии. Гамма гармонии беспредельна, и беспредельна гармония, утверждающая высшее слияние. И слияние, утвержденное космическим принципом, утверждено в цепи Высших Миров. Прекрасна эта цепь, образующая круг космической мощи» (Беспредельность, 119).

«Говоря о формах соответствующих, можем указать на те выявления, которые утверждают только частично сознательное выражение. Формы эти творятся как части, и только лишь лично направляющее сознание приводит к желательной форме. Тогда, как и во всем Космосе, при только частичном принятии сил, посланных Магнитом, получается комбинация негармоничности. Когда дух может воспринимать тысячелетиями силы Космического Магнита, тогда он есть та Высшая гармония.

Законна сила духа, идущего красотою, и силы расступаются перед творчеством сознательного явленного магнита. Дух соединяется с Магнитом Космоса, утверждаясь как сила магнита, свойственного направлению эволюции» (Беспредельность, 142).

«Единородность тождественна с единосошностью. Только таким путем можем понимать Бытие. Ведь создан Мир из Единого Сердца, и это Сердце бьется единым пульсом Космического Магнита. Так принцип, утверждающий единородность во всем, утверждает единение. Так принцип объединения назначен творческим Разумом. Потому говорю — знание красоты Бытия может поднять космическую эволюцию. Много прекрасных тайн в Космосе» (Беспредельность, 171).

«Правы, прекрасная истина — в Красоте. Космос утверждает на этой формуле эволюцию. Космос направляет мир к овладению красотою. Да, истинно, Матерь Мира обладает магнитом Красоты. И там, где Пространственный Огонь собрал огонь утверждения своих форм, там явлен огонь духа. Когда невидимость процесса раскрывается перед духом огненным, тогда можно сказать — трансмутация творчества утвердилась. Потому можно сказать, что психодинамика духа трансмутируется как самый насыщенный огонь. Когда центры могут пламенно отражать волю Космического Магнита, тогда психодинамика духа соединяет планы выше с планетою» (Беспредельность, 178).

«Где есть знание, там явление красоты» (Беспредельность, 493).

«Ручательство Учителя превосходит по красоте все явления соотношения между Учителем и учеником. Явление понимания Учителя на Востоке тем ценно, что ученик чувствует эту красоту.

Когда люди примут понятие Учителя, тогда подготовится новая ступень. Очень, очень много теряет человечество от этого неприятия, да, да, да!» (Беспредельность, 494).

«Учение Востока о йоге уму Запада непонятно и сердце не чувствует красоту. Потому явление непонимания закрывает подход к будущему. Необходимо утвердить новый подход путем принятия понятия Учителя. Как можно отвергать самое прекрасное понятие? И какая потеря для человечества — отодвигание сроков! Явление грозного времени образумит многих и утвердит начало новое» (Беспредельность, 495).

«Кто же может откликнуться на красоту космического творчества? Кто же может чувствовать высшее и звучать на все чистые проявления Космоса? Скажем — тот, кто несет в себе все высшие огни. Утверждаю, что только вибрации тончайших энергий могут открыть сферы высшие. Потому на земном плане несущий чашу (энергетический центр сердца в человеке, отвечающий за связь с Высшими Мирами и являющийся собой синтез духовных накоплений, равно и тонких энергий, человеческой индивидуальности. — *Н.Ш.*) является утверждением космического Права. Дух, познавший чистоту творческого огня, может явиться напряженным водителем; потому несущий серебряный лотос в чаше будит своими вибрациями накопления в других. Творчество белого луча заменяется излучением серебряного лотоса. Так магнит духа, истинно, ведет устремленных к познанию» (Беспредельность, 531).

«Устремление духа напрягает мужество, насыщая человека энергией огня. Сила воли предоставляет человеку самую устремленную стройную ступень к красоте. Только при строительстве духа утверждается форма красоты. Потому, когда сила мужества напрягает творчество, то результат соответствует красоте. Потому скажем: только в соответствии с Космическим Магнитом можно создать форму красоты. Так каждое народное движение, напряженное силою духа, дает новую ступень эволюции. Потому красота напряжения соответствует красоте творчества Магнита. Все космические веления соответствуют красоте. Так путь к Беспредельности зовет к красоте!» (Беспредельность, 586).

«Чуткость восприятия Агни-Йога настолько тонка, что являет самый тонкий отзвук. Тонкость чувствознания устремляет дух к высшим сферам; как крылья, чувствознание возносит дух. Как сужденная огненная струя, дух Агни-Йога устремляется. ... В Эпоху Майтрейи каждое достижение огня дается напряжением. Потому каждое устремленное действие имеет в основании огонь. Так Наши самые близкие сотрудники творят огненно. Когда Мы говорим «огненно» — значит, напряженно, значит, высшим путем, значит, чистым духом, значит, явлением красоты, значит, пониманием Общего Блага, значит, без своекорыстия, поняв Общее Благо, значит, без самости, значит, применяя Учение» (Беспредельность, 589).

«Вся сила духа заключается в космическом понимании. Все применяемые формулы должны соотноситься с высшим пониманием. Только в космическом понимании заключено творчество духа. Только соизмеримость между действием и красотой дает формулу жизни.

Так создание лучших эволюционных ступеней может утвердиться соизмеримостью красоты. Дух должен стремиться к этому великому принципу» (Беспредельность, 768).

«Творчество, слагающее космическое строительство, примыкает к Космическому Магниту. Только когда приложено все высшее измерение, можно достичь космического строительства. Только когда приложена вся красота, появляется космическое строительство. Примкнувшие к космическому строительству могут направить человечество к красоте. (...) Только приложение высшего распознавания даст ключ к космическому строительству. Так человечество должно устремиться к осознанию высшего измерения» (Беспредельность, 806).

«Конечно, когда можно дать всю картину Космического Магнита, тогда утверждается явление красоты Бытия» (Иерархия, 13).

«Тонкость наших указаний человечеству сейчас непостижима. Когда можно будет озарить человека нашим образом? Мышление трудно осознает чистоту сферы высшей. Мы храним свято тайнство жизни. Колесо жизни красотою дышит. Колесо жизни насыщается величием Космоса. Колесо жизни направлено к величию Материи Люциды. И так же светоносны лучи каждого проявления жизни, входящего в величие Космоса. Священные узлы духа равняются самым светоносным лучам. Атомистическая энергия кармы (закона причинно-следственной связи. — *Н.Ш.*), сознательно ткущейся, сильнейший рычаг» (Иерархия, 26).

«Конечно, путь Служения может привести к высшему знанию. Только невежество могло привести планету в теперешнее состояние. Ведь человечество утратило сознание красоты устремления и строительство утвердилось на тупости обособленности. Так единство Служения явилось как спасение для человечества. Ведь вся сила созидания держится на Иерархии. Так мощная нить объединяет весь Космос. Истинно, только в полном осознании Великого Служения можно понять красоту Духа и мощь Иерархии. Пространство зовет к исполнению великого закона, да, да, да! Так слагаются ступени истинной эволюции» (Иерархия, 174).

«Ключ заложен в духе и только этот ключ может дать достижение. Потому на пути к Нам нужно понять всю красоту духа». (Иерархия, 189).

«Так утвержденное нами в основании дел каждое явление красоты нужно принять, как жизненное действие. Так мощь основания заключается в красоте, и устремление к исполнению Воли Высшей приведет к сужденной победе. Так нужно строить наши Башни, истинно, красотою!» (Иерархия, 201).

«Потому человечество должно понять красоту высших законов. Что же покажет путь к творчеству, как не истинное понимание и почитание Иерархии? Что же притянет дух к Высшему, как не следование закону Иерархии? Что же направит дух к явлению Истины, как не понимание Иерархии? Потому для высшего понимания нужно принять Иерархию сердцем и неотступно стремиться к высшему закону Иерархии» (Иерархия, 307).

«Потому Мы дали основу действий и дел, которые зиждутся на красоте» (Иерархия, 315). «...по Нашему методу, из напряжения родится Красота» (Иерархия, 447).

«Но Красота заключена в каждом участии в построении Нового Мира. Это Истинная область сердца. Это желанное очищение жизни дает ту торжественность, как Свет неугасимый» (Иерархия, 593).

«Оказавшись за пределом трех измерений, даже самый хладнокровный ужаснется, если сердце его не приготовлено к следующему познанию. Нельзя перескочить из одного состояния в другое без закаливания огненного. Так невозможно принять красоту и торжественность Тонкого Мира без своевременного утончения сердца. Можно в темноте стоять бессмысленно перед прекраснейшими произведениями искусства, но ведь темнота в нас самих. И зажечь пространственный Огонь можно лишь Огнем сердца» (Мир Огненный 1, 30).

«Огонь носит в себе понимание красоты, окружает творчество и переносит нетленные документы в хранилище чаши. Потому Мы ценим те нетленные достижения больше всех, могущих быть уничтоженными. Потому помогайте человеческому мышлению устремляться к Нетленному» (Мир Огненный 1, 59).

«Так и в жизни нужно понять эволюцию не как рост кулака, но как конденсацию духа. ... Красота эволюции не будет отвлеченной, ибо каждая отвлеченность есть заблуждение. Нужно очень запомнить это признание эволюции, как жизнеспособность – так мы дойдем до самых сложных формул, где «Ом» не будет начертанием, но выражением высшего ингредиента» (Мир Огненный 1, 126).

«Опыт в прекрасном держит в пределах достоверности. Когда так богат мир земной, когда еще богаче Мир Тонкий, когда величествен Мир Огненный, тогда нужен опыт в Прекрасном. Лишь острота наблюдательности поможет утверждать красоту. Ошибка думать, что преходящие приемы искусства могут создать единое основание к суждению. Именно только наблюдательность, которая питает третий глаз, дает твердое основание к творчеству, пригодному и в Тонком Мире» (Мир Огненный 1, 243).

«Красота, свет, великолепие Огненного Мира утверждаются каждым к нему приближением. Кроме того, особое восхищение пробуждает чувство единения. Свет огненный ведет к тяготению взаимному, иначе говоря, к истинному единению. Но плоть, напротив, направляет ко всякому разъединению. Такое свойство плотного мира мешает на сорной дымной поверхности обнять восторг единения. Потому тем более нужно направлять мысли к Огненному Миру, чтобы привить себе утонченное чувство единения.

Так же точно потенциал Огня, оставленный без пользования, погрузится в недра и делается недоступным. Нужно снова вызывать его всеми лучшими воспоминаниями о нем и лучшим воображением. Действительно, для огненного великолепия нужно очищенное воображение. Нужно понять, что плотные формы не дают представления об Огненном Мире. Но мгновенное озарение может оставить навсегда чувство несказуемое, основанное на единении» (Мир Огненный 1, 469).

«Также правильно сказано – роскошь есть антипод красоты. Роскошь есть своего рода магия, но там, где живет красота, не нужна никакой магии» (Мир Огненный 1, 490).

«Когда повторяю о красоте, хочу приучить к великой красоте Огненного Мира. Каждый, кто может любить прекрасное, уже преобразует часть жизни Земли. Только подробным, духовным познанием можно уже здесь сожигать ненужные ветоши. Не в особых кострах на площадях совершается такое сожигание, но в улыбке любви каждого дня. Лишь постепенно познаем, как прекрасен Мир Духа. Коротко наше пребывание в разных слоях, но, войдя в Мир Огненный, мы можем пребывать там. И когда мы приходим оттуда, мы везде сохраняем огненную торжественность» (Мир Огненный 1, 576).

«Священное число Пифагора есть равновесие Красоты» (Мир Огненный 2, 133).

«Нужно не только согласовать Мир Огненный с Беспредельностью, но держать прочно Иерархию. Красота Мира Огненного только увенчается ступенями Иерархии, которая восходит в Свет беспредельный» (Мир Огненный 3, 1).

«Мир устремлен в поисках завершения. Многообразны пути поисков. Ближе всего подходит к завершению путь красоты. Религия дает устремление к нирване, но оно искажено превратными понятиями. Много исканий было искажено неправильным понятием кармы и перевоплощения. Кто искал завершения красотой, тот мог найти мощные законы Бытия. Если взять все изуродованные проявления жизни и сопоставить их с красотой, мы найдем закон завершения. Если мы возьмем неуравновешенные состояния всех принципов, вве-

денных в жизнь, и сопоставим их с красотой, мы придем к закону Бытия. Если мы взглянем на жизнь планеты со всеми предрассудками, мы неминуемо придем к великому завершению красотой. Нужно привыкать к сознанию о великом завершении. Это мышление может привести к Миру Огненному» (Мир Огненный 3, 23).

«Утверждает человек сам ту власть, которая царит в его существе. Власть эта будет состоять из главных качеств духа. Люди живут под властью различных потенциалов. Можно отличать явление строительства и разрушения. К строительству притягиваются те, кто живут под властью красоты. Они создают своим потенциалом господство духа. Они возрождают жизнь красотой. ... Конечно, говоря о власти разрушения, нужно иметь в виду власть самости, которая противостоит власти красоты. Так нужно понять, насколько человек или ввергается в бездну, или подымается в Беспредельность. Господство духа и сердца есть великий космический закон. Потому Мир Огненный творит властью духа» (Мир Огненный 3, 28).

«Власть красоты зовет в Мир огненного завершения. Творчество властью любви космической беспредельно. Пространство звучит утверждением закона космической любви. Лучи переплетаются в мощном единении. Все землетрясения, которые Мы прекратили, могли быть остановлены лишь объединенными лучами. Так для Мира утверждается опыт Агни-Йоги, как огненная трансмутация, но для Мира Высшего существует знание закона космического, который являет опыт Агни-Йоги, как приготовление к принятию Луча великого космического Права. Так Мир Огненный являет сущность космического Права. Время неповторяемое» (Мир Огненный 3, 29).

«Мост между двумя мирами заключается в устремленности мышления. Правильно сказали о красоте мысли, которая открывает все миры. Конечно, мост между двумя мирами может осуществиться, когда действия наполнены красотой. Именно, не слова, но действия дают все насыщения. Мост между мирами будет основан на сгармонизировании токов сердца и духа. На пути к Миру Огненному явим понимание моста между мирами» (Мир Огненный 3, 115).

«Строительство новых начинаний может утвердиться на великих принципах, лишь когда человечество воспримет все высшие Начала. Без этого невозможно явить красоту Бытия, ибо проявления жизни идут в соответствии с мышлением человечества. Творец мысли создает формы. Но как ужасны те движения в Мире, которые идут из разложившихся источников! Эти источники заражают атмосферу, окружающую планету. Нужно очистить слои для принятия новых энергий. Сколько мощных сил ждет принятия и применения, но по-

чувствовать их, значит уже проявить. Но можно ли увявить разрушительно эти энергии в данное время? Ведь планета проходит Армагеддон, и все ее утверждения так резко разделяются на грани Света и тьмы. Потому разряжение великое ведет к огненному очищению. Затем можно будет дать утвержденную красоту Бытия. Истинно, время приближается. На пути к Миру Огненному запомним о великом принципе красоты» (Мир Огненный 3, 183).

«Преуспеяния духа могут утвердиться на Земле как залог жизненных восхождений. Преуспеяния духа могут преобразить жизнь Космоса. Преуспеяния духа могут открыть новые пути к пространственным сокровищам. Но каждый дух должен найти в себе тот стимул, который указывает путь к преобразению духа. В космическом бою, в творчестве, в искании достижений, в красоте, в устремлении дух найдет тот стимул, преобразующий жизнь...» (Мир Огненный 3, 235).

«Закон соответствия должен приобщить дух к познанию огненно-му. Творчество духа открывает все возможности к общению с Тонкими Мирами. Преодоление сгущенной мысли даст напряжение, которое будет соответствовать формуле Тонкого Мира. Так же как дух может утончить уплотненную мыслеформу, так же может дух уплотнить тонкие формы. Ведь каждое понятие будет звучать соответственно этим утончениям или уплотнениям. Дух может управлять своими утонченными устремлениями. Нужно сначала привыкнуть к утончению своих чувств, чтобы насытить дух необходимыми влечениями к Миру Красоты. Так условное понятие стандарта заменится истинным понятием Красоты. Конечно, откровение утончения чувств должно быть введено в жизнь» (Мир Огненный 3, 248).

«Так и каждое устремление к утончению чувств даст огненные проявления красоты» (Мир Огненный 3, 249).

«Сознательное отношение к пространственным рекордам даст подход к разным высшим энергиям. Гармонизация разных вибраций установит совершенство физических сношений между мыслеформами и энергиями, которые помогут уплотнять мыслеформы. Сущность сношений утвердится как соответствие между мирами Тонким и земным. Утончение форм зависит от устремления к красоте, потому каждое более утонченное представление о форме приблизит красоту. Потому утверждающие, что путь к Миру Огненному лежит через сердце и красоту, правы. Потому космическое строительство утончается явлением духопонимания» (Мир Огненный 3, 250).

«В созидании нужно помнить о великом соотношении. Те, пришедшие к Источнику Света, должны понять, что горение духа есть красота и щит в служении Благу. Но лишь приносящие красоту знают все величие служения. ... Величайшее задание — утвердить новое тонкое сознание» (Мир Огненный 3, 261).

«Кругозор, который обнимает лишь ограниченные понятия, всегда разобщает человека с Высшими Принципами Космоса. Единство Космоса может устремить дух к явлению созерцания Огня. Сознание, обращенное к Принципу Единства, может понять цепь, которая объединяет все высшие понятия. Можно утверждать, что разложение является причиной тех проявлений, которые разъединяют все огненные принципы, ибо, при всем многообразии космических явлений, в основании всех построений лежит огненное Единство. Так для водворения красоты и Высших Принципов нужно огненно понять величие Единства» (Мир Огненный 3, 349).

«Безобразная мысль не породит прекрасного действия. Когда говорю о красоте, прежде всего, имею в виду красоту мысли. Мысль имеет форму, значит, красота мысли должна быть понимаема во всех отношениях. Человек не должен мыслить безобразно ради Космоса...» (АУМ, 439).

«И в Братстве прежде всего ободряют друг друга утверждениями красоты» (Братство, 293).

«Красота сверкает в прогнозах, которые могут рождаться в Братском Единении» (Братство, 462).

«Даже ужасные преступники получали наименование великолепных только за признание ими красоты. Следует по всей истории человечества убедиться, каким щитом была красота. Ущемление творчества является признаком падения человечества, но каждая эпоха расцвета творчества осталась как ступень достижения. Если все это знают, почему же не приложат искусство к жизни? Можно помнить, что прекрасные памятники творчества появились, как вехи целебные. К ним спешили в устремлении. Они несли мир. Без красоты нельзя мыслить о Братстве» (Братство, 498).

«Великая красота заключена в принятии полной ответственности. Ручательство сердца будет пафосом, который поднимет энергию всеначальную. Часто спросят: как усилить эту мощь? Ручательством сердца. Сознательная ответственность будет прекрасным побудителем энергии. Так учит Братство» (Братство, 579).

«По выявлению Эллады происходило служение всем Музам. Трагедия, танцы и все ритмические движения служили гармонии Космоса. Много говорят о красоте, но мало понимают значение гармонии. Красота будет понятием возвышающим. Каждое приношение красоте будет уже жертвой равновесию Космоса. Каждый выражающий музыкальность жертвует не для себя, не для других, не для человечества, но для Космоса» (Надземное, 42).

«Мыслитель уже давно понимал красоту как благо» (Надземное, 288).

«Только при существовании гармонии можно понять красоту мира, иначе при полном незнании достоинства человека получится отвратительное безобразие. Не может мыслить о мире тот, кто не знает красоту» (Надземное, 320).

«Многие не могут воспринять красоту Тонкого Мира. Если люди могут с трудом понимать явление красоты и только в грубых сочетаниях, то среди тончайших гармоний они окажутся как в тумане. Разве многие радуются чудесным красотам света? Разве музыка сфер не покажется монотонной для уха, разодранного земными какофониями? Люди поймут гармонию высших сфер, если они, хотя бы до известной степени, приняли лучшие земные сочетания. ... Потому Мы так настаиваем на утончении человеческой природы. Только победив хаос в земной оболочке, можно воспринять красоту Тонкого Мира.

Люди могут слушать самые возвышенные слова и не прилагать их к жизни. Мы говорим о воспитании, но среди воспитания первое место принадлежит восприятию красоты. Человек должен принадлежать к красоте. Он может увидеть ее в каждом солнечном луче. Он может принять красоту в сочетании звуков. Человек не может оправдаться своей нищетой, ибо Космос открыт как для богатых, так и для бедных. Но учителя земные пусть сумеют открыть восприятие красоты. Мыслитель говорил: «Кто не знает пути красоты, тот не дерзнет обратиться к Высотам Божественным» (Надземное, 426).

«Целость Мироздания есть красота, и человек должен полюбить все создание, только тогда он может выполнить свое назначение. ...» (Надземное, 519).

«Оборона гармонии есть красота» (Надземное, 356).

«Красота Космоса выражается безмолвно. Красота Безмолвия выражается во всех высших проявлениях жизни» (Беспредельность, 80).

«Поймите: нет вещей, нет решения, нет гордости, нет покаяния, есть она – Красота. В ней путь ваш. И ею встречу тех, кто дойдет до Меня. А они уже идут» (Зов, 277).

«Правда Вечности – в красоте духа. Дух знает, где красота» (Зов, 293).

«Никогда не было сказки прекраснее, нежели ваша быть. Духа путь соединить с красотой» (Откр., 903).

«Кто смерть пограл и перенес земное творчество в духовное понимание, тот сможет понять тайну красоты как небывалое расширение сознания. <...> Потому сущность знания и творчества лежит далеко за пределами земного выражения» (Откр., 913).

И в теле, и в астрале, и прочих оболочках может быть одно сознание – это сознание красоты» (Откр., 922).

«Красота может быть щитом человечества» (Откр., 1099).

«Нам облик женщины – символ великой жертвы. Великая Матерь Мира – прообраз Космической Красоты! Мы готовы признать прекрасное начало объединенного атома перед всем человечеством, но дух должен быть готов к восприятию высшей красоты. Великое Таинство облечено в сияние Материи Люциды. Мы, Архоты, чтим явленную женщину. Мы знаем, кто остановит разрушение планеты и как жизнь новых миров творится. Жизнь истинно прекрасна!» (Откр., 1257).

«Архот понимает творчество иначе, чем люди. <...> Архот закладывает всегда будущее» (Откр., 1270).

«Космос строится Красотою!» (Откр., 1288). Красотою и сердцем создаются миры» (Откр., 1295).

Синтез Красоты – победа» (Откр., 1297).

«Чистый огонь центров тела прекрасен. Потому мы даем человечеству дар Агни-Йоги. Так красота утверждается человечеству» (Откр., 1321).

«Творчество на Высших Сферах так прекрасно! Конечно, нужно понять совершенствование форм утончением и красотою. Именно слияние духа и материи может дать чудесные формы будущего. Потому Космическое Право дает мощь новых форм. Но Высший Мир так силен в своих проявлениях, что только объединенное Космическое Сердце может насыщать Новый Мир. Именно планета страдает и болит, что не имеет объединенного сердца. Именно творчество единого сердца, слитого с космической Огненной Любовью, может дать новые формы и новые зерна духа. Потому притяжение магнита может явить чудесное космическое строительство (Откр., 1747).

«Издrevле знали, что женское Начало устремляло Мир к Красоте. Именно Владыка Шамбалы оставит Миру великое понятие о красоте Единения. И с новым циклом начнется новое понимание красоты единения. Мы оставим планете те заветы творческого Единения» (Откр., 1749).

Содержание

| | |
|---|---|
| <i>В.В. Бычков</i> Проблемы и «болевые точки» современной эстетики | 3 |
|---|---|

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

| | |
|--|----|
| <i>В.В. Бычков</i> Теургическая эстетика Николая Бердяева | 39 |
|--|----|

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА (НОНКЛАССИКА)

| | |
|---|----|
| <i>Н.Б. Маньковская</i> Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания | 68 |
| <i>Л.В. Карасев</i> Онтологическая поэтика (краткий очерк)..... | 91 |

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

| | |
|---|-----|
| <i>О.А. Кривцун</i> История искусств и философия истории | 115 |
| <i>Л.Б. Фрейверт</i> Ритмическая упорядоченность художественной формы: интермодальные принципы (на примере невербальных искусств) | 131 |
| <i>С.Г. Бежанов</i> Виртуальный мир кинематографа (эстетический аспект) | 147 |

VARIA

| | |
|---|-----|
| <i>Ю.Б. Алешкова</i> Византийский эстетический онтологизм и пространственно-временная организация восточнохристианского литургического образа..... | 163 |
| <i>А.М. Буров</i> Лицо и амальгама: анализ романа «Идиот» Достоевского..... | 180 |
| <i>А.Н. Липов</i> Проблемы искусства в западной психологической эстетике конца XIX начала XX в.в. (Аннотированный реферат зарубежных исследований) | 197 |

ПУБЛИКАЦИИ

| | |
|--|-----|
| Смысл и значение Красоты в Учении Живой Этики (Антология. Составление <i>Н.А.Шлемовой</i>) | 221 |
|--|-----|

Научное издание

Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

Художник ***В.К.Кузнецов***

Технический редактор ***А.В.Сафонова***

Корректор ***Т.М.Романова***

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 01.02.05.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Ньютон.

Усл. печ. л. 14,93. Уч.-изд. л. 13,92. Тираж 500 экз. Заказ № 001.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерная верстка ***Ю.А.Аношина***

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119992, Москва, Волхонка, 14

