

Российская Академия Наук
Институт философии

ЭСТЕТИКА
ВЧЕРА. СЕГОДНЯ. ВСЕГДА
Выпуск 3

Москва
2008

УДК 18
ББК 87.7
Э—87

Ответственные редакторы

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

Рецензенты

доктор филос. наук *Г.К. Пондопуло*
кандидат филос. наук *Д.Б. Голобородько*

Э—87 **Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.** — Вып. 3 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред.: В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская. — М. : ИФ РАН, 2008. — 247 с. ; 20 см. — Библиогр. в примеч. — 500 экз. — ISBN 978-5-9540-0099-3.

Третий выпуск ежегодника сектора эстетики содержит традиционные разделы по теории и истории эстетической мысли, материалы по философии искусства и «живой эстетике». В теоретическом разделе, исследуются некоторые современные тенденции формирования эстетической теории, заостряется внимание на основных проблемах классической эстетики, неоклассики и виртуалистики, анализируется эстетический ракурс глобализаторских процессов в современной России, поднимаются вопросы о метафизических аспектах эстетического сознания, рассматриваются новые подходы к проблеме художественной формы. В историческом разделе публикуются новые исследования по эстетике Шеллинга, Александра Бенуа и теоретическим взглядам обэриутов. В разделе «Живая эстетика» показана панорама художественной жизни Европы начала нового столетия.

ЭСТЕТИКА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

В.В. Бычков

К проблеме метафизики эстетического опыта*

Обращаясь взглядом в недалекое прошлое — к Серебряному веку русской культуры, мы сразу же замечаем, что, пожалуй, самым ценным его достижением в сфере эстетики был мощный взлет интереса к метафизическим корням эстетического опыта, искусства в частности. Притом практически на всех уровнях и во всех основных направлениях. Засилье материализма, реализма, социологизма в культуре, искусстве, эстетическом опыте второй половины XIX в. и наряду с этим и, отчасти, как следствие этого — ощущение неотвратимо надвигающегося глобального кризиса всего возбудили глубинный протест метафизических пластов эстетического сознания. Возникла крайне интересная и плодотворная реакция, вылившаяся во взлет, всплеск духовной активности, в том числе и в сфере эстетического опыта, что и получило у Николая Бердяева, как известно, именование *духовного ренессанса культуры*.

И он был действительно духовным, прежде всего. Уже не говоря о том, что почти все крупнейшие религиозные мыслители того времени в той или иной плоскости обращались к осмыслению эстетических и художественных феноменов, единодушно, хотя и все по-разному, констатируя их метафизическую основу, т.е. прямой или косвенный контакт субъекта эстетиче-

* Статья написана в рамках исследовательского проекта № 08-04-00068а, поддержанного РГНФ.

ского опыта с внеэмпирическими мирами или уровнями бытия через посредство эстетического объекта, но и для деятелей искусства многих направлений Серебряного века в этом не было ничего удивительного. Как известно, пышным цветом, хотя и ненадолго, расцвел символизм, утверждавший, что любое подлинное искусство символизирует иные, нематериальные, нефизические уровни бытия, а главный его теоретик Андрей Белый вообще стал почти ортодоксальным антропософом и последователем Рудольфа Штайнера. С символистами, хотя и по-своему, были почти единомышленны Николай и Елена Рерихи, создав свое направление во многом эстетически ориентированной эзотерики, в которой культура, красота, искусство, знание выступали носителями и выразителями метафизической реальности разных уровней бытия. Кандинский в объективно бытийствующем Духовном видел основу любого искусства и т.д. и т.п. Даже за почти чистым эстетизмом мирискусников мне видится ощущение ими метафизических сфер бытия, воплощенных в чистой художественности, в прекрасном искусства. Метафизическую реальность мы прозреваем и в произведениях некоторых авангардистов — у того же Кандинского, Шагала или Малевича ее просвечивание сквозь живописную фактуру очевидно.

Русский Серебряный век явился своего рода лебединой песней Культуры перед ощущением ею своей гибели в результате, прежде всего, отказа человечества, его творческой и интеллектуальной элиты от веры в какую-либо метафизическую реальность, утраты вкуса к метафизике как жажде высшей, умопостигаемой, но прежде всего — *умонепостигаемой* реальности; в результате оскудения духовности в человеке, на что, кстати, указывал еще Александр Бенуа (отнюдь не апологет какой-либо метафизики) в самом начале прошлого века. Возможно, нечто похожее произошло в свое время и в Европе. Я имею в виду итальянский Ренессанс, когда возникла первая угроза метафизическим основам Культуры, и она резко отреагировала мощным выбросом высоко духовного ренессансного искусства, в котором, между тем, уже возникли и признаки последующего (с XVII в. и далее) духовного угасания Культуры и искусства. И вот, начало XX в. в России, — последний, не такой мощный, как в ренессансной Италии (существенно ослабили Культуру

прошедшие века активного «просвещения»), но все-таки взлет высокой духовности и художественности. А дальше по экспоненте — тишина, страх, отчуждение, угнетающее молчание любовью духовности (уже в начавшемся XXI в.). Сегодня еще нередки веселые постмодернистские и *пост*-культурные игры со всем и вся, в том числе и с Духом и духовностью, однако уже совсем не в смысле «игры в бисер» Гессе; совсем не в этом духе, а в каком-то шутовски-скоморошеском и часто с пошловатым душком и кичевыми ужимками и антуражем.

Все это побуждает современного эстетика на новом уровне задуматься о том, что практически совсем утратило современное искусство и о чем стыдливо молчит современная эстетическая теория, расплываясь по бесчисленным мелочам, частностям, маргиналиям, совсем забывая о сущности своего предмета, о его глубинных основах, именно — о *метафизических основах эстетического опыта* и искусства в частности. Однако и вспомнить об этой теме не так-то просто. Сразу же возникает множество вопросов, не на все из которых мы можем ответить, да и не на все из них вообще можно ответить на современном уровне знаний, но хотя бы поставить их, конечно, имеет смысл для прояснения вопроса, с чем же все-таки эстетика, да и вообще любой подготовленный реципиент искусства, эстетический субъект имеет дело. Вот некоторые из в первую очередь приходящих в голову.

Что мы сегодня понимаем под метафизикой и имеет ли она какое-либо отношение к эстетике? Возможен ли эстетический опыт исключительно в эмпирическом мире; мире, знающем и верящем только в одну, физически воспринимаемую реальность? Что мы имеем в виду под *метафизической реальностью*, которая выражается в искусстве, да и в любом эстетическом объекте? И *выражается* ли вообще в эстетическом объекте какая-либо иная реальность, кроме чувственно воспринимаемой или интеллектуально осознаваемой? А может быть, существует особая не физическая и не метафизическая, а просто эстетическая реальность, в мире которой и живет особый тип творческих людей — эстетиков, включающий творцов высоко художественного искусства и его ценителей, обладающих особой способностью — высоким эстетическим вкусом? И *выражается* ли

вообще нечто вне-положенное в произведении искусства или все заключено только в нем самом, оно самоценно и самодостаточно? Вереницу этих вопросов можно продолжать еще долго, однако для начала и этого вполне достаточно, чтобы осознать: проблема реально существует. Тем более что в XX в. к метафизическим темам нередко обращались и многие крупные мыслители во всем мире.

Между тем говорить о метафизике эстетического опыта, как и о любой серьезной научной проблеме, в наше время особенно трудно не только в связи с содержательной неуловимостью предмета разговора, но и потому, что в гуманитарных науках в целом, в философии, искусствознании, филологии, эстетике в особенности, господствует сегодня герменевтический и терминологический беспредел, притом в российской – в особо разнужданных формах. Это касается и метафизической сферы. Как во времена классиков патристики (в IV в.), о чем пишут они сами с возмущением, на всех торжищах, в термах, на уличных посиделках чернью постоянно обсуждались проблемы трех ипостасей Бога и двух естеств Христа, так и ныне всяк мало-мальски относящий себя к сферам интеллектуальной деятельности, искусству, литературе персонаж с серьезной миной рассуждает о метафизике, духе, духовности, божественности, святости, софийности, сакральности, теургии и т.п. сокровенных аспектах духовной жизни. И отыскивает и усматривает их везде (как правило, там, где ничего подобного и нет), не только в традиционной культуре и искусстве, не только в известной классике, но и в любой сиюминутной поделке почти каждого продвинутого арт-деятели. При этом нередко новейшие экзегеты подкрепляют свою псевдогерменевтику и квазиэрудицию ссылками на все известные и неизвестные авторитеты от Библии и Платона до Флоренского, Бердяева, Хайдеггера, Деррида и иже с ними.

Как здесь не вспомнить известный стишок мудрого Саши Черного: «Ослу образование дали. // Он стал умней? Едва ли. // Но раньше, как осел, // Он просто чушь порол, // А нынче – ах злодей – // Он, с важностью педанта, // При каждой глупости своей // Ссылается на Канта». И сегодня, столетие спустя после Саши, – та же ситуация, только в неизмеримо увеличившихся масштабах, чему существенно помогает Интернет. Да и сами де-

ятели современного арт-производства без всякого стыда кричат на каждом перекрестке, что они вчера вылезли в медитативном экстазе из своей шкуры в астрал, а сегодня, вернувшись назад, выразили все это в инсталляции из подобранного по пути из астрала помоечного мусора. А мудрые яйцеголовые критики и седовласые философы нередко с умилением вторят этому бреду.

Понятно, я немного утрирую, но все, знакомые с современной сферой гуманитарной культуры и продвинутого арт-производства, — одни с грустью, другие с восторгом — подтвердят, что все сие близко к действительности. Основные понятия из метафизической сферы затаскали, замусолили, профанировали, в России во всяком случае, до предела. При этом одни до хрипоты кричат о телесности, вкладывая и в этот, вроде бы понятный изначально термин самые разные смыслы, в том числе и очень далекие от буквального значения корня «тело», и пытаются смешать с грязью любую метафизику; другие кликушествуют о духовности, софийности, метафизике, вообще не заботясь о каких-либо смыслах — и так все якобы знают, о чем речь. Что здесь скажешь? Вроде бы и неплохо, что кто-то помнит еще и о духовной сфере и так или иначе поминает ее, а, с другой стороны, это памятование «всуе» такого свойства, что опускает всю метафизику ниже какой-либо физики, превращает ее в свой антипод.

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

В эстетике и философии искусства в область такого беспредельного семантического фантазирования попадают практически все основные эстетические категории и понятия: *эстетика, эстетическое, художественное, символическое, прекрасное, красота, образ, миф, мимесис, катарсис, искусство, авангард, модернизм, модерн, постмодернизм и т.д. и т.п.* Все кому не лень треплют сегодня эти термины, не задумываясь об их истинном содержании, вкладывая какие-то свои, часто вообще бессмысленные смыслы, т.е. риторически употребляют для сокрытия пустоты сооружаемых с их помощью фраз и целых книг, иногда хорошо изданных издателями, тоже, вероятно, мало интересующимися содержанием издаваемой продукции. В результате мы имеем море текстов, в которых одни и те же термины и понятия используются в самых разных смыслах, окончательно погружая в хаос бессмысленности и так пухнувшие от информационной передозировки головы смельчаков, отваживающихся еще читать научные книги гуманитарного профиля.

Во всей «продвинутой», т.е. суперсовременной, сфере гуманитарного знания с неумолимой быстротой нарастает хаотическое движение смыслов и творческих потенций. Там, где авторами подобных опусов являются талантливые личности вроде Барта, Деррида или Эко, они читаются с некоторым эстетическим удовольствием как своеобразные арт-продукты (игра смыслами – эстетическая игра, конечно) новейшей *пост*-культуры. К сожалению, большинство графоманов от гуманитарных наук не обладают даром названных личностей, и их работы не несут никакого буквального (научного) смысла и не отличаются какими-либо эстетическими качествами. Не свидетельство ли это выхолащивания гуманитарного знания в принципе, его вырождения, в принципе подтверждающего завершение эры Культуры?

Причин тому можно усмотреть немало, но главная, на мой взгляд, заключается в том, что в *пост*-культуре исчезло духовное (*ценностное*) поле, которое в *Культуре* на каком-то внесознательном (да и осознанном, конечно, тоже) уровне достаточно строго упорядочивало смыслы, мысли, понятия, терминологию. Сейчас это поле (т.е. духовные полюсы и возникающая между ними энергетическая, строго ориентированная вербаль-

ная среда, поле интеллектуального текста) исчезло, а творческие потенции у человекoв еще сохраняются, вот они и выливаются в какие попало, т.е. в самые причудливые, ничем не ориентируемые формы, мыслеобразы, конструкции и т.п. Другая причина, конечно, заключается в элементарной необразованности массы нынешних дигитальных писателей — делателей гуманитарных текстов с помощью интернета. Сетевая цивилизация отучивает новые поколения гуманитариев читать обычные, годами продумывавшиеся и интимно пережитые авторами книги Культуры, в том числе и научные. Обрывки их и всего и вся есть в сети — оттуда и черпают основные знания подавляющее большинство современных школьников, студентов, аспирантов, докторантов, молодых ученых и т.д.

Правда, тенденция к этому терминологическому и герменевтическому беспределу и свободному семантическому полету творческой фантазии возникла задолго до дигитальной эры, еще у самых истоков *пост*-культуры — в авангарде начала XX в. как минимум. В России над этим немало потрудились футуристы, абсурдисты, заумники, бессмысленники всех мастей, обэриуты и их последователи в 1960-е гг. и далее, как в сфере вербального творчества, так и во все теснее смыкающейся с ней сферой продвинутых гуманитарных наук. На Западе эта тенденция идет от футуристов, дадаистов, сюрреалистов, деконструктивистов и их последователей всех мастей. Современная гуманитаристика превращается в арт-производство новейшего образца. Это констатация реального положения вещей. И я знаком с этим отнюдь не понаслышке, но из собственного опыта работы в современной художественно-аналитической парадигме, которая во многом аутентична новейшим исканиям в арт-практиках.

Между тем всплыл в памяти один, не самый яркий, но тем не менее интересный пример, косвенно возвращающий нас наконец к разговору о метафизике эстетического опыта. Хорошо известный в определенных кругах и моего поколения, и современной молодежи писатель Юрий Мамлеев, отметивший недавно свой 75-летний юбилей, называет свое творчество «метафизическим реализмом», а за ним это именование поддерживает и современная критика. Действительно, и в его ранней повести «Шатуны» (1960-е гг.), и во многих последующих про-

изведениях, и в недавнем романе «Мир и хохот» (2003) речь идет о неких «метафизиках», странных, мягко говоря, маргиналах московско-питерского ареала, самого разного интеллекта или вообще без оного, которые, однако, все имеют способность выхода (или неодолимое стремление к такому выходу) в иные уровни бытия, в иные пространства или даже вообще — за границы самого бытия (к выпадению из бытия — минус-главный-персонаж романа «Мир и хохот». Кстати, реальный *хохот* в нем — главный показатель приобщенности персонажа к иным уровням бытия).

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

Очевидно, что такой текст по существу не может претендовать на именованное *метафизическим реализмом*. Это не реализм, ибо не имеет соответствующего уровня *художественности*, необходимого для включения в пространство полноценного направления реализма в литературе, в пространство собственно беллетристики (*художественной литературы*). И описываемый (не выражаемый, что необходимо для подлинного искусства = литературы в классическом смысле) в книгах Мамлеева мир вряд ли можно назвать метафизическим, хотя здесь уже возникает проблема, о которой стоит задуматься эстетике.

В точном смысле слова к метафизическому реализму, уж если у кого-то есть желание иметь такой в ареале культуры, я с большим основанием мог бы причислить живопись Кандинского (где нет вообще никакого внешнего «реализма») или музыку Баха, не говоря уже о древнерусской иконе периода ее расцвета. Вот там истинная, высоко духовная (а не инфернальная, достаточно гипотетическая вообще-то, ибо пока никем не явлена художественно) *метафизическая реальность* выражена исключительно художественными средствами. Мы это чувствуем всем своим существом при восприятии многих крупных полотен Кандинского, особенно драматического периода, Мессы си минор или Страстей по Матфею Баха, воспаряем в эти миры и испытываем высочайшее духовное наслаждение. И знаем: да, выраженная этими художниками реальность есть! И доступна восприятию она только в процессе *эстетического опыта* — конкретного восприятия того или иного произведения.

Кстати, еще в 1967 г. архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской) в предисловии к первому русскому изданию в Париже романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» назвал его творческий метод в этом романе «метафизическим реализмом»¹, вкладывая в это понятие совсем иной смысл, чем у Мамлеева, естественно.

Все это, на мой взгляд, и косвенно, и напрямую свидетельствует о том, что метафизический аспект — не пустая выдумка для эстетики, но нечто, относящееся к сущности ее предмета, и сегодня достаточно актуальная тема в сфере философии искусства, особенно на отечественной почве.

Понятно, что метафизика интересует нас здесь только в связи с эстетикой и искусством, в ее эстетическом ракурсе. При этом совершенно очевидно, что рассуждать об этом предмете и давать какие-либо дефиниции в этой сфере труднее, чем в какой-либо иной. Опыт выхода человеческого сознания в метафизические пространства практически не поддается вербализации и формально-логическому описанию. И я не буду особенно стремиться к этому, положившись в своих рассуждениях исключительно на опыт интуиции, настоянной на немалых все-таки общефилософских и художественно-эстетических знаниях.

В плане широкого понимания проблемы эстетика сегодня вполне могут устроить общеизвестные философские постулаты о том, что *метафизика* – это, как правило, плохо эксплицируемое учение (точнее знание) о надэмпирических, сверхопытных, сверхчувственных законах бытия, которое когда-то отождествлялось с философией вообще и о самом этом бытии, т.е. о *метафизической реальности*, которую многие религиозно ориентированные мыслители называют просто *реальностью*. Знание о тех принципиально непознаваемых человеческим разумом началах, которые составляют подоснову бытия и любого знания, или, по определению Шопенгауэра, знание «того, что скрывается за природой и дает ей возможность жизни и существования» и что имеет совсем иные законы, чем законы мира явлений. Отсюда понятно, что метафизический опыт – это надэмпирический, трансцендентный опыт, который начинается там, где сознание, дух человеческий выходит за пределы обычного мышления, нередко и за пределы мышления вообще.

Выход за эти пределы осуществляется в нескольких плоскостях человеческого бытия – и в сферах умозрительной философии и богословия (на уровне чистого *ratio*, метафизика в собственно философском смысле слова), и в богослужбном опыте (особенно в литургическом опыте христианской церкви), и в мистических практиках, и в эстетическом опыте. Встречается еще и магический опыт, но о нем я ничего практически не знаю, да он и не имеет прямого отношения к нашей теме. Нас здесь будет интересовать только эстетический опыт, под которым я имею в виду лишь одну его ипостась, именно: конкретный процесс, акт эстетической деятельности (восприятия или творчества), вершащийся здесь и сейчас².

Таким образом, собственно под метафизической сферой в эстетике следует понимать две большие области.

1. *Метафизику* как философскую классическую эстетику, оперирующую наиболее общими, абстрактными законами и эстетическими категориями типа эстетического, прекрасного, возвышенного, образа, символа, формы-содержания, т.е. теоретическое ядро эстетики – классическую эстетику, которая и сегодня никуда не исчезает, но как никогда сохраняет свое значение, если мы желаем иметь дело с *наукой* эстетикой, а не с

чем-то аморфным, растекающимся по краям ойкумены. Она основывается, как и любая философская метафизика, на традиционных ценностях Культуры, диалектике, субъект-объектных отношениях. И в данной статье эта сфера не будет нас интересовать как достаточно основательно представленная в любом добротном учебнике по эстетике, в классических эстетических текстах, хотя как живое ядро науки она всегда будет нуждаться в уточнениях и модификации в духе современного миропонимания.

2. *Метафизическую реальность*, на которую согласно классической эстетической метафизике (1) ориентирован эстетический опыт и вся художественная сфера. Это более проблемная сфера эстетики, требующая своего тщательного изучения, ибо даже если таковой реальности не удастся пока обнаружить эмпирикам, на чем настаивает материалистически ориентированная наука, то весь эстетический опыт Культуры, тем не менее, был ориентирован именно на нее, и это нельзя оставить без внимания, если мы вообще желаем хоть что-то понимать в сфере Культуры, а не плясать только бездумно под дудку масскульта.

Общим для всех типов метафизического опыта является наличие двух духовных сфер: а) объективно существующей духовной реальности (собственно метафизической реальности) или веры в ее бытие и б) духовных (необыденных, неповседневных, т.е. тоже метафизических или параметафизических) уровней сознания реципиента метафизического опыта, настроенных на восприятие первой сферы, на контакт с ней. Отличаются друг от друга типы метафизического опыта формой, способом, методами и даже самим существом его реализации.

Если говорить об эстетическом опыте, то практически вся платоновско-христианская линия в истории эстетического сознания и эстетической мысли по XX век включительно знала, что эстетический опыт, т.е. опыт созерцания и созидания красоты, который включал и всю сферу искусства, в своих предельных интенциях является опытом выражения и постижения метафизической реальности, т.е. особой формой метафизического опыта. Не углубляясь далеко в историю, я напомним только некоторые моменты подобного понимания из русской теургической эстетики.

Владимир Соловьев считал, что красота — это «преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверх-материального начала»³. Для Павла Флоренского сущностной основой прекрасного в мире являлась божественная Красота, которую он отождествлял с Софией Премудростью Божией, а за истинное искусство (омоусианское в его терминологии) почитал выражающее духовную сущность вещей, явлений, бытия в целом; выявляющее *лики* бытия. Под ликом же он в лучших традициях христианского неоплатонизма имел в виду «чистейшее явление духовной формы, освобожденное от всех наслоений и временных оболочек, ото всякой шелухи, ото всего полуживого и застывшего чистые, проработанные линии ее»⁴. Главная цель искусства и есть выявление ликов, чего в наибольшей степени, в его понимании, достигли в истории искусства античная пластика обнаженной фигуры и русская средневековая икона периода ее расцвета, в идеале — «Троица» Андрея Рублева. От подлинного художника Флоренский, как позже и Хайдеггер, требовал реального *явления* истины, «художественно воплощенной истины вещей»⁵.

При этом лик, выраженный в искусстве, — это символ, знаменующий собой реальное присутствие в изображении самого изображаемого, по крайней мере в его энергетическом модуле. По известному определению о. Павла, «символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю»⁶. Для изобразительного искусства, для иконописи особенно в это определение входит еще и визуализированный облик. Икона, как высшее достижение искусства, в понимании Флоренского по сущности своей антиномична, что не поддается рациональному пониманию: она есть и изображение метафизического архетипа, и сам этот архетип одновременно. У поэтов, согласно о. Павлу, метафизическая реальность врывается в душу в моменты особого вдохновения. Тогда «глубинные слои духовной жизни прорываются сквозь кору чуждого им мировоззрения нашей современности, и вняттым языком поэт говорит нам о невнятной для нас жизни со всею тварию нашей собственной души»⁷.

Хорошо ощущал метафизические основы искусства и о. Сергей Булгаков. Он был убежден, что искусство является «наиболее религиозным элементом внерелигиозной культуры», и связывал это не с его религиозными темами и сюжетами, а «с тем ощущением запредельной глубины мира, тем трепетом, который им пробуждается в душе»⁸. «Всякое настоящее искусство, — писал он, — есть мистика, как проникновение в глубину бытия»⁹.

Семен Франк фактически именно метафизическую реальность называл просто *реальностью* в отличие от предметной действительности видимого мира и полагал, что красота, прекрасное, искусство играют большую роль в коммуникации с реальностью, в которой далеко не все доступно человеческому познанию. То, что «выражает прекрасное, — утверждал он, — есть просто *сама реальность* в ее отвлеченно-невыразимой конкретности — в ее *сущностной непостижимости*. Пережить реальность эстетически — хотя в малейшем частном ее проявлении — значит именно иметь *живой, наглядно убедительный опыт ее непостижимости — ее совпадения с непостижимым*»¹⁰. Эстетический опыт более всего раскрывает нам реальность в ее глубинной непостижимой полноте, в самой ее непостижимости. Именно в эстетическом опыте, в момент эстетического наслаждения, подчеркивает Франк, устанавливается тесный контакт, «глубинное единство», «таинственное сродство» между нашим внутренним миром, нашим самобытием и «первоосновой внешнего, предметного мира», т.е. с реальностью, с метафизической реальностью.

Эту же реальность усматривали за символами искусства практически все символисты, ибо символ, в понимании Вячеслава Иванова, — это «форма, через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, — медиум струящихся через нее богоявлений»¹¹. Символы для символистов — «знамения иной действительности», а подлинное искусство все насквозь символично, особенно в своих высших достижениях, в творениях гения. Произведение гения всегда говорит нам о чем-то более глубоком, более прекрасном, чем то, что оно непосредственно изображает. И то, что «оно объемлет своим символом, остается для ума необъятным, и несказанным для человеческого слова.

Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла. Отсюда — устремление к неизреченному, составляющему душу и жизнь эстетического наслаждения: и эта воля, этот порыв — музыка»¹². Метафизическая реальность, символически выражающаяся в произведении подлинного искусства, звучит для русского символиста как музыка, независимо от вида искусства. О чем-то похожем писал в свое время блаженный Августин, размышляя уже непосредственно о музыкальной юбилеи.

Николай Бердяев хорошо сознавал символический смысл искусства как отображения «инога мира»: «Искусство никогда не отражает эмпирической действительности, оно всегда проникает в иной мир, но этот мир доступен искусству лишь в символическом отображении»¹³ и т.п. Ряд близких высказываний можно продолжать до бесконечности, опираясь и на Андрея Белого, и на Ивана Ильина, и на Владимира Вейдле, и на многих других и не только русских мыслителей, поэтов, художников совсем недавнего (и очень далекого) прошлого. Все они знали, чувствовали, понимали, что сила и главный смысл подлинного искусства и, шире, эстетического опыта, заключаются в том, что с его помощью, через его посредство постигается иррациональным способом особая надэмпирическая реальность, другими путями практически не постигаемая. Да и сегодня еще многие эстетически чуткие личности хорошо ощущают это.

В эстетической сфере выход в метафизические пространства осуществляется или путем эстетического *созерцания*, или в процессе художественного *выражения*, которое также сопровождается постоянным корректирующим эстетическим созерцанием. Далее начинаются терминологические и вербальные трудности. Как понять и описать сам акт эстетического созерцания? Что и как созерцает субъект эстетического восприятия, или реципиент? Понятно, что этот процесс начинается с *конкретно чувственного* (визуального, аудио или смешанного, как правило) восприятия эстетического объекта и проходит ряд этапов до собственно эстетического созерцания¹⁴. Только на последнем этапе, до которого доходят лишь редкие реципиенты, — истинные мастера эстетического опыта и тонкие ценители ис-

кусства, — да и то не в каждом акте эстетического восприятия, осуществляется реальный контакт высших уровней (= состояний) человеческого сознания с собственно *метафизической реальностью*. На субъективном уровне этот контакт ощущается как эстетическое наслаждение, переживается как состояние полноты бытия и т.п. — как некое *слияние* (срастворение) с чем-то онтологически крайне важным и ценным для человека, как погружение в среду или состояние неопишуемого блаженства. Нередко — как *посещение* (= откровение) сфер, близких к тем идеальным образам, в которых человек рисует себе чаемое по-смертное бытие.

Сразу возникает вопрос, на который трудно дать однозначный ответ: а где находится эта эстетически явленная метафизическая реальность — вне или внутри субъекта восприятия? Каков ее онтологический статус? Почти понятно, что ее надо искать за пределами эстетического объекта (природного пейзажа, созерцаемого цветка или живописной картины), который только ведет к ней. Кажется, что эстетический объект — всего лишь путь, хотя и особый, самоценный и самодостаточный по своему. И все же — путь. А где же цель? И есть ли она? Или смысл любого метафизического опыта только в Пути? Сам Путь и является одновременно целью? Здесь мы приближаемся к метафизическим пространствам, о которых трудно сказать что-либо вразумительное на нашем языке (а есть ли другие?). Как писал известный специалист в области феноменологической эстетики Роман Ингарден, мы оказываемся перед реальностью некоего бытия, о котором можем с убежденностью сказать только на основе лишь своего эстетического опыта *ad oculos*, что оно *есть* и оно отлично от нашего реального бытия в физическом мире.

Отсюда вытекает вопрос: а что же тогда *выражает* эстетический объект, в частности произведение искусства, и выражает ли вообще? И в чем тогда смысл эстетического (= художественного) выражения, которое стоит в центре эстетики? Речь, понятно, идет не об уровне внешне формального выражения (например, *изображения* пейзажа или портрета; создания драматической коллизии на сцене и т.п.), а о глубинном выражении на уровне художественного символа, выражении того, что *за* этим пейзажем, портретом или личной трагедией Отелло.

Согласно, например, учению Алексея Лосева, истинно художественный символ выражает *нечто* (возможно, некий аспект метафизической реальности?) таким уникальным способом, что в процессе (умонепостижимом, естественно) этого выражения происходит его *реальное становление*, его реальное явление («приращение бытия» по Хайдеггеру?). Выражаемое *нечто* обретает свое бытие в процессе выражения (= творения). У Лосева в «Диалектике художественной формы» этот процесс четко описан с использованием терминов *образ* и *первообраз*: «Художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой, или, образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом»¹⁵. Более четко, лаконично и глубоко не скажешь, однако сразу же возникают и новые вопросы.

Не следует ли из этой формулы, что в случае эстетического опыта мы имеем дело с особой метафизической реальностью (*эстетико-метафизической*, что ли?), которая реализуется только и исключительно в процессе полноценного акта эстетического восприятия — эстетического созерцания? Или здесь перед нами *становление* того *нечто* (первообраза по Лосеву), которое имеет свое бытие только в расширившемся в эстетическом акте сознании и которое открывает *за* собой собственно метафизическую реальность, достижимую и на путях иных форм метафизического опыта? Вполне возможно, что лосевский первообраз — это еще и не та метафизическая реальность, которая *за* пределом, а нечто, близкое к «эстетическому предмету» Ингардена, т.е. феномен нашего сознания, и этот «первообраз» сам ведет куда-то еще глубже. Сам Лосев связывает художественную форму с мифом, т.е. фактически утверждает, что предмет в пространстве художественной формы обретает новую мифологическую жизнь и энергетику, которая, в нашем понимании, и может быть осмыслена как своего рода метафизическая реальность, эстетически-метафизическая, утверждающая тождество субъекта и объекта.

У меня, тем не менее, пока нет однозначного ответа на эти существенные для эстетики вопросы. Вероятно, его и не существует в пространствах одномерной герменевтики. Думается, что мы имеем здесь дело с некоторой многомерной реальностью,

простирающейся по ту сторону субъект-объектных отношений, с которых только начинается эстетический опыт, а продолжение и завершение его осуществляется в тех пространствах, где понятия субъекта и объекта теряют свой смысл. Во всяком случае, та реальность, которая открывается нам (и не поддается никаким описаниям) в художественном символе при эстетическом созерцании лучших образцов русской иконописи, многих шедевров искусства Возрождения, отдельных полотен Кандинского, Клее, Миро, в готических храмах или при исполнении великих музыкальных произведений, — эта реальность без сомнения может быть обозначена как чисто метафизическая, и она таковой и является по существу. И именно ради достижения (= постижения) ее и возникло «высокое искусство», сложилось историческое пространство эстетического опыта, в процессе которого стирается различие между эстетическим субъектом и объектом и возникает некое эстетически данное «сродство», о котором хорошо писал еще Семен Франк: «При всем бесконечном многообразии объектов и форм эстетического опыта, “тем” и “стилей” художественного творчества, ему дано открывать нашему взору то измерение или тот слой реальности, о котором уже нельзя сказать, идет ли дело об “объективном” или “субъективном”, а можно лишь сказать, ... что эта реальность сразу *и* объективна, *и* субъективна, или что она *ни* объективна, *ни* субъективна. В опыте “красоты” нам открывается по существу непостижимое *единство* реальности как таковой — за пределами категорий внешнего и внутреннего, объективного и субъективного — другими словами, глубокое, таинственное — “прозаически” необъяснимое, но самоочевидное во всей своей таинственности — *сродство* между интимным миром человеческой душевности и основой того, что предстоит нам как внешний мир предметной реальности»¹⁶.

Возможно, именно это «сродство» внутреннего мира реципиента с метафизической реальностью, непостижимое постижение органического *единства* своего Я со всем Универсумом и составляет существо эстетического опыта, эстетического созерцания, стремления человека к созиданию художественных ценностей и регулярному общению с ними. Понятно, что побочно в процессе и в результате конкретных творческих и ре-

цептивных актов в этой сфере возникло и возникает огромное множество произведений, событий, состояний, которые не достигают конечной ступени эстетического опыта – эстетического созерцания = откровения метафизической реальности и единения с ней. Однако следы этой реальности, ее предвестия, намеки на нее, предощущения и слабые отблески ее, россыпи ее блесков имеют место в любом, самом вроде бы незначительном эстетическом акте, в самом, казалось бы, незаметном произведении искусства (но настоящем все-таки, а не в квазипродукте), при созерцании самого невзрачного цветка в пустыне или на голой скале, естественного узора на придорожном камне и т.д. и т.п.

В связи с рассуждениями о метафизической реальности в сфере художественного опыта нередко возникает еще немало вопросов, на два из которых я хочу только обратить здесь внимание, ибо они нуждаются в серьезном изучении. Оба они обычно задаются людьми верующими и хорошо осведомленными в искусстве, обладающими эстетическим вкусом.

Первый гласит примерно так: Большинство религий различают по меньшей мере две сферы метафизической реальности – божественную и враждебную ей, хтоническую, инфернальную. И обе они могут выражаться в искусстве. Так к художественному выражению всякой ли метафизической реальности следует относиться позитивно? Трудный вопрос. Сегодня я попытался бы ответить на него следующим образом. Даже если хтоническая метафизическая реальность имеет бытие, то попытки ее художественного выражения или обречены на полную неудачу, или при их реализации происходит эстетическое преобразование этой реальности в ее противоположность, преодоление ее, что вполне по силам большому таланту. Почти об этом в свое время писал еще Аристотель, отмечая, что изображение безобразных предметов в искусстве может предстать в противоположном качестве прекрасного. Об этом знали и многие другие мыслители, писавшие на протяжении прошедших веков об искусстве или эстетике.

По моему глубокому убеждению в настоящем, высоко художественном произведении искусства выражается только и исключительно позитивная метафизическая реальность, един-

ственно истинная реальность. Точнее, только к такой реальности возводит (anagoge!) настоящее искусство, даже если в замысле художника было выразить нечто хтоническое, античеловеческое и т.п. Подобные произведения выходят иногда из мастерской художника, но они не могут быть отнесены к разряду подлинно высокого искусства по определению. Сегодня, увы, мы знаем немало подобных продуктов *пост*-культуры, но в них, как правило, не выражается никакой метафизической реальности и они не имеют отношения к собственно эстетической сфере, хотя их производители и арт-номенклатура нередко пытаются внушить реципиенту, что это тоже искусство. Другое дело средневековые изображения Страшного суда и апокалиптических сцен. Эти изображения, как правило, носят символически-аллегорический характер, скорее обозначают, чем по существу *выражают* inferнальную реальность. Однако это тоже вопрос, требующий специального изучения.

Второй вопрос касается характера метафизической реальности, которую верующий человек видит, ощущает, воспринимает в произведении искусства, например, в шедеврах древнерусской иконописи. Многие верующие вслед за о. Павлом Флоренским, а часто и независимо от него, утверждают, что, созерцая икону, молясь перед ней, они вступают в реальное общение с самим изображенным архетипом, т.е. с Христом, Богородицей или святыми. Этот опыт общения с религиозным изображением, особенно с иконой, представляется мне, в первую очередь, чисто религиозным, хотя и активно поддержанным эстетическим качеством иконы. Речь идет о том, что Павел Евдокимов назвал «тайнодействием божественного присутствия в иконе», презентной функцией иконы¹⁷. Верующий человек ощущает в иконе энергию архетипа и для него метафизической реальностью оказывается сам этот архетип. Собственно эстетический субъект скорее всего возводится этой же иконой к иному уровню метафизической реальности, более абстрактному, не конкретизированному в изображенных личностях или явлениях.

Не углубляясь более в эту тему, замечу, что при контакте верующего, обладающего высоким уровнем эстетической культуры, высоким эстетическим вкусом, с высокохудожественной

иконой функционируют в тесном переплетении два опыта — эстетический и религиозный, активно поддерживая и усиливая друг друга. Поэтому общий духовный эффект такого опыта может быть значительно сильнее и выше каждой из названных форм метафизического опыта, вершащихся порознь: или при восприятии такой иконы только религиозным субъектом (т.е. в случае его низкой эстетической культуры), или — только эстетическим (при отсутствии религиозной веры). Не случайно исторически искусство всегда активно соучаствовало в любых религиозных культурах, да и возникло, вероятнее всего, в сфере нерасчлененного мифо-религиозно-эстетического сознания.

Я не исключаю, что для религиозного, но эстетически слепого субъекта и слабая в художественном отношении икона выполняет некоторые религиозные функции (например, поклонную, молитвенную, литургическую), но ведет ли она его к метафизической реальности, — большой вопрос. Правда, ведет ли его к этой реальности и высокохудожественная икона, — тоже вопрос. А вот неверующего, но эстетически чуткого человека высокохудожественная икона несомненно возводит к метафизической реальности чисто эстетическими качествами, т.е. точно так же, как и любое другое высокохудожественное произведение. Эстетический опыт — это метафизический опыт даже для нерелигиозного, но эстетически чуткого субъекта. В этом, пожалуй, его особое значение для слаборелигиозных или безрелигиозных эпох и отдельных личностей.

Проблема метафизики эстетического опыта, искусства, художественного мышления была и остается одной из главных проблем эстетики. И сегодня в век господства *пост*-культуры, демонстративно отказавшейся от традиционных духовных ценностей и не выработавшей никаких иных, значимость этой проблемы только возрастает, хотя, понятно, любое ее решение не приведет непосредственно к изменению вектора художественно-эстетической эмпирии, но может стать тем зерном, которое, возможно, даст еще удивительные и неожиданные всходы.

Примечания

- ¹ Архиепископ *Иоанн Сан-Францисский (Шаховской)*. Избранное. Петрозаводск, 1992. С. 507.
- ² Подробнее о моем понимании эстетического опыта см.: *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2006. С. 179.
- ³ *Соловьев В.С.* Собр. соч. Т. 6. Брюссель, 1966. С. 41.
- ⁴ *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 221.
- ⁵ Там же. С. 112.
- ⁶ *Флоренский П.* Соч.: В 4 т. Т. 3(1). М., 1999. С. 257.
- ⁷ *Флоренский П.* Из богословского наследия // Богословские труды. Т. 17. М., 1997. С. 199.
- ⁸ *Булгаков С.Н.* Свет невечерний. М., 1994. С. 328.
- ⁹ *Булгаков С.Н.* Тихие думы. М., 1996. С. 45.
- ¹⁰ *Франк С.Л.* Соч. М., 1990. С. 427.
- ¹¹ *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 647.
- ¹² Там же. С. 93.
- ¹³ *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 18.
- ¹⁴ См.: *Бычков В.В.* Там же. С. 171–176; его же. Эстетика: Краткий курс. М., 2003. С. 99–105.
- ¹⁵ В другом месте эта мысль развернута подробнее: «Искусство сразу – и образ, и первообраз. Оно такой первообраз, которому не предстоит никакого иного образа, где бы он отражался, но этот образ есть он сам, этот первообраз. И оно – такой образ, такое отображение, за которым не стоит решительно никакого первообраза, отображением которого он бы являлся, но это отображение имеет самого себя своим первообразом, являясь сразу и отображенным первообразом и отображающим отображением. В этой самоадекватности, самодостоверности – основа художественной формы» (*Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 82).
- ¹⁶ *Франк С.Л.* Соч. С. 431.
- ¹⁷ Подробнее см.: *Evdokimov P.* The Art of the Icon: A Theology of Beauty. Oakwood Publications, California, 1996. P. 177–181; *Евдокимов П.* Православие. М., 2002. С. 313–317.

Н.Б. Маньковская

Глобализация à la russe: художественно-эстетический ракурс*

Цивилизацию создают идиоты, а
остальные расхлебывают кашу.

Станислав Лем

Я выпью бразильского кофе
Голландскую курицу съем
И вымоюсь польским шампунем
И стану интернационал.

Дмитрий Пригов

Не знающие национальных и политических границ экологические, энергетические, демографические проблемы, военно-террористические угрозы, вопросы генной инженерии концептуализировались в XX в. как глобальные проблемы современности и породили междисциплинарную отрасль исследований — глобалистику. Во второй половине 1980-х гг. для их осмысления вводится понятие «глобализация», означающее новый этап интернационализации фундаментальных тенденций планетарного характера, при котором исчезают препятствия для обмена информацией, перемещения капиталов, агентов материального производства и т.п. Научно-технический прогресс последней трети XX в., создавший предпосылки для революции в технико-технологической сфере производства, банковских технологиях, информатике и телекоммуникациях (Интернет), системе образования, стимулировал в том числе и транскультурные тенденции, во многом изменяющие классические представления о культурной идентичности, национальной культурной специфике.

Глобализация активно вторгается в область культуры, искусства и эстетики¹, порождая амбивалентные процессы, связанные как с взаимообогащающим полилогом культур, так и с

* В статье использованы материалы исследовательского проекта № 05-04-10363а, поддержанного РФНФ.

рисками нивелирования художественной жизни. Глобализационные процессы оказывают существенное влияние на современное художественно-эстетическое сознание, имеющее, по нашему мнению, преимущественно неклассический характер². Каково место глобализации в многоуровневой модели неклассических форм художественно-эстетического сознания? Изучению этой комплексной проблемы, позволяющей сделать ряд выводов о состоянии современного искусства, и посвящена данная статья.

Неклассическое художественно-эстетическое сознание включает в себя: 1) уровень трансформации и модификации художественных языков искусства (хронотипология направлений: авангард, модернизм, постмодернизм и параллельно им — традиционная художественно-эстетическая линия); 2) уровень собственно неклассической эстетики, как своего рода имплицитной теории актуального искусства с полем специфических категорий и паракатегорий (абсурд, автоматизм, лабиринт, симулякр, ризома, интертекст, гипертекст, повседневность и т.п.); 3) уровень имплицитной и эксплицитной эстетики (классика, неклассика, постнеклассика); 4) уровень целостного художественно-эстетического сознания, включающий нерасчлененную целостность теории и практики (авангард, модернизм, неоавангард, постмодернизм, виртуальность)³. Система эта открыта. Так, В. В. Бычков доказательно включает в нее в качестве основного уровень Культуры и *пост*-культуры. Глобализацию, на наш взгляд, можно охарактеризовать, в том числе, и как один из срезов уровня целостного художественно-эстетического сознания. Непосредственно связанная с художественной жизнью последней трети XX — начала XXI в., она стала составной частью таких феноменов современной эстетической теории и художественной практики, как постмодернизм и виртуальность. Собственно, глобализацией и порождены такие явления, как постмодернистская кросскультурность, мультикультурность, о характере которых дискутирует мировое эстетическое сообщество.

В условиях информационной глобализации традиционные проблемы встречи культур, культурных обменов претерпевают весьма существенные трансформации. На Международном конгрессе по эстетике в Рио-де-Жанейро (2004) особой остро-

той отличались дискуссии сторонников и противников глобализации⁴. Позицию первых концептуализировал В. Велш в своем выступлении «Переосмысление идентичности в век глобализации: транскультурные перспективы». Сопоставляя классический и современный тип представлений о культурной идентичности, он отметил, что первый отличался сущностным разведением национальных культур, предстающих в качестве внутренне однородных замкнутых сфер, не коммуницирующих, не смешивающихся, а сталкивающихся между собой. Сегодня такая позиция, по мнению Велша, устарела, она не только чревата национализмом, но и ошибочна по существу. Немецкий ученый убежден, что кросскультурность существовала во все времена, национальные культуры смешивались, образуя европейскую культуру с присущими ей сквозными художественными стилями (готика, барокко и т.п.). Так что взаимопроникновение культур в век глобализации отличается, по его мнению, не принципиальной новизной, но интенсивностью и масштабностью — процесс этот стал всемирным. Специфика современных представлений о культурной идентичности заключается в идеях транскультурности, мультикультурных влияний, которые проявляются не только на социальном макроуровне, но и на индивидуальном микроуровне. Глобализация в сфере культуры порождает не только унификацию, но и новые плодотворные различия, подчеркивал Велш. Он подверг критике идеи культурного контекста (контекстуализм, релятивизм), противопоставив им свое понимание трансконтекстуальности искусства на эстетическом уровне. Искусство, полагает Велш, существует сегодня вне национальных контекстов, поверх знания и культуры, его духовное, магнетическое воздействие на личность подобно мистической инициации.

Полемизируя с Велшем по поводу контекстуализма, но принимая как очевидный факт глобализацию в сфере искусства и эстетического опыта, президент Международной эстетической ассоциации Х. Петцольд выдвинул в своем выступлении «Эстетика и вызов глобализации» идею контекстуальной универсальности искусства. Он выделил три наиболее значимые сегодня эстетические сферы: 1) философию искусства; 2) эстетику окружающей среды; 3) теорию культурной индустрии. Контекстуальная универсальность, по его мнению, — ядро философии

искусства в эпоху глобализации: она означает возможность всеобщего восприятия произведения искусства в определенном контексте, не зависящем от национальных культурных традиций. Задачей теоретической эстетики Петцольд считает проведение границы между аутентичным искусством и стандартными, одномерными, неаутентичными продуктами культурной индустрии, стремящимися ныне к гибридизации с искусством.

Критики же процессов глобализации отмечали, что главный аспект последней в сфере искусства и эстетики – превращение реальности в универсальный имидж-симулякр. Это заключительный этап эстетизации мира: если в классике реальность переплавлялась в образ, то теперь образ притворяется реальностью. Но это одновременно и конец эстетизма: искусство становится обычным товаром, предметом консьюминга. Для обозначения процессов глобализации в художественной сфере П. Пржибиш в своем докладе «Эстетика перед лицом процессов глобализации» предложил новый термин – «униэстетизация», обнимающий процессы деэстетизации искусства и эстетизации повседневности в русле гомогенизации, гибридизации, «креолизации» искусства и эстетики. В качестве определенного противоядия унификаторским тенденциям на конгрессе фигурировали доклады, выдержанные в духе компаративистики: скажем, сравнительный анализ эстетической специфики лесов Финляндии и Бразилии. Как отмечали многие участники форума, главные риски глобализации в сфере художественной культуры связаны с банализацией, тривиализацией художественных ценностей, стиранием культурных различий, утратой национальной культурной идентичности.

В условиях глобализации роль русской культуры в мировом художественно-эстетическом контексте определяется, на наш взгляд, следующими факторами: 1) глобализаторским воздействием культурного наследия России на современные процессы художественной жизни в разных странах мира; 2) влиянием деятелей современного русского искусства на творчество зарубежных коллег; 3) отечественной рецепцией профилирующих тенденций мирового искусства – а) оригинальной; б) подражательной; 4) противоборством и взаимовлиянием глобализаторских и антиглобализаторских тенденций.

Глобализаторская роль отечественного искусства XX в. связана, прежде всего, с русской театральной и балетной школами, русским художественным и киноавангардом. Система Станиславского с ее углубленным психологизмом и поныне востребована как в Европе, так и в Северной Америке. «Система» в США (это слово всегда пишется там с заглавной буквы) стала основой театральной школы Л.Страсберга, через которую прошли ведущие актеры не только американского театра, но и кино. Серьезное влияние на театральную жизнь Европы оказали идеи М.Чехова, а также новации В.Мейерхольда, в частности метод биомеханики, нашедший активное применение в системах М.Рейнхардта и Б.Брехта.

Не менее значимым оказалось воздействие на мировую культуру художественных открытий и эстетических идей Серебряного века. «Русские сезоны» в Париже обеспечили долговременный успех и влияние русской балетной школе (а также сценографии, костюму), не ослабевающее и по сей день (по признанию М.Безжара, если бы не было Лифаря, не было бы ни Пети, ни Ноймайера, ни Форсайта, ни Макмиллана, ни его самого). Отечественная балетная классика — стабильная составляющая репертуара большинства балетных театров мира, русская школа классического танца — основа воспитания юных исполнителей от Японии и Китая до Австралии и Мексики, о чем свидетельствуют международные балетные конкурсы, в частности конкурс Бенуа де ля данс-2006. А художественные руководители «Опера де Пари» настолько сжились с русским классическим балетом, что даже считают многие его черты исконно французскими.

Поистине глобальное воздействие на мировую художественную культуру, и особенно визуальные искусства, оказал русский авангард. «Черный квадрат» К.Малевича стал иконой не только русского супрематизма, но и художественным символом XX в. в целом, абстрактные композиции В.Кандинского дали толчок развитию нефигуративной живописи, ее глобальному распространению.

Сопоставимое значение для мирового кинематографа имели новации С.Эйзенштейна, Л.Кулешова, В.Пудовкина, Д.Вертова. «Эффект Кулешова» — основа теории и практики киномонтажа. Под влиянием идей «киноглаза» и «жизни врасплох» Д.Вертова возникла французская школа «синема верите».

В последние два десятилетия заметным успехом пользуется на Западе как искусство социалистического реализма, так и иронизирующий по его поводу соц-арт, не говоря уже о произведениях периода «оттепели»: в последние годы оперетту Д. Шостаковича «Москва, Черемушки» ставили в Лондоне, Вене, Лионе, Тулоне.

О современном влиянии русского искусства свидетельствует хотя бы его триумф на XX фестивале Европаля (Бельгия, 2006). По сравнению с предыдущими форумами только Италия смогла обойти Россию по количеству зрителей, посетивших наши художественные выставки. Успех же театральной и балетной программ вообще оказался беспрецедентным.

Разумеется, здесь есть и другая сторона медали. Возникает соблазн популяризировать не только высокохудожественные произведения, но и отечественную продукцию весьма среднего качества. Один из примеров тому — многие образцы русского актуального искусства. Весьма показательно, что на X Международной художественной ярмарке «Арт МОСКВА» (2006) значительная часть работ отечественных «актуалистов» была представлена в экспозициях зарубежных галерей. Этот факт свидетельствует о том, что наши «продвинутые» художники вписались в мировую арт-конъюнктуру. Какова она — другой вопрос. Учитывая размытость современных границ между искусством и неискусством, девальвацию критериев художественности, конвенциональный характер оценки арт-объектов, можно констатировать, что отечественное актуальное искусство ничем не выделяется на общем, достаточно усредненном фоне, если не считать элементов соц-арта — но это уже давно отработанный материал, имеющий скорее публицистическое, нежели художественное значение.

Одно из неотъемлемых условий межкультурного диалога — возможность свободных культурных обменов, открывшаяся в постсоветской России. Отечественные музыканты, певцы, танцовщики, деятели театра и кино, писатели, художники могут жить активной творческой жизнью как на родине, так и за ее рубежами, делая тем самым современное русское искусство всеобщим достоянием. В идеале такая ситуация должна способствовать синхронному, а не отсроченному, как это было в совет-

ское время, знакомству с выдающимися произведениями зарубежного искусства, параллельному развитию наиболее значимых художественных тенденций. О том, что это действительно происходит, свидетельствуют многие общие для отечественного и зарубежного искусства темы и мотивы: ностальгия по высокой культуре, эстетизм (кинематографические свидетельства тому – «Мечтатели» Б.Бертолуччи и «Гарпадум» А.Германамладшего), погружение в игровую стихию (особенно явное в net-арте), иронизм.

Амбивалентный характер глобализаторских тенденций прослеживается во всех видах отечественного искусства – кино, театре, танце, живописи, музыке, литературе, а также различных жанрах массовой культуры. При этом каждому из искусств присущ свой специфический ракурс художественной трактовки глобализационных мотивов, свои эстетические доминанты. Рассмотрим некоторые из них.

Ряд зарубежных новаций обретает на отечественной почве достаточно оригинальные формы. Так произошло, скажем, с идеей деконструкции: ее теоретическое применение к русской классике дало некоторые интересные, хотя и спорные, результаты. Специального внимания заслуживает отечественная рецепция постмодернизма. Наша национальная версия постмодернизма вызвала к жизни сугубо русские феномены – литературный стёб, контрфактическое художественно-эстетическое сознание и т.п. Последнее, замешанное на антиутопических идеях, направлено, однако, в новое, сугубо игровое русло постмодернистских альтернативно-мистификаторских историй. Немалую роль сыграло тут, видимо, увлечение русских постмодернистов Борхесом, его вариантами опровержения хрестоматийного знания в «Алефе» и «Вымышленных историях». Однако отечественные вымышленные истории оказались совсем иными – по большей части сугубо политизированными. Тон литературным деконструкциям задали в свое время «Чапаев и пустота» В.Пелевина, «До и во время» В.Шарова, «Четвертый Рим» В.Пьецуха, «Борис и Глеб» Ю.Буйды, «Борисоглеб» М.Чулаки с их фантазийными вариантами истории России. Мистификаторские версии эволюции отечественной культуры обосновываются в «Послесловии, или Манифесте историософско-

го маньеризма» С.Экштута приоритетом мистических озарений, воображения и интуиции, внутреннего видения перед переходящей изменчивой действительностью, заботой о правдоподобию и логике. Так, случайность — «джокер из карточной колоды судьбы» — позволяет отменить все наклонения, кроме со- слагательного, и погрузиться в описания истории и трагических последствий победы восстания декабристов.

Сегодня мистификации направлены, в основном, на советский период, особенно его начальный этап. Советской мифологии противопоставляется пародия на нее, типа соц-артовской, либо создаются новые мифы. Определенной вехой на этом пути стал роман А.Лазарчука и М.Успенского «Посмотри в глаза чудовищ», в котором чудом спасшийся от смерти Николай Гумилев направляет ход русской истории, в том числе и литературной, в неожиданное русло. Спасший поэта могучий матрос-сибиряк Лазарчук-Успенский стал с тех пор бродячим персонажем. Он упоминается, скажем, в книге Максима Чертанова и Дмитрия Быкова «Правда: Плутувской роман». Главным плутом оказывается здесь гуляка и весельчак Ленин, на пару с опереточным злодеем Дзержинским, напоминающим кардинала из «Трех мушкетеров», гоняющимся за волшебным колечком Марины Мнишек.

Псевдобиографии, альтернативные биографии выделяются в некий особый жанр. «Второе июля четвертого года. Новейшие материалы к биографии Антона Чехова» Бориса Штерна — якобы написанный Сомерсетом Моэмом и переведенный автором историко-биографический очерк «для англичан, изучающих русский язык, и для русских, не изучавших русскую литературу». До середины текста идет хрестоматийное описание жизни и творчества Чехова, а потом начинается совсем другая, контрфактическая история: в роковой для писателя день 2 июля 1904 г. он разговаривает в предсмертном бреде с японским матросом, промелькнувшим когда-то перед ним на Сахалине, и просит шампанского. Но шампанского нет, и врач-немец разрешает ему выпить губительной для туберкулезника водки. А так как водки тоже не находится, годится и полная рюмка чистого спирта, который «неожиданно хорошо подействовал, пульс восстановился, японский матрос исчез, Чехов уснул». Выздоровев-

ший писатель становится нобелевским лауреатом и учреждает фонд своего имени, распорядителем которого оказывается его племянник — актер Михаил Чехов. Тот подкупает на нобелевские деньги «крайних ультра-революционеров» — Свердлова, Каменева, Сталина и организует их побег за границу при условии прекращения всякой политической деятельности. И судьба России меняется... А вот еще одна альтернативная история. В «Садах господина Мичурина» Андрея Куркова советское правительство отправляет ученого вместе с выращенным им садом на плавучем острове в Америку в качестве подарка американскому народу. А на самом деле это остров-бомба, чтобы взорвать Нью-Йорк (роман написан, конечно же, после 11 сентября). Мичурин и подобранный им в океане тайный электрик с советской подводной лодки постепенно выясняют это, в духе советского абсурда поминутно требуя друг у друга подписку о неразглашении...

А что же, с альтернативной точки зрения, происходит в наши дни? В повести тридцатилетнего кузнеца из Соликамска (? может быть, и это — мистификация) Алексея Лукьянова «Спаситель Петрограда» действие разворачивается сегодня, при монархии: октябрьского переворота не было, но царскую семью расстреляли, и с тех пор Россией правят двойники. За претендентами на трон — потомками Курбского, Романова (таковым каким-то образом оказывается и внук Владимира Ульянова) охотится крокодил-террорист и т.п. Абсурдизм и фантазмагоричность все нагнетаются, и в финале другой повести того же автора, «Мичман и Валькирия», на Красной площади происходит дуэль тещи и зятя на гранатометах: «...результатом трех выстрелов с одной и с другой стороны стали взорванный к чертям собачьим ГУМ, покосившаяся Спасская башня, стертый с лица земли Мавзолей и руины Кремля» (как тут не вспомнить Маяковского: «Я бы бомбы метал по Кремлю и кричал — Долой!»).

Контрфактичность проникла даже в детскую литературу. Поэт М.Болдуман предлагает альтернативные версии судеб героев детских сказок — Пиноккио, Чиполлино, Винни-Пуха, Чебурашки, Айболита, Алисы⁵. Гастербайтер Хоттабыч умирает у него от милицейских побоев; Карлсон спивается, бомжует и кон-

чает свои дни на стокгольмском чердаке, доктор Айболит попадает в тюрьму за незаконную торговлю кетаминном, а эпитафия Незнайке гласит: «Незнайка слишком, слишком много знал...»

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

Пожалуй, наиболее отчетливо глобализаторские тенденции проявляются в кинематографе. Так, восприняв общие для постмодернизма принципы – демонстративный «новый эклектизм», смешение высоких и низких жанров, подлинных и мнимых цитат, перемонтаж, многосюжетность по принципу полифонического романа, «анонимность» произведения и т.д., наши кинематографисты развили такие оригинальные разновидности киноязыка, как «розовая чернуха» (И. Дыховичный), «визуальный стёб» (И. и А. Алейниковы, Е. Юфит, М. Пежемский, Л. Боброва, А. Баширов), развернутая киноведческая цитата (О. Ковалов, С. Дебижев), пародирование научно-популярных фильмов (Е. Юфит), «кино в кино» (А. Балабанов), «транскино» (И. Охлобыстин), «глюкреализм» (И. Макаров), постмодернистский римейк собственного творчества (А. Кончаловский).

Интересующие нас процессы в кинематографе имеют и другой ракурс. Как известно, голливудская продукция потеснила национальную во многих странах мира, что вызвало от-

ветные меры юридического и финансового плана, связанные с защитой национальных кинематографий. Хотя эта тема периодически обсуждалась и у нас, в том числе на государственном уровне, отсутствие адекватных решений привело к засилью на большом и малом экранах массовых жанров американского кино, преимущественно блокбастеров. Зрелищность этих лент, связанная, прежде всего, с умелым использованием новейших компьютерных спецэффектов, обеспечила их успех у молодежной аудитории, составляющей основной контингент кинозрителей. Хотя среди таких фильмов встречаются и удачные (например, «Матрица» братьев Вачовски), их эстетический, нравственный и интеллектуальный уровень в большинстве случаев удручающе низок. Лавинообразное распространение образов экранного насилия и жестокости поставило ряд вопросов теоретического характера, связанных, в частности, с особенностями их миметического воздействия на юных зрителей, принадлежащих к группам риска⁶.

Коммерческий успех американского мейнстрима вызвал волну подражаний. Однако «наш ответ» «Матрице» — «Ночной дозор» и «Дневной дозор» Т.Бекмамбетова — свидетельствует лишь о техническом отставании в данной сфере. Художественный уровень этих лент ниже всякой критики. Главный принцип русских боевиков — перенос заимствованных сюжетов и стилистики на отечественную почву. Впрочем, подражательность не всегда носит столь открытые формы. Ею нередко отмечены фильмы по мотивам произведений русской классики, адресованные, в первую очередь, зарубежной аудитории. Среди свежих примеров — «Ведьма» О.Фесенко — американизированная интерпретация гоголевского «Вия». Фильм снимался на английском языке, местом действия стал современный американский городок, где журналиста Айвана в исполнении героя многих русских и американских сериалов В.Николаева ждали готические ужасы вперемешку с аномальными явлениями. Обилие спецэффектов не спасло это бледное подобие «Твин Пикс» Д.Линча. А весьма приблизительные представления авторов фильма об американских реалиях придали разрекламированному «первому русскому фильму ужасов» карикатурный характер.

Прагматическая ставка на успех за рубежом весьма ощутима в реанимированной Ф. Бондарчуком работе его отца. Видимо, многие изъяны «Тихого Дона» С. Бондарчука связаны с тем, что он задумывался и создавался как вненациональный продукт, рассчитанный, прежде всего, на европейский прокат. Практически все сцены фильма несут на себе печать компромисса между сугубо национальным романом М. Шолохова и среднеевропейски-североамериканским (да и латиноамериканским) стандартом. Лубочные пейзажи а la «Кубанские казаки» (в контексте западной моды на соцреализм демонстрировавшиеся на Каннском фестивале), трудящиеся в поле отнюдь не в поте лица, а с идеальным макияжем, в снежно-белых вышитых рубахах, байронический Григорий и вамп-Аксинья с распущенными волосами – вполне сувенирные изделия, наподобие ложек-матрешек. По сути, они мало чем отличаются от персонажей мексиканских сериалов. Их диссонанс с отечественными актерами лишь усугубляется псевдонародным дубляжем, всеми этими «Шо? А нишо» (на Дону, кстати, не «шокают», так говорят на Украине). И дело вовсе не в том, что Р. Эверетт и Д. Форест – иностранцы («Война и мир» К. Видора с О. Хепбёрн и М. Ферраром, как мне кажется, в большей мере соответствовала духу толстовской эпопеи, чем одноименный фильм того же С. Бондарчука с Л. Савельевой и В. Тихоновым). А в том, что выветрился национальный дух, исчез исторический смысл «Тихого Дона». Драматизм событий, сила страстей и мощь характеров поблекли под напором гламура. Ведь мелодраматический «атомг в лапоточках» с примесью «истерна» принципиально несовместим с шолоховским реализмом. Было бы, действительно, лучше, если бы последний фильм С. Бондарчука остался кинематографической легендой.

Между прочим, престижными наградами европейских фестивалей в последние годы награждают как раз фильмы антиглобалистской направленности, такие как «Эйфория» И. Вырыпаева. Возможно, западный зритель, в том числе и профессиональный, вычитывает в нем преимущественно тот слой, который связан с привычными для него ожиданиями: красота русской природы, загадочность русской души и т.п. Все это в

фильме, действительно, есть, но отнюдь не в вульгарно-банальном варианте. Высоким вкусом отличается работа художника и оператора: их видение степи — одухотворенно-возвышенное, не имеющее ничего общего со стандартной красотой. Степь у них действительно прекрасна. Ею любуешься при разном освещении, в неожиданных ракурсах, в том числе и с высоты птичьего полета. Камера то взмывает ввысь, то оказывается на уровне «человеческого, слишком человеческого». Фильм в целом как бы двухплановый: символический слой вполне органично сочетается в нем с реалистическим, даже натуралистическим. Романтическая любовь героев сродни «волшебному напитку»: они не властны над собой. Их сны и мечты моделируют реальность, естественность их поведения оттеняется искусно снятыми сценами с животными. Фильм пронизан фольклорными, сказочными мотивами. Белое и черное, добро и зло в нем резко разведены. Возлюбленный героини — идеал честности, порядочности, мужественности; ее муж — злодей, человеконенавистник, не щадящий даже беззащитную буренку, оставляющий после себя в буквальном смысле выжженную землю. Алое платье женщины и прозодежда мужчины сменяются белыми рубашками обреченных на смерть мучеников. В фильме множество цитат — от аллегоризма «Тристана и Изольды» и чеховских «Степи» и «Дяди Вани» (в нем фигурирует осовремененный доктор Астров) до «Возвращения» другого каннского лауреата — А.Звягинцева. Жертва героя, прикрывшего любимую от пуль ревнивца, оказывается напрасной: живая и мертвый тонут вместе с переполнившейся кровью лодкой. А параллельно этому слою — вполне реальная, неприкрашенная, способная показаться западному зрителю экзотикой жизнь степняков — в убогих домишках без телефона и других признаков цивилизации, с беспробудным пьянством и непредсказуемостью поступков.

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

Совсем иначе обстоит дело, когда за антиглобализаторскую тему берутся претенциозные дилетанты. В снятом Н.Бондарчук фильме «Пушкин. Последняя дуэль» поэт предстает жертвой заговора иностранцев против нашей страны и ее национального достояния, чреватого интервенцией. Русофобы геккерны, дантесы и иже с ними изображены здесь в духе пресловутой «Памяти». Пушкин же в интерпретации С.Безрукова на редкость примитивен. Впрочем, стараниями этого актера уже был скомпрометирован С.Есенин, представший перед телезрителями не столько поэтом, сколько пьяницей и дебоширом. Не лучше и Лермонтов в исполнении актера Стычкина – простой малый, деревенский самородок, в которого в шутку целится Дантес. Как не вспомнить тут скандальный фильм Н.Бурляева «Лермонтов», кишевший горбоносыми врагами России вроде Нессельроде! Вызывающе антизападнический фильм Н.Бондарчук груб и прямолинеен не только в идеологическом смысле – он отличается примитивной театральщиной с ее накладными бородами и париками, шаржированной мимикой, ложным пафосом и является «художественным» только формально.

Что касается театрального искусства, то одним из наиболее интересных и удачных опытов раскрытия русской классики навстречу всем ветрам Востока и Запада представляется театр А.Васильева. В последние десятилетия он с большим успехом работал во Франции и Японии. Васильев отдал дань постмодернистским увлечениям в своем онегинском цикле, причем деконструкция классики шла у него уже на фонетическом уровне – смысловые ударения на каждом слове, включая союзы и междометия, речевой темпоритм, голосовые модуляции, неожиданные паузы, пение, крики и шепот весьма радикально меняли смысл хрестоматийного текста. Однако наиболее репрезентативным и интересным оказался его диалог с восточными культурами, воплотившийся в эстетских спектаклях-мистериях. В этих транскультурных театральных действиях главное – не психологическая разработка характеров персонажей либо актерские индивидуальности, а самодвижение энергетических потоков, диктующих пластический рисунок спектакля. Влияние восточных религиозных практик предопределяет отрешенность от земных связей, максимальную концентрацию энергии, создающую

мощное силовое поле. Последнее втягивает в свою ауру самые разные произведения — от пронизанного христианской символикой «Плача Иеремии» на музыку В. Мартынова и спектакля по мотивам гомеровской «Илиады» «Песнь двадцать третья. Погребение Патрокла. Игры», где стилизованная античная пластика сочетается с шаманскими заклинаниями и бурятским горловым пением, до навеянного «Капричос» Гойи «Каменного гостя». «Каменный гость, или Дон Жуан мертв»... Во второй части названия заключен особый смысл: вся соль фантазмагорического действия состоит в противопоставлении загробного мира как более истинного и, как ни парадоксально, живого, анемичности и фальши земного бытия. В фантазиях на тему оперы А.С. Даргомыжского персонажи статуарны, нарочито искусственны, что подчеркивается многозначительной маркированностью каждого слога их речи, кукольной мимикой Лауры (сопрано) и неожиданно низким, почти мужским голосом Доны Анны (тенор). В финале первого действия разворачивается певческий поединок баритона и баса — Дон Жуана и Командора: они полупогружены в наполненные водой аквариумы и вот-вот захлебнутся. На сцену вносится гроб, вершится обряд погребения. С колосников летят красные похоронные гвоздики, превращая все театральное пространство в подобие могилы. Второе же действие, резко контрастирующее с первым, представляет собой своеобразные «Замогильные записки» Дон Жуана. Это балет, навеянный «Капричос» Гойи. В нем сплавляются воедино приемы западноевропейского контемпорари-данса и восточных единоборств. Технические элементы чрезвычайно сложны и даже brutальны — но ведь с гиперактивными, суперагрессивными обитателями ада ничего не может случиться, их невозможно покалечить или убить — они уже мертвы. Чрезвычайно выразительны их костюмы цвета плесени с траурно-черной отделкой. А чего стоит шестой «ведьминский» палец на ножках танцовщиц... Инфернальные создания с демоническими антрацитово-черными крыльями заполняют всю сцену, взмывают под потолок. Дон Жуан на их фоне — не романтизированный искатель красоты и тем более не богоборец, но мелкий сластолюбец, зацикленный на своей идефикс. Контрапунктом этому царству Танатоса выступает голос Эро-

са — полные любовного томления романсы де Фальи в исполнении сосредоточенно-отстраненной певицы в изысканных нарядах, стилизованных под одеяния испанских подарочных кукол. На мой взгляд, Васильеву удалось создать эстетское зрелище, искусно (и тактично) применяющее традиционные восточные и экспериментальные западные театральные формы к интерпретации русской классики.

«Каменный гость», несомненно, факт искусства, разительно отличающийся от современных арт-практик на сходную тему. В хепенинге «Не оглядывайся» английского режиссера Т.Шарпса зрители также оказываются в царстве мертвых, сверху на них летят комья земли и кладбищенские цветы. Каждые пять минут группы из трех человек отправляются в путешествие по едва освещенным коридорам, цехам, лестничным пролетам, лифтам фабрики технических бумаг. По пути им встретятся усопшая невеста на свадебном столе («Где стол был яств, там гроб стоит»), ее мерцающий в зеркале призрак (в этом зазеркалье отразитесь и вы сами), множество других мертвецов и, наконец, пришедший персонально за вами Харон. Долгие минуты будут протекать в полной темноте, перед закрытыми железными дверями. Нельзя не признать изобретательности режиссера, сумевшего искусно соединить игру актеров (и соучастие в ней зрителей), видеоарт, инсталляции, музыку, шумы, светотени. Зрелище построено на почти хичкоковском саспенсе. Однако не покидает ощущение, что это не совсем честная игра: интерактивное действие рассчитано, скорее, на психофизический, чем на художественно-эстетический эффект. Это нечто среднее между аттракционами-ужасниками и паравиртуальной реальностью интерактивных интернет-игр. К тому же здесь есть элемент принуждения, давления — нельзя выйти из игры, лабиринт должен быть пройден до конца в заданном темпоритме. Не все зрители выдерживают — возникает чувство страха, ощущение клаустрофобии, истерические реакции. Ведь не слишком приятно оказаться погребенным заживо безымянным номером на бумажке-пропуске...

В ракурсе глобализаторских тенденций совершенно другой случай по сравнению с васильевским — «Король Лир» Л. Додина. Здесь тоже два резко контрастирующих между собой дейст-

вия – шекспировское и собственно додинское. В первом акте есть любопытные моменты. Лир кажется изначально обремененным знанием о ждущем его финале, это одряхлевший ёрник, показывающий публике язык. Он жесток, не способен любить, и от дочерей ждет лишь слов о любви, а не истинных чувств (в этом суть его разрыва с Корделией). Мало чем в этом смысле отличается от него Глостер. Отцы и дети здесь вообще стоят друг друга, могут посоревноваться в вероломстве, и в этом плане конфликт между ними в какой-то мере снят. Иронически-саркастический характер действия усугубляется фигурой шута – бритого господина в котелке и красных митенках. Его партия – музыкальная, а не словесная: механическое пианино работает на эффект остранения, музыкальный коллаж из шлягеров XX в. снижает шекспировские страсти. Огрублен и текст пьесы: следуя западной моде, (наиболее известные эксперименты по радикальному переписыванию хрестоматийных текстов – «Андромахи», «Отелло», «Дяди Вани» – связаны с именем Люка Персеваля), Додин (как и К.Серебренников в своей версии «Антония и Клеопатры» или В.Мирзоев в пятом акте «Тартюфа», где герои, изъяснявшиеся до того блестящим слогом переводчика М.Донского, заговорили вдруг на новорусском языке в версии М.Мишина) использует осовремененный «переперевод» Шекспира, избобилующий сиюминутными жаргонизмами и ненормативной лексикой (впрочем, западный театр предлагает ныне и более «крутые» решения: в спектакле «Кода» французского режиссера Ф.Танги язык не просто разрушается, как это было в театре абсурда: тексты Данте, Лукреция, Гёльдерлина, Кафки, Арто обесцениваются, превращаются в «мусор культуры», служат лишь малозначащим монотонным фоном для пластических экзерсисов). Все это резко контрастирует с эстетскими позами трех сестер в белоснежных одеяниях, образующих живописные группы на фоне выразительных декораций Д.Боровского – черный задник трижды крест-накрест перечеркнут белыми полосами (как окна при бомбежке) символически делящими королевство на три части. Ту же фигуру повторяют X-образные белые подтяжки на черной рубаше шута, превращающие его в своеобразного мистера X. В финале первого акта перепачканный грязью законный сын Глостера пол-

ностью обнажается и разыгрывает этюд на тему «я – собака», являя собой невольную (или сознательную?) пародию на известный перформанс О.Кулика.

Что же до второго действия, то здесь весь мужской состав предстает нагишом (что не только не мотивировано, но в данном случае крайне неэстетично и даже негигиенично, учитывая общую неопрятность антуража), а дамы возлежат в вызывающе-откровенных позах. Текст же весьма далек от шекспировского, представляя собой «размышлизмы» на темы секса, старости, предательства соратников и напрасно прожитой жизни. В общем, это совсем другая история – история персональных сексуальных комплексов и разочарований, рассчитанная, по-видимому, на западного зрителя и рассказанная на привычном ему постмодернистском языке. Однако здесь режиссер оказался между двух стульев. Отойдя от присущего ему психологизма, характерного для русской школы театральной игры, Додин лишь повторил зады (в прямом и переносном смысле слова) эпатажно-шоковых приемов западноевропейского театрального авангарда. Да и здесь ему не удалось достичь того эффекта, который вызывает, скажем, прошедший в рамках театрального фестиваля NET (2006) спектакль норвежца Й.Стромгрена «Госпиталь». И хорошо, что не удалось. В этом танц-театре садомазохистского психоделического абсурда безобразное, низменное, отвратительное предстают в чистом (вернее, грязном) виде, без малейшей попытки эстетизации и, соответственно, вызывают отвращение вместо эстетического наслаждения. Кстати, здесь представлен еще один вариант разрушения языка: три медсестры – героини спектакля – пользуются его фонетической имитацией, непонятной даже самим норвежцам.

Одной из глобальных тенденций современных визуальных искусств стало совмещение выразительных средств кино, видео-арта, театра. Репрезентативный опыт подобного сочетания – спектакль «Федра. Золотой колос», поставленный в 2006 г. на сцене московского «Театра Наций» с русскими актерами, по пьесе русского драматурга С.Коробкова украинским режиссером А.Жолдаком. Жолдак возглавлял харьковский театр «Березиль», много работал в Германии – первая часть его античного диптиха «Медея» вышла в берлинском «Фольксбюне».

Московский спектакль, как явствует уже из его названия — микс расиновской «Федры» и фантазий на тему тотального безумия сталинских времен. Действие происходит в психиатрической лечебнице санаторного типа, быт и нравы вызывают здесь ассоциации с «Пролетаяя над гнездом кукушки» Мак-Кизи — Формана. Федра (актриса М. Миронова) оказывается женой крупного партийного работника Верой Павловной, воображающей себя античной героиней. На сцене разворачивается психотриллер с использованием множества современных наработок в области сценических и экранных искусств. Так, бассейн на сцене бывшего филиала МХАТа, кажется, так и застоялся с тех времен, когда там гастролировал театр Л. Додина чеховской «Пьесой без названия». Окаймляющие его кукольные домики напоминают об игрушечном городке в «Грозе» Островского в постановке Г. Яновской. Резкие переходы из одной эпохи в другую, неожиданные ветвления сюжета носят почти кинематографический характер — как не вспомнить тут «Женщину французского лейтенанта» или «Часы». Стекланный лабиринт санатория с прозрачными стенами без дверей вызывает ассоциации с «Догвиллем» Л. фон Триера. Доминирующим же элементом сценографии предстает помещенный над сценой большой экран наподобие того, что видели москвичи в гастрольном спектакле «Мастер и Маргарита» руководителя «Фольксбюне» Ф. Кастрофа. Но если у последнего видеопроекция позволяла увидеть то, что происходит за сценой, либо укрупняла визуальные детали, то Жолдак предлагает самостоятельный киносюжет-комментарий на тему удела человеческого. На протяжении всего спектакля, а также в антрактах с маниакальной навязчивостью повторяются сцены из жизни вивария, где царствует крысиный король, в экзистенциалистском духе «заброшенный» туда человеческой рукой и ею же изъятый... Живые крысы появляются на сцене и в финале спектакля, вызывая аллюзии с «Чумой» А. Камю.

В отличие от прежних спектаклей Жолдака — остропсихологичного «Одного дня Ивана Денисовича», дионисийского «Гамлета», авангардистской «Чайки», воплощавших неистовые фантазии режиссера, «Федра» при всем ее внешнем динамизме предстает внутренне статичной антологией распространенных

в мировой театральной ойкумене модных приемов. От претензий на такого рода «глобализм» страдает, прежде всего, авторская оригинальность.

«Федра» свидетельствует и о другой значимой в плане глобализации тенденции — деконструкции русской и зарубежной театральной классики. Так, в спектаклях С. Мирзоева «Женитьба», «Хлестаков», «Две женщины», «Амфитрион» фрейдистская интерпретация мотивировок поведения персонажей перформансов сочетается с установкой на гэг, трюк, пластически визуализирующие подсознательные влечения.

Если работы С. Мирзоева являют своеобразный дайжест русской версии постмодернистских сценических приемов, то такие художники, как П. Фоменко, могут апеллировать к некоторым из них — например, репетитивности (маниакальная повторяемость событий, жестов в «Пиковой даме»).

Культовой же фигурой отечественного «постмодерн-театра» является, несомненно, Р. Виктюк с его зрелищностью и живописностью на грани кича, «голубой» проблематикой, выраженным тяготением к эклектике («Служанки», «М. Баттерфляй», «Соломея»).

Деконструкцией дело не ограничивается. Не менее популярен сегодня в отечественных визуальных искусствах шизоанализ в духе Ж. Делёза и Ф. Гваттари, ориентированный на эстетический шок. Так, в танц-спектакле А. Пепеляева «Альфа-Чайка» чеховская «Чайка» переводится, согласно программке, в некое «прозрачное альфа-пространство, чтобы посмотреть, что у нее внутри». В этом пространстве, видимо, встречаются Шекспир, Чехов, Хлебников, Хармс, западные постмодернисты и московские концептуалисты... В роли «лица от автора» на первом спектакле выступил поэт Д. А. Пригов, на следующем — перформансист Г. Виноградов. На его вопрос «Быть или не быть?» следовал ответ «Спать или не есть? Вот в чем забыть», персонажи извлекали «квадратный корень из мягкого знака» под пение фрагментов из «Синего троллейбуса» Б. Окуджавы. Вооруженный винтовкой с оптическим прицелом Треплев охотился на виртуальную чайку, а та разрасталась на экране до немислимых размеров, потом открыла клюв, больше похожий на пасть, и «заглотнула» сцену со всеми действующими лица-

ми. Хореография в этом спектакле несущественна, исполнители действовали соответственно собственным возможностям, дополняя словесный бред пластическим. Однако действие в целом было не лишено претензий на эстетизм.

Во многом противоположная, демонстративно антиэстетическая линия театральной жизни под знаком глобализации связана с отечественным вариантом театра вербатим — документальным театром. Театр.doc имитирует реальную жизнь преимущественно натуралистическими средствами — основой театральных импровизаций служат записи «сырых» повседневных диалогов. Или монологов — достаточно сослаться на «феномен Евгения Гришковца» с его косноязычной исповедальностью («Как я съел собаку», «Дредноуты» и, наконец, «По-По» — произвольный иронический пересказ на пару с А.Цекало рассказов Э.По). Театр.doc сосредоточен на далекой от эстетизма жизни маргиналов, дне общества и подполье бессознательно. Так, в основе спектакля В.Панкова «Переход» — написанные десятью молодыми драматургами и положенные на музыку стилизованные монологи бомжей, наркоманов, транссексуалов и других девиантных личностей. Понятно, что они изобилуют уличным жаргоном, ненормативной лексикой и т.п. Особенность современной культурной ситуации заключается в том, что подобные трюки уже не вызывает эстетического шока. И это тоже одна из примет глобализации: провокативный евроамериканский театр отменил почти все табу, еще соблюдаемые в повседневной жизни. Так, в «Макбете», поставленном Ю.Гошем, мужской состав дюссельдорфской труппы не был прикрыт ничем, кроме варенья, символизирующего кровь, и жидкого шоколада — аллегии продуктов жизнедеятельности. Однако сегодня подобный грубый физиологизм уже не воспринимается как нарушение сценической нормы и, соответственно, не несет заряда эстетической энергии, питавшей полвека назад творчества А.Арто или Ж.Батая.

Что же касается антиглобализаторских веяний в русском театральном искусстве, то и здесь ситуация весьма неоднозначна. Консервативные течения, связанные с арахаизацией русской классики, соседствуют с антизападными и даже открыто ксенофобскими тенденциями. Наиболее репрезентативным при-

мером первой позиции служит линия Малого театра на сохранение традиционных форм режиссуры и стиля актерской игры. Однако о каких традициях идет речь? Разумеется, не о щепкинских — воспроизвести их сегодня невозможно. Скорее, о «формах самой жизни» в духе не столько русского реалистического, сколько соцреалистического театра. Тяжеловесная пафосность в утверждении «русского духа», избыточный бытовизм, демонстративное неприятие театральных новаций превратили Малый в приют театральной архаики, побороть которую неспособны даже такие интересные режиссеры, как С. Женовач, поставивший здесь «Правда хорошо, а счастье лучше». Скорее, наоборот, стилистика теперешнего Малого повлияла на Женовача. В созданной им Студии театрального искусства «Захудалый род» Н. Лескова предстает затянутой назидательной лезидрамой. В нем под сурдинку, но вполне явно звучит ксенофобская нота: погубителями рода, России и русского духа выступают всякие там немцы и французы. Это, действительно, дидактический, нарративный, литературный театр. Стилизованный под живые картины домашнего театра спектакль иллюстративен, молодые актеры в нем чувствуют себя скованно. А ведь в «Мариенбаде», поставленном Ю. Каменьковичем, они демонстрируют бурный темперамент, острую характерность, пластичность, вкус к гротеску... Принципиальное, по-видимому, программное отторжение Женовачем любых наработок как зарубежного, так и отечественного театрального авангарда существенно ограничивает, на наш взгляд, возможности сценической выразительности. Что, разумеется, не ставит под сомнение профессионализм этого режиссера.

Весьма показательна с точки зрения соотношения глобализаторских и антиглобализаторских тенденций ситуация в отечественном танцевальном искусстве. Наряду с классическим балетом в нем, как и на Западе, развивается линия, связанная с танцем модерн, свободным танцем, контемпорари-дансом, танц-театром. Признанные лидеры этого направления — Г. Абрамов (ныне покойный), А. Сигалова, О. Бавдилович, О. Пона. Ими заимствованы многие приемы постмодернистского танцевального стиля П. Бауш, Т. Браун, Р. Шопино, А. Эйли, цитатно-пародийно соединяющего элементы джаз-балета, драмба-

лета, пантомимы, акробатики, мюзик-холла, народного танца, балетной классики. Следуя им, отечественные хореографы смешивают бытовую и игровую стихии, сочетают танец с сольным и хоровым пением, речитативом, «уличными» звуками, включают в танцевальное действо элементы театральной игры, хепенинги, танцевальные соло и дуэты, построенные по принципу крупных планов и стоп-кадров в кино. Выражением подобного эстетического поворота в балетной технике стал отказ от фронтальности и центричности, перенос внимания на спонтанность, импровизационность; акцент на жесте, позе, мимике, динамике движения; принцип обнажения физических усилий, интерес к энергетической природе танца; соединение архаической и суперсложной техники (бега по кругу и ритмопластического симфонизма, сквозных лейтмотивов) и т.п. Вместе с тем названные универсальные приемы обогащаются русскими фольклорными мотивами, элементами народных танцев нашей страны, в них привносятся реалии современного отечественного быта. Лидеры подобных глобализаторски-антиглобализаторских миксов — «Провинциальные танцы», Челябинский театр современного танца и ряд других коллективов. Так, в своем танцевальном моноспектакле «Не соло» В.Голубев, одетый во фрак поверх футболки, выступает в роли парня из народа, современного хитроватого Иванушки-дурачка, сопровождающего стилизованные под русскую пляску постмодернистские па текстами о собственном несовершенстве и плохой погоде.

Совершенно другой случай по сравнению с подобными миксами — отчетливо антиглобалистская направленность движения «Митьков». Пусть глобалист танцует свой рэп в «открытом» буржуазном обществе, а митьковские пляски — воплощение и утверждение общества «закрытого», традиционного — таков лейтмотив книги основателя и теоретика митьковского сообщества В.Шинкарева⁷. Позиционируя «Митьков» как модель и ядро традиционного общества, автор полагает, что лучше плохо исполненное свое, чем хорошо — чужое. Митьковское ёрничество, все эти «Дык!», тельняшки и ковырялочка с приотопом выдаются за образец отечественного художественного канона. Это, по существу, призыв к культурной автаркии, по нашему мнению, лишенный позитивных перспектив.

До сих пор мы обращались к имманентным художественно-эстетическим аспектам глобализаторских веяний в современном русском искусстве. Однако мощный толчок художественной глобализации дали, на наш взгляд, в первую очередь причины экономического характера. Как заметил однажды комиссар и художественный руководитель Московской биеннале современного искусства Иосиф Бакштейн, «искусство – это лишь примечания или комментарии на полях макроэкономических битв». Замечание, в корне неверное в том, что касается сути искусства, однако весьма показательное для понимания современной культурной ситуации. В условиях «дикого» русского капитализма идея самоокупаемости учреждений культуры и искусства, на которой преимущественно строится современная культурная политика, привела к ориентации художников на коммерчески выгодные проекты. А таковыми оказались развлекательные шоу, удовлетворяющие вкусам кредитоспособных, но в массе своей эстетически не развитых «новых русских». Погоня за кассой, рейтингом и т.п. породила многочисленные антрепризы, эксплуатирующие в лучшем случае старый добрый «бульвар», а в худшем – преимущественно тему телесного низа на уровне низкопробного нецензурного анекдота. Их коммерческий успех повлиял и на репертуарную политику традиционных, в том числе и академических театров, погнавшихся за скороспелками. Даже признанные, талантливые актеры выглядят в них пародией на самих себя. Так случилось, скажем, с К.Лавровым, О.Басилашвили, А.Фрейндлих и З.Шарко в спектакле «Квартет», поставленном в БДТ Н.Пинигиным – разудалом водевиле, кощунственно эксплуатирующем темы актерского старения и закулисных интриг. Создается впечатление, что задача сделать сильный спектакль по сентиментальной мелодраме, как это удалось в свое время А.Васильеву со мхатовскими стариками в «Соло для часов с боем» или А.Эфросу с Пляттом и Раневской в «Дальше тишина», даже не ставится. Ставка делается только и исключительно на имена звезд, что, как ни печально, провоцирует «звездопад»... Удерживать высокий художественно-эстетический уровень удается крайне немногим.

Глобализаторские тенденции особенно очевидны в массовой культуре, особенно шоу-бизнесе. Феномен масс-медиа занял у нас столь непропорционально гипертрофированное место, что ему даже посвящаются сочинения серьезных композиторов. Так, в 2006 г. в Государственном Кремлевском дворце состоялась мировая премьера произведения В.Мартынова «Газетная увертюра. Блок новостей в год Моцарта» в исполнении оркестра В.Спивакова и хора В.Попова. По замыслу композитора, Моцарт помогает обнаружить порядок в хаотичном информационном потоке новостей. Ряд фрагментов «Газетной увертюры», действительно, отсылает к моцартовской стилистике во вполне постмодернистском духе, когда музыкальная цитата точно инкрустируется в современное произведение. «Газетность» же подчеркивается постмодернистской внятностью и раскованностью, доступностью музыки самой массовой аудитории – в финале хор с энтузиазмом исполняет гамму до мажор.

Другой выразительный пример. Даже такой высокопрофессиональный оперный дуэт, как А.Нетребко и Р.Виллазон, «зажигает» зал не столько пением, сколько изобретательными любовными оперными позами, долгими поцелуями и современным «любовным напитком» – откупоренной и выпитой на глазах у зрителей баночкой пива.

Если так обстоит дело на сцене московской консерватории, то что уж говорить о мюзиклах! Фестиваль «Музыкальное сердце театра» (2006) обнаружил уязвимость как ориентации на бродвейские образцы, так и «своего пути» национального музыкального театра. Гала-концерт, претендовавший на «мировую уровень», изобиловал техническими неувязками, никак не соответствующими высокотехнологичным стандартам – то же самое относилось и к вокальным данным исполнителей. Лучшим композитором был назван А.Журбин, чья весьма вторичная музыка к «Владимирской площади» тяготела к прямому заимствованию. Что же касается «своего пути», то победила музыкальная притча Татарского театра им. Г.Камала «Черная бурка», хотя спектакль этот был весьма заурядным в музыкальном отношении.

Механическое перенесение на отечественную почву приемов западного развлекательного музыкального театра, кино и телевидения не оправдывает эстетических, а порой и рейтинг-

говых ожиданий. Такие лицензионные телепрограммы, как «Я готов на все» или «Большой спор», относительно быстро сходят с экрана. Если в Германии популярность «Большого спора» не в последнюю очередь связана с тем, что он идет в прямом эфире, ситуации и диалоги непредсказуемы и увлекательны, то на «Первом канале» передача превращена в гламурное дорогостоящее шоу, идущее в записи и отличающееся от оригинала крайней неизобретательностью: тысяча блинов, испеченные за два часа программы, или сто человек, ухитрившиеся разместиться на одной двуспальной кровати, не вызывают ничего, кроме недоумения. Более или менее отрадное исключение в этой сфере, пожалуй, лицензионные «Танцы со звездами», где все зависит от артистизма и мастерства участников, вступивших в творческое соревнование.

Увлечение отечественной массовой культуры гламуром — еще один индикатор идущих в ней глобализационных процессов. Позиционирование в качестве эталона жизненного успеха демонстративного потребления и расточительства новорусского «праздного класса» («тусы» с Рублевки) пронизало все сферы масскульта — от глянцевого журналов до модных романов О.Робски («Casual», «Любофф/он») или Т.Огородниковой («Рублевка LOVE»). Впрочем, почти синхронно возник и антиглобализационный антигламур («Anti/Casual/Уволена, блин!» Н.Маркович и «Duxless» С.Минаева), а также пародии на обе эти крайности («Loxness» Е.Токаревой, «Гламурные подонки» Д.Полесского, «ШИКанутые» Ж.Гламурной). В Москве и Санкт-Петербурге прошли соответствующие акции — «Долой гламур! Долой пафос!» и митьковская «Защитим Россию от гламура!» В этот контекст вполне вписывается и последний роман В.Пелевина «Empire V» (2006) с его обличением гламура и... дискурса как «гламура духа», «сублимации гламура». А также посвященная жизни телевизионного «загламурия» книга популярного телеведущего А.Малахова «Мои любимые блондинки. [роман]», написанная в жанре черной комедии.

Однако, невзирая на критику, гламур не сдает своих позиций. «Гламурными» разделами светской хроники обзавелись даже серьезные издания. Выразительным примером «гламурной» глобализации в сфере масскульта является телевизионная

реклама. Ею стремительно пройден путь от прежней советской антирекламы как негативного референта, говорящего лишь о низком качестве товара на фоне тотального дефицита, до своего рода нового фольклора, срачивающего неолубок с мыльной оперой (как не вспомнить здесь Леню Голубкова). Создающие рекламные имиджи серийные видеоклипы разделились на жанры: рекламный триллер, эксцентрическая комедия, исторический анекдот, мягкое порно. Адресованные разным зрительским аудиториям, они, так или иначе, нередко подражают североамериканским и латиноамериканским образцам. Магистральное же отличие русских видеоклипов от их зарубежных утилитарно-практических аналогов состоит, учитывая ограниченную платежеспособность большинства населения, в утопическом, самодостаточном, фантазийном, фиктивном характере, создании иллюзорных симулякров, художественном мифотворчестве концептуалистского толка.

Драматизм ситуации усугубляется тем, что снижение творческой планки, ориентация на невзыскательные вкусы происходят на фоне растущего интереса к искусству новых поколений. В отличие от 1990-х гг., театральные, концертные, выставочные залы снова полны, в них все больше молодежи. Однако уровень происходящего в них далеко не всегда соответствует высоким художественным критериям, не оправдывает ожиданий наиболее эстетически развитой части аудитории, в том числе и юной.

Таким образом, главные риски глобализации в сфере культуры и искусства связаны с банализацией, тривиализацией, стандартизацией художественных ценностей, стиранием культурных различий, утратой национальной культурной идентичности, угрожающе низким художественным потенциалом массовой культуры. Особую тревогу вызывают тенденции глобального нивелирования художественных вкусов, прежде всего, под влиянием современных масс-медиа. И если на бытовом уровне приближение к евроамериканским потребительским стандартам (питание, одежда, средства гигиены и т.п.) — позитивный фактор, то уже на уровне градостроительства и дизайна ситуация не столь однозначна: станция метро «Деловой центр» и примыкающий к ней мост через Москва-реку неотличимы от сво-

их европейских аналогов. И дело не в оценке качества хай-тековского оформления (оно может быть достаточно высоким), а в самом принципе создания неких «полос отчуждения», «ничейных территорий» в художественной культуре, лишенных национальных признаков. Весьма показателен в этом плане проект художника И. Лунгина — в традициях московского концептуализма он живописует городские пейзажи на раскладушках. Брезент — довольно грубая основа для акрила и масла. Раскладушка — символ негламурного, нетуристического, неудобного ночлега, недосыпа. И виды городов в обрамлении пружин, в рамках из алюминиевого каркаса — какие-то смурные, пасмурные. В отличие от туристических проспектов, рекламирующих национальную экзотику, делающих акцент на контрастах, Лунгин размывает различия между городами. Такая концепция вполне органична для выставки «Спальный район» в Музее архитектуры, где она экспонировалась⁸: монотонные пригородные новостройки почти во всех странах мира, действительно, мало чем различаются. Новые районы, особенно спальные, стереотипно унылы, антиэстетичны, лишены национального своеобразия. Создается впечатление, что коллизия рязановской «Иронии судьбы» может стать универсальной. Современная художественно-эстетическая ситуация, действительно, амбивалентна: классическое искусство и красота природы кажутся не поддающимися глобализаторскому нивелированию, и в то же время их теснит вал клишированной наднациональной маскультовской продукции.

Глобализаторские тенденции превалируют в арт-практиках, так или иначе связанных со сферой виртуальности — художественно-эстетического освоения сетевых пространств⁹. В наших глазах возникает новый эстетический опыт, синтезирующий наработки авангарда, модернизма и постмодернизма с новейшими дигитальными технологиями и новым менталитетом. Интернет, действительно, мировая паутина, переманивающая в свои сети кино- и телезрителей, читателей, меломанов, не говоря уже о любителях компьютерных игр. Пользователи вырабатывают свой язык общения, приближаясь к осуществлению давней мечты об эсперанто. Правда, на лингвистическом уровне он оказывается весьма

упрощенным, о чем свидетельствуют отечественные блоги (быть может, как раз в силу этого им активно пользуется уличная реклама). Вырабатывается свой язык и в сетевом искусстве, net-арте. На уровне протовиртуальной реальности о возникновении начальных форм художественно-эстетической виртуальной реальности свидетельствуют, прежде всего, «технические искусства», такие как кинематограф и видеоинсталляции. Компьютерные спецэффекты (морфинг, комозинг и др.) стали неотъемлемой частью как мирового, так и отечественного киноязыка. Компьютерные технологии создания и обработки изображения повлияли на структуру языка кино, добавив в него дискретность и качественно повысив управляемость. Дополнив традиционные средства выразительности управляемой трансформацией изображения во времени и ее взаимодействием со звуком и словом, они способствовали рождению нового вида экранного творчества — мультимедиа, синтезирующего художественные приемы образительных искусств, режиссуры, литературы и музыки¹⁰. В российском кино и на телевидении активно развиваются WEB-дизайн, CD-дизайн, станковая компьютерная графика, 2D и 3D компьютерная анимация.

Широкое распространение получили содержащие признаки художественности артефакты отечественной массовой культуры, созданные на основе элементов виртуальной реальности (компьютерные игры, видео-компьютерные аттракционы, лазерно-электронные шоу). Сегодня много говорят и пишут о так называемой игровой зависимости. При этом в компьютерных играх выделяются два основных типа — безопасные и потенциально опасные для участников и их окружения. Наиболее опасными психологи считают так называемые «шутеры» — «игры на убивание» (от англ. *to shoot* — стрелять, охотиться). Этот игровой жанр притупляет эмоциональную реакцию на убийство, уменьшает запрет на него. Ведь в виртуальном мире отсутствуют причинно-следственные связи, всегда существует возможность начать все сначала. Шанс «жизни наоборот» порождает толерантное отношение к убийству как неокончательному акту, не наносящего необратимого ущерба существованию другого, лишённого физической конечности.

По мнению специалистов, в одну из самых модных сегодня многопользовательских онлайн-игр WOW (World of Warcraft – Мир военного ремесла) постоянно играет более 5 млн пользователей. В чем причины такого успеха? Психологи считают, что главной из них является ее «недоступность»: за победой нужно как следует побороться, т.е. умело выстроить игровую стратегию, правильно распорядиться ресурсами, грамотно управлять многоуровневыми интерфейсами и лишь в результате всего этого заполучить возможности телепортации, ручных электронных персонажей и т.п. Одним словом, геймер – что-то вроде трудоголика, стремящегося к успеху, но добывающегося его быстрее, чем в реальной жизни (да и неудача здесь чревата лишь психологическим, а не материальным ущербом). К тому же американские и английские ученые пришли к выводу, что игроманию неправомерно сравнивать с наркоманией. Ведь нет вещества, приводящего геймера в экстаз: он сам заставляет свой мозг работать, чтобы получить удовольствие.

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

Значит, все плохо? Не думаю, во всяком случае, применительно к художественно-эстетической сфере. Ведь кроме компьютерных игр и других продуктов массовой культуры возникают арт-практики внутри сети, адаптирующие к работе Интернета традиционные арт-формы (сетевая литература, виртуальные выставки, музеи, путешествия по памятникам искусства и т.п.). Появляются и принципиально новые сетевые арт-проекты (net-арт, трансмузыка, компьютерные объекты и инсталляции, сетевой энвайронмент и т.п.), рассчитанные на аудиовизуальное восприятие без сенсорного подключения реципиента к сети. На протовиртуальном этапе ощущение условной границы между реципиентом и артефактом не утрачивается, чувство дистанции сохраняется, полного погружения в виртуальную реаль-

ность не происходит, т.е. эстетический опыт еще не утрачивает своей традиционно сложившейся сущности. Собственно же художественная виртуальная реальность на отечественной почве еще не сформировалась, хотя за рубежом подобные виды арт-практик уже достаточно развиты.

Многообразные дигитальные продукты фактически готовят современного реципиента, пока относительно пассивно сидящего перед экраном монитора, к активным действиям в виртуальной реальности и к соответствующей психологии восприятия. Есть основания полагать, что арт-опыты с виртуальностью формируют зачатки нового эстетического сознания. Действительно, анализ специфики виртуальности в различных видах и жанрах искусства приводит к выводу о связанных с ней существенных трансформациях эстетического восприятия глобального характера. Именно восприятие, а не артефакт, процесс, а не результат сотворчества, оказываются в центре действия, а следовательно, и теоретических интересов. Наиболее значимыми в концептуально-теоретическом плане представляются такие процессы виртуализации психологии восприятия, как флуктуация, иммерсия, конструирование, навигация, персонификация, имплозия, адаптация.

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

Иммерсионность эстетического восприятия связана с переходом от наблюдения к проникновению, вторжению, погружению в виртуальную реальность, возможностью ее изменения изнутри. Новейшие эксперименты в этой сфере нацелены на создание трехмерных звукозрительных и тактильных эффектов посредством воздействия лазерного света непосредственно на сетчатку глаза, прямого электронного влияния на мозговую деятельность.

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

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

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

Имплозия восприятия, или непродуктивное перцепционное слияние средства и содержания разрушает классические стереотипы восприятия, превращая реальный мир в виртуаль-

ный симулякр. В результате плавного переключения модусов восприятия размывается чувство эстетической дистанции, существует риск снижения активности, критичности эстетического восприятия, возможной оценки реальных событий как артефактуальных. Возникает соблазн утопически-демиургических проектов, связанных с прозрачностью границ между действительным и альтернативными мирами.

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

Таким образом, набирающие силу глобализационные и довольно слабые антиглобализационные процессы в отечественной художественной жизни имеют многоаспектный характер. Хаотичность столь амбивалентных тенденций не позволяет прийти к каким-либо однозначным, а тем более окончательным выводам относительно их общекультурной ценности. Однако их изучение на уровне целостного художественно-эстетического сознания, нерасчлененной целостности теории и практики способствует на начальном этапе исследования хронотипологическому определению места и роли глобализационной линии в неонклассике. Ясно одно: как и во все времена, главное зависит от таланта, эстетического вкуса, профессионализма художников и эстетической восприимчивости тех, кому адресованы их творения.

Примечания

- ¹ См., например: *Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы*. М., 2005; *Глобализм в системе категорий современной культурологической мысли*. СПб., 2005.
- ² См.: *Маньковская Н.Б.* Саморефлексия неклассической эстетики // *Эстетика на переломе культурных традиций*. М., 2002. С. 5–24.
- ³ См.: *Бычков В.В.* Феномен неклассического эстетического сознания // *Вопр. философии*. 2003. № 10. С. 61–71, № 12. С. 80–92; *Его же*: *Эстетика*. Изд. 2-е. М., 2006. С. 317–523; *Маньковская Н.Б.* Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. М., 2005. С. 68–90.
- ⁴ См. подробнее: *Бычков В., Маньковская Н.* Современные тенденции в эстетике: К итогам XVI Междунар. конгр. по эстетике // *Искусствознание*. 2005. № 1. С. 518–536; XVIth International Congress of Aesthetics. Changes in Aesthetics. Rio de Janeiro, 2004.
- ⁵ См.: *Болдуман М.* Смерти героев. СПб., 2006.
- ⁶ См. подробнее: *Тарасов К.А.* Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры. М., 2005. С. 178–286.
- ⁷ См.: *Шинкарев В.* Митьковские пляски: Краткое руководство для хореографических кружков художественной самодеятельности. СПб., 2005.
- ⁸ В последние годы Музей архитектуры уделяет специальное внимание живописи на необычной основе — дереве, камне, кровельном железе и т.п. В 2006 г. в его «флигеле-руине» демонстрировался проект И.Затуловской «И.З. классики»: Достоевский был изображен в скворечнике-часовенке, Есенин — на чем-то вроде старинного деревенского снегоступа, А.Блок — на деревянной прялке, О.Мандельштам — на камне и т.п.
- ⁹ См. подробнее: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Виртуальная реальность как феномен современного искусства // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. Вып. 2. М., 2006. С. 32–61.
- ¹⁰ См. подробнее: *Монетов В.М.* Художественный процесс и мультимедиа. К вопросу об определении терминов // *Наука телевидения*. Вып. 1. М., 2004.

В.И. Самохвалова

И вновь к вопросу о форме

Земное с небесным в тебе сплетено,
Два мира связать не тебе ли дано?

Фирдоуси

Всякий предмет и всякое произведение искусства имеют два главных плана: план содержания и план выражения. План выражения — это область, обычно относимая к форме. Вне формы, т.е. вне опредмеченности (в том или ином материале), вне явленности (для чувств и разума), вне выраженности (для восприятия) всякий предмет, и в том числе художественное произведение с его сколь угодно важным содержанием, не столько есть, сколько всего лишь *может быть*; даже существуя лишь в сфере воображения, будучи виртуален (или потенциален), он, тем не менее, так или иначе оформлен — через внутреннюю форму образа, представления, замысла, идеальной схемы и т.п. Можно считать потенциальный внутренний образ (существующий лишь в душе художника, формируемый в процессе его субъективного переживания) равноценным внешнему, выраженному в материале, как это принято, например, в японской эстетике (особо внимательной к неуловимому и преходящему), но нельзя предположить, что он существует *вне* всякой формы. Форма переживания может разворачиваться — и это происходит не только в процессе создания произведения, но и в процессе его восприятия — в идеальном «внутреннем пространстве» психики (души), которое сложилось у овладевшего языком человека как его эволюционное завоевание, ознаменовав его превращение в самосознающий субъект. Дав внутренним образам и переживаниям фиксированную форму в слове, язык

позволил человеку, отстранив их содержание в словесных формах, сформировать и свой внутренний мир, свой самообраз, без чего невозможно представить себе способную и мотивированную к творчеству личность. Явленная или виртуальная, определенная или подразумеваемая, но именно форма как способ определенно-качественного проявления позволяет говорить о том или ином предмете, объекте как существующем в реальности. Что же касается оценки, в особенности эстетической, то она вообще может быть дана только на основе возможности восприятия, чувственный уровень которого начинается с формы, каким бы способом своей явленности она ни была представлена. В искусстве способ, которым оно реализуется, т.е. по сути форма, является определяющим.

В то же время, в отличие от содержания, которое всегда может быть представлено в том или ином виде («перекодировано»), передающем несомую им конкретную информацию, форма может существовать и как совершенно абстрактное понятие, ибо может не иметь *конкретного* содержания (если таковое можно представить в виде некоей общей логической формулы). Так, можно говорить о форме идей, например, чистых идей Платона, не имеющих конкретного выражения. Формой можно считать архетип (например, в юнговской трактовке), задающий матрицу понимания наиболее бытийно значимых событий через соотнесение основополагающих ситуаций человеческого существования с некими символично-формальными структурами. Столь же специфическую форму, в которой может разворачиваться, например, философствование, являет собою способ построения текстов у А.Ф.Лосева. Лосев пишет для другого, но он пишет себя, и это прежде всего самовыражение, чтобы, поняв себя, понять сам предмет. Такой способ можно назвать гимнастикой ума, это своеобразный дзэн рациональности, в который надо погрузиться, следуя за автором, за движением его мысли, чтобы в, казалось бы, полной спонтанности сознания начали последовательно разворачиваться и определяться смыслы, к которым подводит читателя философ. Иными словами, форма располагает восприятие трактовать воспринимаемое согласно методу, соответствующему его природе, т.е. *определенным* образом.

В этом смысле синонимом слову «форма» могут выступать слова «способ», «модус», «принцип» и др. Можно сказать, что четкая смысловая определенность — как внутренняя, управляющая содержательными аспектами форма — имеется у общих понятий, например, добра и зла, истины и лжи; именно их формальная очерченность и определенность смыслового «каркаса» мешает размыванию данных понятий, утверждению их относительности или даже экзистенциальной взаимозаменяемости (как утверждается в постмодернистской парадигме). Произвольности обращения с формами смыслов препятствует их нагруженность внутренними формальными связями и укорененность в культурно-архетипическом пространстве. Хотя, в то же время, те, кто говорит о виртуальной форме¹, правы, поскольку в известном смысле всякая форма, с одной стороны, *всегда* виртуальна, ибо принципиально предполагает возможность разночтений разными адресатами; но, с другой стороны, форма, какой бы она ни была (хорошо или плохо выстроенной), всегда есть, существует, и в этом смысле она несомненно не виртуальна, а действительна. Более того, как утверждает П.А.Флоренский, «нет ничего внешнего, что не было бы явлением внутреннею»². Это подразумевает, что форма всегда содержательна; но в то же время мы говорим о чем-то, что «это формально», когда хотим подчеркнуть, что речь идет не по существу, не затрагивает сути вопроса. А когда мы говорим, что художник напряженно ищет формы выражения, то как бы подразумеваем, что нужная форма где-то уже есть и надо лишь ее найти.

Рождается ли форма вместе с мотивирующим ее движением смыслов содержания произведения, изменяясь, подстраиваясь к их развитию, т.е. выступая как *становящаяся* категория, или же является для них *готовым* «упаковочным средством», которое подыскивается в каждом конкретном случае по мере надобности, ведь существуют же жанры и стили как некие каталоги соответствующих формальных требований? Или же она есть «транспортное средство», функцией которого является донести информацию до адресата? Само *формирующееся* произведение, таким образом, может быть понято в двух тонко различных смыслах. Во-первых, оно есть приобретающее форму, т.е. получающее *формальное существование*; во-вторых, оно есть

становящееся в форме, т.е. обретающее бытие *через* форму (формы). В этом смысле внешняя форма имеет скорее тенденцию к диссоциации в произведении, ибо неизменно трансформируется, «подгоняется» художником исходя из его конкретных художественных целей. Внутренняя же форма, напротив, является непрерывно творимой, становящейся и утверждающейся. Здесь следует заметить, что в русле активно обсуждаемой ныне проблемы компьютерного творчества лишь внешняя форма может подлежать математизации, в то время как математическая неформализуемость внутренней формы и делает художников разными по стилю и почерку, обеспечивая многообразие и неповторимость художественных миров и творческих манер.

Указанная многоликость формы, несомненность ее наличия и ее неуловимость, неоднозначность ее понимания и спорность самого ее статуса делают вопрос о форме глубинным философским вопросом, который до конца не решен, хотя и постоянно ставится, решается, в разных плоскостях рассматривается, с разных позиций анализируется. Возможно, сама нерешимость проблемы в ее однозначности порождает ощущение, по поводу которого Т.Адорно сетует: «Удивительно, насколько мало эта категория отражена в эстетике...»³. Очевидно, этому старому вопросу суждено вновь рассматриваться и решаться на каждом новом уровне развития художественной практики, на каждом новом этапе движения мысли, познающей мир и принципы его устройства. Новый культурный контекст, ракурсы новых методологических подходов раздвигают рамки рассмотрения формы, предлагая новый материал для осмысления. Похоже, что усиливается, условно говоря, формалистическое направление в искусстве, искусствознании и эстетике, когда всесторонне — теоретически и практически — исследуется феномен оформленности как качества и характеристики, изучается форма, ее специфика, особенности ее построения и восприятия. В частности, в искусстве форма не рассматривается как только способ выражения и передачи содержания, но сама выступает как сообщение, т.е. приобретает статус безусловного и в определенном смысле независимого содержания, выступает не только как означающее, но и означаемое. В то же время достаточно сильными остаются и позиции тех, кто за формой признаёт всего

лишь как бы второстепенное значение, хотя простой опыт убедительно свидетельствует, что неудачная или неподходящая форма способна уничтожить сообщение, заложенное в предмете, ибо его содержание оказывается невыявлено, а смысл искажен. «При превращении смысла в форму.., — пишет Р.Барт, — он опустошается, обедняется, остается лишь голая буквальность»..., «смысл низводится до состояния формы»⁴. Должно ли это означать, что форма сама по себе исходно бессмысленна? Но разве она не несет в себе глубокие смыслы сложных процессов раскрытия и выявления как субъективности автора, запечатлевающейся в художественном произведении, так и закономерных принципов объективного и целесообразного формообразования, через которые говорят космо-антропные законы организации мира. Ведь всякая утвердившаяся в бытии форма есть как бы «запись» процессов такого целесообразного формообразования, которое обусловлено действием объективных и универсальных законов организации в природе и космосе, о чем пишет, в частности, Вл.Соловьев. Форма, по его мнению, есть объективное произведение космогонического процесса, рождающееся в самом ходе образования космоса и заложенное в логике его развития⁵.

Что же касается формы в искусстве, то и она (в особенности так называемая внешняя форма) несет в себе вполне определенные черты художественно-исторической обусловленности. Классическая форма сонета или классицистская пьеса с ее обязательным соблюдением целого ряда формальных требований и ограничений, например, несут в себе следы глубокой культурной работы, определившей известную условность данных форм, что становится и признаком жанровой идентичности, и знаком мастерства; форма может многое сказать — как исходным выбором ее, так и иногда неожиданным для самого мастера результатом, родившимся в процессе творчества. Пустой может сделать форму только ремесленник, который еще не стал или которому не суждено стать мастером. У мастера форма, какой бы условной она ни казалась, становится не только «говорящей», но и индивидуально разработанной.

По известному определению Л.С.Выготского, форма, в конечном счете, «есть то, что отличает искусство от неискусства»⁶. Действительно, вопрос структуры произведения — как

порядка выражения, иерархии смыслов, системы внутренних связей — фактически решает статус его художественности. Форма как результат специальной и специфической организации означает приобретение организованным единством нового качества — художественности. Молчащая форма делает сам предмет не отвечающим своей функции, поскольку невозможно идентифицировать определяющее его качество. Именно в искусстве форма как организация произведения становится самым языком содержания, через который оно выявляется; подобный способ художественного выражения содержания специфичен и принципиален для искусства, в отличие от нехудожественных способов выражения.

Известно, что для массового, обыденного (и просто неподготовленного) восприятия всегда важнее *что*, чем *как*. Именно этим объясняется существование карманных адаптированных изданий классических произведений литературы⁷, в которых содержание от формы отделено путем безвкусной операции препарирования целостности смысла, как будто возможно выделение некоего *инварианта* содержания, который безразличен к смыслу контекста, из которого он извлекается. Одна и та же информация, помещаемая в разные (пусть даже равноценные) контексты, приобретает разный смысл (и различно воспринимается), тем более это касается художественного произведения, где в принципе нет незначущих элементов, описаний, деталей. Подобное становится возможно только благодаря специфическому характеру языка как материала литературы, который в то же время остается и системой условных средств коммуникации. Однако и в словесном искусстве не существует «синонимии», безотносительной к оценочному восприятию; так, слова «запах», «аромат», «благоухание» могут относиться к одному и тому же явлению (иметь общий денотат, определяющий инвариант значения), но соотноситься с разными коннотатами, т.е. обнаруживать разное отношение к этому явлению, его различную оценку. Каждое слово при этом обозначает отдельную форму восприятия и выражения. Тем более все сказанное относится к несловесным искусствам; так, нельзя, например, создать адаптированного варианта симфонии, ибо здесь выражение неотделимо от содержания, и фактически само выражение, т.е.

форма, и образует это содержание. И, конечно, нельзя найти синонимию в содержании романа Л.Н.Толстого «Анна Каренина» и содержании одноименных фильма (с Татьяной Самойловой) и балета (с Майей Плисецкой). Таким образом, форма предстает как своего рода более «элитарный» элемент искусства. И поиски в искусстве, как правило, всегда касались именно формы, плана выражения, так же как и восприятие формы в художественном произведении, для чего требуется иногда большая специальная подготовка. (Что же касается содержания, то здесь остается актуальным нетленное высказывание Дж. Рескина, сказавшего, что если девушка может петь об утраченной любви, то скряга не поет о потерянных деньгах.)

Форма собирает, концентрирует в себе всю специфику эстетического, способного соединять казалось бы несоединимое: с одной стороны, это материально-вещественное, предметное («тяжелый искус земли», как выразилась М.Цветаева) и, с другой стороны, высший уровень идеально-ценностного осмысления действительности. Иными словами, форма – это, одновременно, и манифестация присутствия в произведении его разностороннего материала, и сложная художественная идеализация, с помощью которой как инструмента и результата тонкой сублимации внешних форм восприятия к внутренним формам гармонического порядка души, реализуются самые тонкие и глубокие смыслы, чувства, переживания, в которых претворяются впечатления, ощущения, импульсы реального мира. Возникающее при этом единство может быть движимо уже не от идеи к воплощающему ее материалу, а от материала, понимаемого во всей его сложности и неоднозначности, к выплыванию из него – душой художника – одухотворенной красоты, ценности. И это также составляет новое образование – целое, а «где есть целое, – замечает П.А.Флоренский, – там действует форма»⁸. И опять, повторимся, вне формы нет существующего в его целостности и единстве, ибо нет основания, по которому можно было бы о нем судить как о некоем установившемся в своей определенности целом.

Через себя форма создает, порождает, реконструирует смыслы, неоформленное (бесформенное) содержание оказывается нечитаемым, непроявленным, остающимся в сфере только за-

мысленного. Другое дело, что между замыслом и его предметным воплощением всегда остается порою непреодолимое различие, что составляет и мучение всякого отдельного художника⁹, и проблему глобально-метафизического масштаба, о которой писали Н.А.Бердяев и С.Н.Булгаков. В процессе реализации даже самого идеального замысла в материальную предметную форму вкрадываются неизбежные искажения, ибо косная и тяжелая материя не в состоянии точно повторить тонкие движения идеальной субстанции. Между ними в процессе реализации возникает некий «зазор», через который и устремляются искажения («дьявол», по выражению Н.А.Бердяева, как всевозможное зло). В этом и проявляется различие между творчеством Бога и творчеством следующего (по образу и подобию) Ему человека, ибо божественный замысел всегда должен воплощаться в столь же совершенной форме, однако у человека в процессе развертывания самого высшего и идеального замысла в ход его неизбежно вмешивается «каприз» материи. О редкости совпадения плана замысла и плана воплощения в творчестве пишет М.Цветаева, характеризуя поэта, как «равенство души и глагола».

Итак, попытаемся дать какое-то предварительное рассмотрение общих свойств, характеристик, аспектов проявления формы, ее качеств и возможностей, благодаря которым она вскрывает глубинные измерения смысла, служит актуализации скрытых в душе художника и его адресата архетипических символизаций. И при этом столь сильно и безусловно воздействует как на их сознание, так и на подсознательные структуры, сохраняющие память о связи с миром и порядком его ритмов и структур.

Форма – первое, что *непосредственно* предъявляется при восприятии предмета, однако это не означает, что она прочитывается автоматически. Это первое своего рода «препятствие», которое человек должен преодолеть, чтобы постичь смысл в его полноте, и это первое препятствие отсекает дилетанта, не могущего или не желающего «преодолеть» ее незримые границы, оформляющие – и охраняющие – суть. Форма образует определенную материальную привязку для возможности разворачивания содержания в идеальной сфере смысла, т.е. собствен-

но самого осуществления и проявления содержания. Она дает возможность «опредметить» невидимое, т.е. внутренний мир, состояние души, глубоко субъективное ощущение. Форма запечатлевает преходящее, удерживает от забвения, от растворения в потоке изменчивого бытия как объекта творчества, так и субъективного состояния художника, которое вызвало данный творческий акт. Форма сохраняет это содержание в совокупности интеллектуальных и эмоциональных переживаний, которые она способна вызывать, сохраняет его особость, отделяя от остальных предметов и событий мира.

Форма многослойна по своему составу и структуре и многомерна по своей обращенности к восприятию. Форма, как художественная цель творца на определенном («опредмечивающем») этапе его творчества, создается результирующим взаимодействием взаимопроникающих и взаимоперекликающихся элементов организации целого, которые образуют сложную иерархию художественных значений. Эта взаиморасположенность основных структурных опор и взаимоотражающая приспособляемость всех значимых элементов создается в процессе реализации замысла, в этом смысле форма направляется художественным языком и культурной традицией, но она не является «предсуществующей», в которую художник, как в готовую форму для выпечки, втискивает некое, также заранее заготовленное содержание. Процесс определения содержания и становления формы протекает параллельно и взаимообусловленно, форма выступает как становящаяся категория, в свою очередь, доопределяющая и направляющая замысел до состояния быть явленным и «для другого». Как пишет М.М.Бахтин, «выразить самого себя — значит сделать объектом для другого и для себя самого»¹⁰. Многоликость формы, особые способы художественной кодификации позволяют ей нести на себе и след работы с ней автора, и информацию о самом авторе, своеобразии его модели мира. Так, например, в произведениях Ф.Кафки мы не найдем ни одного природного пейзажа, а в произведениях С.Беккета почти нет предметных описаний общественной реальности. Первый не находит ничего ни в реальности, ни в своей душе, что было бы в гармонии с естественной жизнью природы, а второй, пародируя формальную условность

единства места и времени действия, нагнетает ощущение катастрофы, которая так и не происходит. И подобное становится не только выражением самоощущения художника, но и своеобразным художественно-эстетическим «мессиджем» своей аудитории. Форма обеспечивает условие, полноту, своеобразие и интенциональность коммуникации, без которой искусство утрачивает социально-практический смысл, обеспечивающий восприятие и, следовательно, бытие смыслу эстетическому.

Определяя внутреннюю организацию, *структуру* произведения, форма создает и те внешние границы, которые обозначают определенность качественно-функционального бытия предмета в пространстве и/или времени (художественное полотно или музыкальная пьеса) как единого целого среди других предметов действительности. Форма как бы условно демаркирует те рамки, в которых заключено пространство, где изображение создает определенным образом устроенную условную реальность, используя для этого построения «фундамент» и «опоры» художественной организации. Будучи такими «внешними» границами, которыми обозначено и материальное, и идеальное бытие произведения, форма являет организацию *постоянства бытия* этого произведения при выступании его в разных культурных и временных контекстах, при разных его конкретных восприятиях и толкованиях.

Художественное произведение в своем бытии представляет собою два уровня существования формы. Если внутренний уровень – формирование замысла, идеи – определяется индивидуальностью художника, спецификой его художественного мышления, «составом» его личности, то внешний уровень в значительной мере определяется материалом, используемым и организуемым художником, который и выявляет его выразительные, формирующие возможности. При этом характеристики широко понимаемого формируемого материала способны оказывать обратное воздействие на художника, на его замысел и способы его реализации.

В целом форма как организация выполняет несколько существеннейших функций, определяющих бытие художественного произведения. Она, как уже говорилось, отграничивает его пространственное и/или временное бытие от неограниченнос-

ти и неопределенности материального и идеального планов окружающего. Она образует его идентичность с самой собой, позволяющую говорить о нем как об определенном едином целом, отдельном в своей целостности, в то же время включает его в определенный класс предметов аналогичной качественной характеристики. Иными словами, форма как модальность «звучания» предлагает восприятию определенный «резонанс», располагающий к пониманию и настраивающий на него.

Будучи создано, художественное произведение существует как законченное структурированное высказывание, являющееся, по словам М.М.Бахтина, «архитектонически устойчивым и динамически живым». Если воспользоваться аналогией из физики, оно осуществляется и продолжает существовать как своеобразный эстетический супергравитационный мультиплет, т.е. некое совокупное сверхполе, образованное действием всех полей тяготения составляющих его компонентов с их собственными внутренними гравитационными полями. В каждой точке этого сверхполя действует сложная результирующая всех отраженных друг в друге полей. И в художественном произведении также действуют сложнейшие поля взаимных смысловых и чувственно-ассоциативных притяжений; каждый отдельный образ своим внутренним полем входит во внешнее совокупное сверхполе произведения, и нельзя разъединить поля значений отдельных составных элементов, в которых фокусируется воздействие каждого из остальных и всех вместе, без того, чтобы не повредить, не деформировать неразрывную целостность всего единства. Каждое поле — невыделимый компонент смысла, рождающегося из этой целостности, образуемой взаимопроникновением разных силовых потоков, объединяющих движение значений, ассоциаций, следов прошлых отражений и т.д. Глубокое воздействие искусства на человека, возможно, определяется тем, что воспринимающий вовлекается в сферу действия этого мощного сверхполя, действие которого захватывает и само сознание. Действуя на «материале» самого человека, произведение позволяет ему привносить в свое восприятие субъективные, индивидуальные оттенки и обертоны смыслов, ощущений, переживаний, свойственных данному человеку. Произведение как бы вводит его в пространство «игры» с соб-

ственными мыслями и чувствами, дает толчок к развертыванию потока собственных представлений и образов, но оказывающихся как бы внаходимыми (по выражению М.М.Бахтина) и могущих, во-первых, восприниматься как некие внешние и подлежащие осознанию, прояснению, оценке мысли и чувства, а во-вторых, переживаться уже не непосредственно жизненными (по терминологии Л.С.Выготского), а более специальными эстетическими эмоциями и переживаниями.

Вся эта сложно организованная система служит в конечном счете тому, чтобы восполнить возможности способа выражения до объема содержания художественного мышления, безбрежно и беспрепятственно осуществляемого в идеальной сфере, когда возникает стремление и необходимость перевести его в материализованную сферу художественного выражения. Законы подобного непрерывного взаимостановления и взаимопределения формы и содержания всегда привлекали внимание исследователей художественной формы, которые пытались сформулировать законы и принципы формопостроения, исходя из каких-то объективных предпосылок. В той или иной степени идею о том, что многослойная структура художественного произведения воспроизводит многоуровневую структуру мира, разделяли Н.Гартман, М.Бензе, Р.Ингарден. Действительно, если человек и мир — как микрокосм и макрокосм — связаны единством принципов формообразования, то человек в своем искусстве следует объективным закономерностям, в соответствии с которыми построены формы мира, организованы структуры природы. Человек и мир как бы связаны тонким изоморфизмом, что и обуславливает в конечном счете не только возможность восприятия форм, но и характер отношения к ним, их оценки. Конечно, художественное качество еще не возникает из самой аналогии между строением произведения и мира, но существование подобной аналогии свидетельствует об объективном характере принципов художественной организации, как и всякой организации в мире вообще.

О возможности выразить специфику формы через точное число говорил в свое время Пифагор (а также его последователи), описавший принципы построения большинства известных форм в природе. Так, например, если разрезать поперек яблоко

ли, грушу — в сечении будет пятиугольная звездочка; пятерка, в соответствии с нумерологической символикой, означает выход в живое: пятерная симметрия лежит в основе строения живых организмов. От устойчивости кристалла (выражаемой симметричной цифрой «четыре») — к асимметрии, неравновесности, подвижности органической жизни, позволяющей не окаменеть в тяжелой симметрии. От устойчивых «четверок» (именно квадрат как устойчивую структуру имеют своим основанием многие сооружения разного социального, культового и военного назначения) до прорывно-энергетических, жизнеобещающих «пятерок» — все формы позволяют проследить единство принципов организации. А самыми энергетичными и экономными оказываются формы красоты, которые также можно передать через числовые соотношения, в частности, например, через «золотую пропорцию».

Действительно, отмечаемое современными астрономами, физиками и астрофизиками существование четкой связи между формой (тела, системы), с одной стороны, и его движением, развитием, с другой, позволяет взглянуть на форму, в том числе в искусстве, с несколько непривычных позиций, как бы в универсальном контексте ее понимания. Руководствуясь представлением о форме Аристотеля, сказавшего, что «каждый из предметов представляет известный порядок или соединение»¹¹, мы можем провести некоторые аналогии между порядком в искусстве и порядком мира, т.е. перейти к выяснению принципов его организации, так или иначе воспроизводимых в формах искусства. Так, с помощью специальной организации пространственные и временные искусства могут работать с пространственными и временными ощущениями воспринимающего человека, переводя сами пространство и время из трансцендентальных для него характеристик бытия в управляемые — через организацию восприятия посредством художественной формы. Американский логик, психолог и педагог А.Кожибски утверждает, например, что структура мира и структура нервной системы человека имеют сходную принципиальную организацию¹². Это в известной степени помогает приблизиться к пониманию единства законов, объединяющих гармонию мира и красоту искусства, которое в своих основных формах следует природе.

Инварианты организации образуют своего рода единый язык построения всех форм — от атома до Вселенной, с помощью их можно описать «закон звезды и формулу цветка». Природа возвращается к однажды найденным ею наиболее устойчивым, стабильным принципам организации, используя их при построении самых разных объектов, систем, процессов, явлений на самых разных уровнях общности. Как писал древний китайский поэт Люй Бувэй, «Есть великий Круг в вышине / И великий Квадрат в глубине...». Пифагорейцы также полагали, что круговые формы принадлежат небесам и символизируют бесконечность, квадрат же несет в себе образ божественной природы. Подобные целесообразные, лаконичные и выразительные формы выступают как своего рода *фракталы* («кванты» организации), структурирующие пространство на разных уровнях и в разных масштабах его построения. Иначе говоря, все конкретные формы — это многообразие частных случаев выступления общего закона организации, лежащего в основе бытия и функционирования мира и означающего требование уменьшения энтропии, существующей как неопределенность, неупорядоченность состояний, неструктурированность, невыраженность смыслов. Стремление к упорядочению есть движущий фактор развития мира как системы, ибо снижает напряженность в ней, внося организацию и гармонию, делающие совокупность ее частей единым целым в иерархии ценностей и смыслов.

Форма выражает такой порядок, организация которого ведет к возрастанию устойчивости системы за счет того, что само структурирование уменьшает напряженность в системе, ибо «контур» формы «связывает» все точки возможной бифуркации (полифуркации), замыкая их на себя. Именно «общим контуром, обнимающим отдельные члены» называл гармонию Леонардо да Винчи¹³. Таким образом, внесение порядка или структуры, определяющих обретение формы, означает прекращение неопределенности относительно возможного характера изменения или возможных вариантов направления развития системы. Поэтому природа в известных пределах сама стремится к порядку, вводя определенные формы организации «своего материала». Так, считающаяся самой устойчивой и совершенной форма шара действительно максимально гармонично замыка-

ет все «проблемные» точки равномерной кривизной сферы. И именно шар как пространство, заключающее в себе изображаемое действие, многие исследователи живописи считают основой композиции в картинах многих известных художников. Образование формы, определяемой возникновением необходимых и глубоко существенных взаимных отношений между элементами целого, выступает как фактор упорядочения, обеспечивающий становление, сохранение и развитие бытия мира. Воплощая и запечатлевая объективный закон построения форм сущего, форма вообще и форма каждой конкретной вещи выступает как логика проявления сущности и смысла всех явленных форм мира. В этом смысле высшая форма такой объективно-универсальной организации представлена в красоте как результате стремления естественного течения процессов, направленных к состоянию одновременно и стабильности, и возможности развития, что и делает красоту одним из фундаментальных оснований бытия.

Именно поэтому изучение формы всегда выступало как прежде всего эстетическая задача, ибо эстетика есть наука об общих законах организации чувственного, воспринимаемого, т.е. определенным образом выстроенного, организованного чувственного материала; и искусство есть одна из сфер приложения ее интереса и исследовательских усилий. Целостный мегаэстетический подход к красоте как форме, объединяющей мир человека и мир вселенной через общие принципы движения к гармонии, предполагает возможность не только показать *объективный* характер как организации красоты, так и ее восприятия, но и включить человека в общую космическую модель, которая обеспечивает познаваемость закономерностей становления форм в процессе действия мировых структурообразующих сил. Рассматривая эволюционную динамику Вселенной в связи с ее геометрией, т.е. пространственным расположением и структурой, ученые констатируют наличие достаточно жесткой связи между ее *формой* и движением ее *развития*. Развитие, понимаемое как изменение уровня организации, т.е. качественного характера упорядоченности, указывает на определенную *направляющую* роль формы.

Нигде — ни в мире в целом, ни в искусстве — форма, даже в самом общем ее смысле, не выступает как случайная вещь: она результат действия совокупности многих внешних и внутренних факторов. Например, в искусстве, как мы знаем, это результат внешнего воздействия творческой воли художника на качества и свойства материала и внутреннего взаимодействия самих элементов структуры внутри произведения. Как философы (Г.В.Ф.Гегель), так и художники (Гёте, Петрарка, Дюрер и многие другие) всегда подчеркивали роль искусности, технического умения организовать материал. Это наличие (или приобретение) формы означает включение предмета в определенные отношения на более общих уровнях проявления. И форма в этом смысле становится «кодом» к запуску рукотворной, созданной художником программы функционирования и развития предмета в пространстве, смысл которого может быть истолкован и представлен весьма широко: пространство физическое (в случае драматического, хореографического, архитектурного и т.д. искусства); пространство времени (например, в музыке, других длящихся искусствах); пространство воображения (при восприятии художественной условности искусства); пространство смысла (при оперировании понятиями, в том числе эстетическими); пространство представления (при «узнавании» образа, при художественной ассоциации и т.п.). Художественное формирование — это управление процессами перераспределения энергии восприятия, переживания, узнавания, оценки, эстетического наслаждения и т.д.

Главная категория эстетики — красота — как *космическое явление* также связана с внутренними закономерностями становления форм в процессе действия мировых структурообразующих сил. И в природе красота возникает как результат направленности естественного течения процессов организации во всякой системе, стремящейся к состоянию, обеспечивающему ее стабильность и развитие, к *гармонии*, при которой «связывание» всех точек возможной бифуркации образует наибольшую уравновешенность целого. Человек как бы застаёт уже сбывшиеся формы красоты в природе, ибо они стали результатом процесса самоорганизации, которая сформировала наиболее

устойчивые, целесообразные формы, самые емкие, лаконичные, выразительные. О процессе самоорганизации в природе пишут И. Пригожин и И. Стенгерс в книге «Порядок из хаоса».

Если рассматривать существующие, а тем самым утвердившиеся в бытии, отобранные временем формы красоты, то можно убедиться, что законы их построения *объективны и универсальны*. Процессы и явления из самых разных сфер — от формы галактик до построения художественного произведения — подчинены *единым* принципам организации. И выживают и сохраняются во времени только те формы, организация которых, т.е. красота, позволяет им утвердиться в бытии, удержаться во времени. Как пишет И.А.Ефремов: «Красота — это наивысшая степень целесообразности, степень гармонического соответствия и сочетания противоположных элементов во всякой вещи, всяком организме... Каждая красивая линия, форма... — это целесообразное решение, выработанное природой за миллионы лет естественного отбора или найденное человеком в его поисках прекрасного...»¹⁴.

В самом деле, красота выступает как такой способ организации предметов, процессов и явлений, в котором наиболее целесообразно, законченно, совершенно и выразительно представлена их сущность, выявлен их смысл и обеспечена возможность полноты реализации функций. Это означает, что красота является самой функционально активной формой, обеспечивающей оптимальный энерго-информационный обмен с окружением, ибо только выявленность смысла предмета включает его в *систему отношений с миром*. Тем самым, форма красоты как проявленность сути становится условием включения — при этом не только онтологического, но и функционального, и ценностного — в общий порядок мира, и потому красота существует как самый функционально отзывчивый и смыслоявляющий способ организации. Если форма не только отграничивает предмет от мира, обозначая эти его границы, но и делает сами границы *линиями взаимодействия*, по которым строятся отношения его с миром, то понятно, что чем содержательнее и многоаспектнее форма, тем больше и интереснее взаимодействия, в которые она вступает, и тем полнее проявляется в них полнота сути предмета. Чем оптимальнее «геометрия» формы, тем

прочнее предмет утверждается в мире, создавая не напряженные, а оптимально-устойчивые типы взаимодействия. Красота выступает самой функциональной формой, она содержит в себе максимум возможных «валентностей», закрепляющих ее в общей системе взаимодействий.

В целом организация красоты максимально возможно выражает законы целесообразности, устойчивости и объективности построения мира в универсальных требованиях его целостного гармонического функционирования, и потому настолько способна выявить саму суть предмета, что явленной истиной называл красоту Г.В.Ф.Гегель, а Б.Кроче считал эстетику, как науку о прекрасном, самой логикой чувственного познания. По свидетельству китайского философа Лю Се, красота не может рассматриваться как случайное явление или форма, это — само естество вещи, сама ее суть. Как порядок, совершенство и целесообразность организации красота означает соответствие той цели, которую имеет развитие природы (или ставит себе искусство) при создании предмета «согласно его роду и виду». В этом смысле красота, выражающая всю сумму условий и требований окружающего мира, является неким идеальным «алгоритмом сборки» способных к эволюции и успешному функционированию объектов. Многие физики и математики, например, убеждены, что красота решения или теории есть в то же время и свидетельство их истинности, а истину, в свою очередь, можно узнать по ее красоте — так говорили, в разных контекстах, и физик Р.Фейнман, и социолог Дж.Маццини. Конструктор же известных самолетов (ЯКов) А.С.Яковлев прямо утверждал, что некрасивый самолет не может оправдать себя в эксплуатации, он просто не полетит, и некрасивые образцы следует сразу же отсеивать на стадии разработки.

Таким образом, информационная емкость, энергетическая экономность, выразительность смыслового рисунка, закрепляющие предмет в общем порядке мира, сообщают формам красоты возможность выжить и сохраниться во времени, образовав в том числе и саму *плоть культуры*, сформированную трансвременным существованием форм рукотворной красоты. Но если всё это так, то подобных законов организации, «матриц» красоты — объективно и универсально выстроенных — должно

быть не так уж и много. Действительно, известный биолог А.Любищев писал, что развитие биологии утверждает ученых в мысли, что есть в природе законы, ограничивающие многообразие форм и регулирующие развитие, обеспечивая этим определенную устойчивость и препятствуя слишком большому «разбеганию» форм проявления жизни... Ту же мысль высказывает и П.Тейяр де Шарден: мир относительно беден в своих целесообразных комбинациях, ибо внутренняя архитектура его элементов весьма ограничена. «Везде — в биологии, культуре, лингвистике, как резинка в руках художника, время стирает каждую бледную линию в рисунке жизни»¹⁵. Бледную — т.е. необязательную, несовершенную. Таким образом, выразительность как способность формы представить максимум содержания в минимуме средств выражения является обязательным качеством организации красоты. Тейяр де Шарден, рассматривавший эволюцию как битву шансов, утверждал, что красота как качество и есть особый шанс утвердиться в бытии.

Роль красоты как средства и условия самой *эволюции* обеспечивается тем, что она в своих глубинно-причинных основах опирается на те же закономерности, в соответствии с которыми организованы реальные космические процессы, т.е. закономерности образования упорядоченных систем. В масштабе космоса красота выступает как выравнивающая линия: и не разбегание в неохватности, но и не однообразие. Красота имеет универсальное и объективное бытие. И столь же объективны и универсальны принципы ее организации, способы ее построения, о которых неоднократно упоминали П.Дирак, Р.Фейнман, А.Пуанкаре и целый ряд других ученых. Законы эти *объективны*, потому что отвечают логике действия структурообразующих сил природы, и *универсальны*, ибо всеобщи и наблюдаются везде и повсеместно.

Таким образом, красота имеет равное значение на всех уровнях бытия мира, ибо имеет отношение к общей его организации, к объективным и универсальным принципам структурирования всех его форм. Именно красота как присущее Вселенной всеобъемлющее единство объективного формообразования выступает как наглядное свидетельство и безусловное доказательство *единства мира*, о чем пишут крупнейшие представи-

тели естественных и точных наук, в частности А.Пуанкаре, П.Дэвис, Г.Г.Харди. Взяв за образец формы природной красоты, человек повторяет их в своем творчестве, а также создает, конструирует на их основе новые, обогащая их человеческим содержанием. В понятии красоты объединились возможности оценки как природных, так и общественных явлений, культуры, искусства. Красота как бы выстраивает наше восприятие действительности по силовым линиям создаваемого ею поля гармонии, которое воздействует на все уровни человеческой организации – физиологический, чувственный, интеллектуальный.

Красота и для космоса, и для человека, который тоже есть космический феномен (ставший естественно возможным в так называемом коридоре существующих физических констант), имеет одинаковое бытийно-структурное значение. Красота объединяет космос и человека, ибо они в равной степени подчинены действию объективных космических законов. Однако человеческое творчество вносит в бесстрастно-объективное бытие красоты социокультурное содержание, открывает в ней метафизическое значение. В человеческом понимании красота не исчерпывается формальной организацией, за нею стоит идея духовной первопричины бытия. Будучи высшей формой организации, именно красота позволяет и явить, и увидеть образ мира таким, как он замыслен и еще не искажен неадекватными практиками реализации. Красота вещи или мира в целом – это то, что Бог замыслил о них. И раскрыть тайну возникновения красоты – это понять предмет (мир) в его исходной, замысливаемой Богом сути. В целом красота выступает как порядок, в котором проясняется идея мира, идея его устройства, а значит, и цель его создания (тогда, следовательно, и смысл человеческой жизни).

Уверенность в том, что человек, являющийся подобием Бога, создан как творческое существо, определяет идеи и православно-синергизма (сотрудничество Бога и человека), и антроподицеи (оправдания человека творчеством) Н.А.Бердяева, и русского космизма (вписание человека в созидающее бытие Космоса) в целом, и, в общем, современной синергетики. Но если в *парадигме божественного сотворения* мира человек призван быть *продолжателем* Его дела на земле, а его твор-

чество — быть согласным с волей Бога и следовать ей на своем, человеческом, уровне устройства бытия (как пишет исламский поэт М. Икбал: «Ты создал ночь — / я сделал лампу./ Ты создал глину — / я сделал чашу»), то в *эволюционистской парадигме*, утверждающей осуществление процессов самоорганизации в природе, сознательное человеческое творчество выступает как *замена* этих процессов на социальном уровне организации бытия. Человеческая жизнь исчезающе мала в сравнении с космическими периодами, и он не может рассчитывать на возможность того, что и культура как среда его жизни сформируется «сама собой».

Таким образом, целеполагающее и целенаправленное человеческое *творчество*, содержанием которого становится выявление, выражение красоты, организация, структурирование гармонии, выступает как бы человеческой, на человеческом уровне и в человеческой практике осуществляющейся *заменой* тех естественных процессов формообразования, которые, по мнению представителей синергетики, являются свидетельством самоорганизации, происходящей в природе. Свидетелей же самоорганизации произведений искусства, т.е. самопроизвольного возникновения какого-либо из них, не известно: у любого произведения всегда есть свой автор (неважно, коллективный или даже анонимный). Человек творит красоту сознательно — и даже если по тем правилам, которые в природе могут возникать в процессе самоорганизации, — то он, познавая и заимствуя их, делает творчество красоты собственно человеческой деятельностью как постоянным сознательным держанием позитивного усилия. Это его способ вписаться в бытие, утвердиться в нем. Человек из естественного порождения космоса становится и естественным стимулом его дальнейшего развития.

Рассматривать ли творчество с функциональной точки зрения — как человеческую замену природной самоорганизации, или же с онтологической точки зрения — как продолжение самоорганизации человеческими средствами, или с метафизической — как следование заложенному в нем божественному подобию, в любом случае в своем творчестве человек активно творит красоту, ибо именно ее он выделил в мире — как организацию и как ценность — и подражает ей. В любом случае творчество есть

космическое предназначение человека, его экзистенциальное оправдание и его человеческая обязанность (перед космосом или перед Богом) продолжать дело устроения Земли.

Феномен творчества позволяет по-новому поставить проблему соотношения хаоса и порядка, вскрыв реальную сложность процесса их взаимодействия и в космосе. В творчестве энтропия предстает в двух своих лицах – как творческо-динамического процесса, в котором (путем самоорганизации или сознательного структурирования) возникает новый порядок, и как мертво-статического состояния, поглощающего, уравнивающего и растворяющего до неразличимости в себе всё, что оставлено на произвол инерции. Первое можно определить скорее как беспорядок, ибо в нем дезорганизация существует внутри ценностно «отполюсованного» пространства. Во втором, т.е. в хаосе, происходит смешение самих полюсов и неразличимость ценностей: здесь всё равно неважно и одинаково неопределенно. Беспорядок можно организовать в порядок по векторам ценностных ориентаций. Чтобы из хаоса родилась красота, его надо не просто отполюсовать в отношении ценностей, упорядочить структуру пространства и т.п., но нужно сначала *внести* сами ценности, *внести* ориентиры и только тогда – с помощью и путем *организации* – может возникнуть красота.

И красота как торжество организации, наиболее выразительной в смысловом отношении, означает сознательное внесение структуры, понимания, смысла в однородно нерасчлененный мир, т.е. отвоевание пространства у хаоса, внесение в однородно гомогенную среду *человеческого содержания порядка*. О борьбе культуры с энтропией, с мировым выравниванием писали Л.Н.Гумилев, В.И.Вернадский, Н.Н.Моисеев. Здесь следует также упомянуть А.А.Богданова, который, создав свою науку тектологию, стал фактически предтечей кибернетики, и Вл. Соловьева, предвосхитившего идеи синергетики в своей работе «Красота в природе». Взгляд на человека как на «сотрудника Космоса» был характерен также и для К.Э.Циолковского, для поэтов и композиторов, представляющих русский космизм.

В то же время включение художника в контекст действия мировых закономерностей формообразования вовсе не умаляет человеческой творческой воли, но включает ее в более высо-

кий масштаб проявления. Как свидетельствует П.А.Флоренский: «Истинный художник хочет не *своего* во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно прекрасного, т.е. художественно воплощенной истины вещей, и вовсе не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым ли или сотым говорит он об истине. Лишь бы это была истина, — и тогда ценность произведения сама собою установится»¹⁶. Через формы красоты человек «подключается» к пространству истинных форм, отражение которых он стремится уловить и закрепить в формах своих произведений. Объективность построения совершенной формы подтверждается и наблюдениями известного американского психолога А.Г.Маслоу, утверждающего, что творческие люди (т.е., по его терминологии, лица с высокой степенью самоактуализации) обнаруживают тенденцию к одинаковой оценке некоторых фактов и форм, как если бы они ощущали некую общую высшую реальность, лежащую за пределами индивидуального восприятия. «Хорошие живописцы, — пишет он, — имеют схожие вкусы независимо от художественных пристрастий и культурной среды, их взрастившей»¹⁷.

В контексте подобного понимания объективности художественной формы необъяснимо выглядят не столько поиски в сфере формотворчества (они как раз понятны, объяснимы и оправданы), сколько разрыв с любым из приведенных способов понимания формы: художественно-эстетического, метафизического, целесообразно-закономерного... В процессе «помрачения эстетической идеи в человеке», о чем писал Ф.М.Достоевский, человек в действительности удаляется от некоего исходного совершенства форм, от той метафизической области, где осуществлен идеал красоты. Забывается, что красота есть не только форма, но само постижение предмета в его сути. И уже в «помраченном мире»¹⁸, пользуясь выражением Т.Адорно, появляется, например, феномен «человека-собаки» О.Кулика, посадившего себя на цепь и кусающего за ноги посетителей художественной выставки (очевидно, это та форма его самовыражения, которая дала бытие несуществующему — но как «экшн» или «хэппенинг»?). Бессилие перед формой, симуляция содержания, симулякр поиска самовыражения — это пример того, как все-таки сложно в искусстве расширить сферу формотворчества, не имея объективных оснований.

Возвращаясь к красоте, категорией которой фактически кодифицируется форма и которая есть истина, можно сказать, что прав известный философ-традиционалист Р.Генон, утверждающий, что нового не существует, ибо истина, заключенная в красоте, вечна, непреходяща и никому не принадлежит. Надо лишь «стереть случайные черты» (А.Блок), тем самым «вылечив форму от бесформенности» (Б.Ахмадулина). И человек, когда он способен идеально расширить жизнь искусством, т.е. через подлинное творчество ее, увидит, как *в действительности* может быть прекрасен мир, отвоеванный им у хаоса.

Примечания

- ¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? СПб., 1998. С. 150–154.
- ² Флоренский П.А. Иконостас. М., 1995. С. 95.
- ³ Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001. С. 206.
- ⁴ Барт Р. Мифологии. М., 2000. С. 242.
- ⁵ См.: Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 388, 359.
- ⁶ Выготский Л.С. Психология искусства (анализ эстетических реакций) // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962. С. 119.
- ⁷ Широко продаваемых в настоящее время в книжных магазинах «для помощи учащимся на экзаменах».
- ⁸ Флоренский П.А. Пифагоровы числа // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. № 5. С. 505.
- ⁹ Как пишет о трудном процессе поиска поэтической формы Н.Матвеева: *«И возле сомкнутого рта перо в досаде вертит, / Как в темноте вертел бы ключ у запертых дверей».*
- ¹⁰ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 289.
- ¹¹ Аристотель. Физика. М., 1936. С. 14.
- ¹² Korzybski A. Science and sanity. An introduction to non-Aristotelian systems and general semantics. N. Y., 1933. P. 73.
- ¹³ Леонардо да Винчи. Избр. произведения: В 2 т. Т. 2. М.—Л., 1935. С. 76.
- ¹⁴ Ефремов И.А. Лезвие бритвы. М., 1965. С. 64.
- ¹⁵ Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 64.
- ¹⁶ Флоренский П.А. Иконостас. С. 77.
- ¹⁷ См.: Маслоу А.Г. Дальние пределы человеческой психики. СПб., 1997. С. 23.
- ¹⁸ См.: Адорно Т.В. Цит. соч. С. 31.

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Н.А. Кормин

Поздний Шеллинг: эстетика как философия творения

Анализ эстетического наследия классика немецкой философии, как правило, ведется вне рамок его «философии Откровения», хотя именно в процессе ее создания Фридрихом Шеллингом вычленены рациональные, хотя и неочевидные структурные синтезы теологии и метафизики, имеющие фундаментальное значение для всей религиозной эстетики как заданной установкой христианского сознания и призванной наметить на довольно-таки размытом мыслительном поле фрагмент, в рамках которого допустимо строгое рассуждение о том, как возможно предельное творчество или то, с чего начинается Библия: «В начале сотворил Бог...». То есть изначальное онтологическое движение мыслится немецким философом таким, которое в своих ключевых моментах остается осознанным и сотворенным, градиентно сверяемым с той формой, которую Бог создает самостоятельно, а не обрекающим мир на дурную бесконечность порождения все новых бытийственных форм. Мир предстает как то, что однажды случилось в божественном сознании и действии, как монада, в которую существует один единственный — божественный — вход. Здесь мы находимся у того предела, где, как пишет философ, на нас веет словно *из священного ранночасья мира, как свежее дыхание утра.*

Творение знаменует собой некий темпоральный взрыв, поскольку именно посредством творения возникает то, чего до этого совершенно не было. Этим актом выхождения Бога из

своего первоначального бытия в другое бытие, подчеркивает Шеллинг, задается некая априорная визуализация, поскольку все дела «имеются как видения творца, прежде чем становятся действительными»¹. Само творение немислимо, с его точки зрения, без фундаментального дуализма позитивного и негативного в нем, без множества причин. «Бог в творении сам необходимо есть многие, хотя и не многие творцы (ибо ни одно из лиц само по себе не может сотворить ничего независимого от производящего), а также не многие боги, но все же необходимо многие»². Именно в акте творения возникает темпоральный трилистник, зарождается само время как единство прошедшего, настоящего и будущего.

Свою теорию творения Шеллинг начинает строить, отталкиваясь от интерпретации процесса выхождения Бога из своего первоначального бытия в иное бытие, проясняя истинный мотив такого выхождения. В философии Откровения «творение изображается как постепенный процесс восстановления гармонического равновесия потенций, имеющий два аспекта — теогонический (воссоединенные потенции становятся личностями и образуют три ипостаси Троицы) и космогонический (разные взаимные положения потенций образуют различные компоненты природного и духовного мира)»³. Такому восстановлению гармонии предшествует процесс напряжения онтологических сил-потенций, заключающих в себе вектора возможного отношения всеединого Духа к еще несотворенному бытию, нарушения равновесия этих сил, их различения, вследствие чего они предстают как космические демиургические потенции. Вместе с тем это креационистское учение вводит представление о движении первоначальной потенции, давшей толчок всему отличному от Творца бытию. Эта потенция становится ведущим мотивом установления бытия, отличного от Бога. Она прославлена и возвеличена, окружена священным трепетом как первоначальное случайное и, подобно индийской майе, расставляет сети видимости «перед творцом, чтобы как бы поймать его и подвинуть на действительное творения»⁴. Этот мотив аналогичен и ветхозаветному принципу, выступающему как бы игрой перед божественным рассудком. Реальное воплощение этого принципа напоминает движение коме-

ты, тянущей за собой весь шлейф действительности. И хотя саму ветхозаветную Премудрость, являющуюся неким априорным проектом творения, нельзя назвать *произведением* Бога, тем не менее о ней можно говорить на языке символической репрезентации, представив, например, в образе ребенка, разыгравшего перед ним все мыслимые возможности, которыми чревато само творение. «Она проигрывала для него день за днем, т.е. все дни (все основные моменты) будущего... творения, ибо в ней он как раз и хотел воспитать для себя будущего свидетеля своих дел. Преимущественной же ее усладой было представлять ему образец будущего человека, в котором заключалась цель всего творения и в котором она сама имела свою высшую цель, следовательно, вместе с тем свое самое блаженное состояние, ведь именно тот *всеобщий* субъект, который испытал все фазы и перемены, все радости и боли творения, в своем последнем объяснении должен был стать принципом человеческого сознания, он был определен прийти в человеке к себе и, таким образом, быть посвященным в тайну творения, всего божьего пути»⁵. Речь идет о об априоризме, включающем в себя эстетические моменты игры, услады, радости, именно эти моменты и объясняют, почему само творение есть проект, который можно трактовать в собственно эстетическом ключе, открывающем символические системы, пока даже не имеющие никакого отношения к реальности, и вмещающие в себя понимание трансцендентальной субъективности. Вот почему так важна для Шеллинга вероятностная трактовка творения, актуализирующая восприятие мира как места, где правит божественно узаконенный случай. И вполне естественно, что для него на первый план выдвигаются критерии, по которым можно судить о соотношении трансцендентной истории и истории мира.

С христианской точки зрения творение имеет место в силу того, что Бог-Сын полагается как отличная от Бога-Отца потенция. В этом смысле можно сказать, что все творение представляет собой некий акт вселенской христианизации, своего рода визуализацию образа Иисуса Христа, хотя вопрос об эстетическом прочтении этого образа достаточно сложен: указывая на неоднозначность мнения богословов и отцов церкви по вопросу о том, как выглядел Христос, на противоречивость вет-

хозаветных предначертаний его эстетического образа, Шеллинг подчеркивает: «Что бы мы ни думали об облике Иисуса и особенно о чертах его лица (причем в любом случае пришлось бы учитывать различные виды красоты, которые латиняне различают словами *pulcher, venustus, formosus...*), из его внешности должно было бы явствовать, что в основе его телесности лежит нечто не от *этого* мира. В этой связи мне кажется, что в скульптуре и живописи истинный идеал Христа еще не нашел своего отображения»⁶. Интерпретируя начало первой главы Евангелия от Иоанна, Шеллинг считает, что, говоря об участии Логоса в творении, апостол вынужден возвратиться к указанию на Его божественный исток. Предваряя свои рассуждения о демиургических потенциях, которые соединяются всеединым Духом до неразличимого состояния (Дух в-себе-сущий как *способность быть*, для-себя-сущий как *необходимость быть* и у-себя сущий как *долженствование*), о функции Слова в творении, философ полагает, что «в творении оно было только у Бога (как потенция), но не было Богом»⁷. Речь, следовательно, идет о некоей невидуальной визуальности, печать которой лежит на всем мире.

Но то, что Бог вообще связался с этим миром, не является ли это, вопрошает немецкий философ, свидетельством божественного безумия. В сущности, речь идет о творении как о мировом искусстве, видом которого является и человек в своем первом бытии, т.е. существо, непосредственно выходящее из творения, обладающее основой творения как возможностью. С созданием человека «творение было завершено, однако поставлено на подвижную основу — на владеющее самим собой существо... И если мы окинем взором все до сих пор пройденные моменты, то вынуждены будем сказать, что сам Бог как бы неудержимо пробивается к этому миру, благодаря которому он только и имеет все бытие совершенно вдали от себя, в котором он обладает свободным от *себя* миром, поистине *вне* Его сущим творением»⁸.

Итак, речь фактически идет о творении как онтологическом творчестве, о создании такого произведения, как мир, о творчестве из пустоты. У Шеллинга это, правда, трансцендентная пустота, как единый носитель множества. Он говорит об абсолютном эстетическом творчестве или о *построении всех ве-*

щей в абсолютной красоте. Но такой поворот мысли, который делает Шеллинг, переносит акцент с чисто теологической проблематики на проблематику сугубо эстетическую, хотя такой эстетический акцент уже присутствует в традиции, идущей от первых веков церковной письменности:

Я же истинно верую, что един Бог,
Сотворивший в начале небо и землю;
Украшивший мир созданиями...⁹

Саму эстетику творения христианское мышление связывает прежде всего с феноменом света, проблема которого доставляла немалые трудности для патристики. В самом деле, почему солнце не было сотворено в первый же день? Разрешая этот вопрос, св. Василий Великий в «Гомилиях на Шестоднев» вводит различие природы света и его источника, призывая не смешивать то и другое. Первая изначально светил, при сотворении которых чистому свету доставляется своя колесница. Предельный свет пульсировал в мире: когда он расширялся, рождался день, когда он сжимался, мир погружался во тьму, эта ритмика света имеет непосредственное отношение к авторству времени. Первыми отцами христианской церкви мир трактуется «как прекрасное творение Бога-Художника, вершиной и целью божественного творчества объявляется человек, созданный «по образу и по подобию “Божию”»¹⁰.

Шеллинга интересуют чисто философские предпосылки мышления о возможности такой эстетической креативности всеединого абсолюта или всеединого духа, глубокая ирония божественного действия в творении мира. Допустимо ли, что Творец даст своему творению власть поставить под сомнение свой собственный труд? Как соотносятся Творец и то, что Шеллинг называет «катастрофой человека» или антропологической катастрофой, под знаком которой только и постигается божественное решение? Именно в его осуществлении заключена тайна Откровения. Как соотносится, наконец, изначально творение, прежняя небо и земля, и новый святой город Иерусалим, «сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего», новый человек, поскольку он озарен лучом творческой силы? То есть как соотносятся первое

творение и творение второе, наступление которого провозглашают божественные уста: «се, творю все новое». Ответы на все эти вопросы, полагает Шеллинг, может дать только философия. И «хотя нет *никакой* философии, которая могла бы доказать, что Бог *должен был* создать какой-то мир, когда становится ясно, что творение может быть делом всецело свободного решения, философия все же может предположить, что она в состоянии осмыслить движущие причины этого решения и объяснить действие, само свершение, так может думать философия, которая, хотя и *отказывается* постичь божественную волю, совершающуюся в откровении, а ргіогі и в этом смысле из *чистого* разума, но тем не менее считает возможным даже эту волю, после того как она возведена и явлена, частично объяснить, частично растолковать в существенных моментах ее совершения, как бы та не превосходила возможности человеческого разумения»¹¹. Тем не менее именно в этих актах она обращается к тому, что трансцендирует всякую визуализацию, всякое познание и что достойно высочайшего удивления.

С точки зрения Шеллинга, как только разум пытается постигнуть абсолютное, он моментально сталкивается с бездонной пустотой, бесформенностью, непроницаемой темнотой, чудовищным, со всем тем, что относится к первооснове бытия, к изначальному хаосу как бесформенности в абсолютной форме. Хаос «шевелится» под знаком вложенной в него первоначальной формы, поэтому первоначальная онтологическая форма уже не хаос, но еще и не гармония. Уже у немецких романтиков хаос мыслится как проявляющий себя двойственно: «сначала во всей своей спутанности, игре сил, юморе, легкости полета и радости (“светлая сторона”), потом как бездна – в проклятиях, стогах и ужасе (“темная сторона”), и тут уже нет ничего, кроме черной дыры, смерти, и больше ничего нельзя противопоставить тому, что тебя всасывает, отнимает последнюю энергию жизни, пожирает и разрушает...»¹². Сам хаос относится здесь к бесконечности творящего мир абсолютного созерцания. К этому хаосу, из которого и должно произойти творение, как раз и редуцируется внутренняя сущность абсолютного, т.е. единство. С другой стороны, само творение есть фактически божественная игра с хаосом. И все же абсолютное как таковое

раскрывается только в акте ограниченного и одновременно безграничного созерцания им самого себя, а сама абсолютная форма может быть изображена только благодаря такой форме воображения как символ. «Форма, которую мы различаем как форму, именно поэтому полагает конечное как особенное, а конечное, которое должно принять бесконечное, должно быть ему адекватно как символ, что может произойти двояким способом: или когда конечное абсолютно бесформенно, или когда оно абсолютно оформлено, ибо то и другое в конечном итоге совпадает. Абсолютная бесформенность есть именно высшая, абсолютная форма, в которой бесконечное выражается конечным, не будучи затронутым его границами»¹³. Божественное творчество имеет своим внутренним потенциалом гармоническое не просто в смысле созвучия, а, скорее, в смысле умиротворенности, в смысле греческого «ничего слишком», а именно как чистую форму для бесформенного. Речь идет о гармоническом как чистом выражении бесконечного в конечном. Это творчество проявляет себя через искусство как некую антропологическую струну мира: именно в объективации бесконечной идеальности в реальном романтическое сознание укореняет саму онтологию искусства. Но если творение как таковое трансцендентно по своей природе, то искусство можно рассматривать как трансцендентальное творение. Считая, что термин «способность воображения» (*Einbildungskraft*) восходит к глаголу «*einbilden*», Шеллинг подчеркивает, что на этой способности воссоединения «на самом деле основано всякое творчество. Она есть та способность, посредством которой идеальное есть в то же время и реальное, душа есть тело, — способность индивидуации, в собственном смысле слова, творческая»¹⁴. Представление объективаций божественного творчества как раз и возможно в форме подлинного конструирования искусства. В этом смысле о Творце можно сказать примерно так, как говорил о себе художник, который набрасывал «хаос, из которого должно произойти создание...» (Н.В.Гоголь), только в первом случае результатом такой работы являлся весь мир, а во втором — произведение искусства.

Некоторые исследователи в своей интерпретации свободного акта *creatio ex nihilo* усматривают прежде всего онтологию мира, поскольку в нем Богом полагается бытие, коренным об-

разом отличающееся от его собственного бытия, затеняя то обстоятельство, что это бытие было порождено не только в акте свободной воли, не только появилось в лоне божественной любви, стремящейся разделить полноту бытия с чем-то принципиально отличным от нетварного, но имело своим истоком и столь же антропологически напряженную структуру, как эстетическая структура. Фактически речь идет о том, что саму онтологию можно построить только эстетически, и без такого способа вообще не вырисовывается никакая картина мира. Эта картина представляет собой пейзаж, срисованный с абсолюта, созданный в соответствии с архетипом божественной красоты. «Конструирование искусства есть по преимуществу *представление его форм* как форм вещей, каковы они в абсолютном, и потому также и самого универсума как абсолютного произведения искусства, как он в вечной красоте построен в боге»¹⁵. В божественном сознании существует некое, в сущности, благодетельное художественное действие, некое праискусство, в соответствии с которым на протяжении звучания семи темпоральных нот, взятых в контексте структур божественного созерцания и сопровождающихся актами эстетической оценки («И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт. 1, 31)), написана увертюра пространства и времени, вся онтологическая симфония. Вместе с тем божественное предназначение оказывается движением эстетической трансценденции, которая уходит в материал бытия. «Око Бога» излучает и выводит из себя видимое целым перечнем фрагментов мира. И именно как видящий все новые и новые формы творения, как эстетически относящийся к ним Бог становится истинным Богом, тем, кто имеет их в своем владении и кто передает их часть в свободное владение другому — человеку. Последний со своей стороны тоже стремится эстетически аргументировать идею творения. Как писал Ж.Кангийем, «сознательно или нет, идея, которую человек формирует о своей поэтической способности, соответствует выстраиваемой им идее творения мира и тому решению, которое он предлагает проблеме исходного происхождения вещей. И если понятие творения оказывается двусмысленным и в эстетическом смысле, и в онтологическом, то в этом нет ни случайности, ни какой-либо неясности»¹⁶. Шес-

тодней свидетельствует о некоем языково-визуальном дуализме («сказал» — «увидел»), уходящим в основания божественной жизни. Само божественное видение все новых и новых форм творения фактически есть, с точки зрения Шеллинга, некая потенция, божественная возможность осязать видимое как условие имманентности всего, что входит в бытие.

Философски объяснить возможность нулевого творчества или творчества из ничего и попытался поздний Шеллинг. С эстетической точки зрения важно, что проблематика его философии Откровения — это, в сущности, и есть проблематика метафизики творения. Немецкий философ критикует аристотелевскую концепцию, согласно которой «Бог мог быть, самое большее, идеальным творцом, тем, в которого все превратилось, но не *благодаря* которому все стало», и разделяет установки христианской теологии, нуждавшейся «в Боге, которым можно было что-то начать, которого можно мыслить как создателя мира и в особенности автора откровения»¹⁷. Фактически речь здесь идет о понятиях абсолютной инновации и гениальности, которой обязан своим существованием весь мир, — не случайно, уже в период создания своей системы трансцендентального идеализма Шеллинг усматривает в искусстве, в котором находит себе завершение сознательно творческая природа, нечто, в чем предстает абсолютно тождественное, а саму систему искусств как подвижную систему самопроявлений абсолюта. Характеризуя систему эстетического пантеизма Шеллинга, исследователь подчеркивает, что его трактовка мира базируется на принципе тождества абсолютного организма и абсолютного произведения искусства. «Абсолют в такой же мере рождает Вселенную, в какой и творит ее как художник: эманация и творение сливаются здесь в безразличие противоположностей»¹⁸. Поэтому эстетику позднего Шеллинга и можно характеризовать как философию творения. Но тем самым перемещается акцент и в трактовке самой эстетики, теперь на нее следует смотреть прежде всего как на науку о началах, перетягивающую на себя груз чисто философских проблем и фактически становящуюся наукой о Всем в потенции искусства. Более того, задача понять переход эстетической идеи в конкретное произведение искусства равнозначна в представлении Шеллинга общей про-

блеме философии вообще. Но философию и искусство не следует мыслить как сливающиеся друг с другом, просто их следует тонко различать, и тогда они предстанут сияющими призмами, в которых переливаются цвета божественного существования, вернее, особыми точками, в окрестности которых и происходит преломление световых лучей. И философия, и искусство, подчеркивает Шеллинг, изображают абсолютное, но при этом каждая из этих форм по-своему выполняет требование абсолютного художественного изображения, заключающееся в неразличимости общего и особенного, только в философии как символической науке это изображение дано под знаком общего, а в искусстве — особенного.

Задачу искусства Шеллинг усматривал в том, чтобы изобразить универсальный предмет — подлинно сущее или абсолютное, которое как раз и самосозерцает себя в искусстве. Но если эстетику зрелого Шеллинга можно идентифицировать как философию искусства, то в поздний период его философствования она обретает более крупные черты и становится философией творчества как такового. Позитивная философия Шеллинга создает образ Бога как совершающего *поступок* абсолюта. А это имеет важные последствия для эстетики, впитывающей в себя как рациональные, так и иррациональные образования. Ведь «для рационализма ничто не может возникнуть посредством деяния, например, посредством свободного творения, он знает лишь сущностные отношения»¹⁹. Сама позитивная философия или теоретический мистицизм выходят за рамки созерцания божественного существа и обращаются к адекватному созерцанию сущности творения. Абсолютно сущее есть предмет позитивной философии, своей собственной волей оно превращает себя как лишь *в* себе сущего во *вне* себя сущего, то есть в то, что Шеллинг называет голой материей или первоначалом (Vor-Anfang) творения.

Тематика соотношения потенциалов впервые разнообразит эстетические состояния абсолютной жизни, внося в нее понятия игры и увеселения. Изначально случайное или потенция недолжного быть, являющая первым поводом ко всему отличному от Бога бытию, отрицанием Бога и разрывом божественного единства в сознании, последовательно преодолевается в

сознании высшей потенцией, историей такого преодоления и объясняется вся мифология. Отсюда понятно, почему потенция недолжного быть прославляется греками и индусами как соответственно мать мира и майя (которая, по мысли Шеллинга, *расставляет сеть видимости перед творцом, чтобы как бы поймать его и подвигнуть на действительное творение*), эта потенция так относится к потенции вынужденного быть, что первая возвышается в той мере, в какой отрицается вторая, и «в божественное нутро входит первая возможность движения, так как оно ощущает себя во всех потенциях еще без того, чтобы они действительно выступили из него, ведь первая потенция благодаря тому, что по отношению к этой лишь на время ставшей субстанциональной потенции и остальные вступают в свою субстанциональность, превращаясь для него в игру. Отсюда та первая потенция является настоящим предметом его увеселения и одновременно серединой, в которой Бог видит все возможные положения потенций по отношению друг к другу, а поэтому и всю последовательность когда-нибудь возможных образований, пролог всего будущего мира»²⁰. Эта первоначальная потенция, взятая в качестве остановленной, есть божественный рассудок, перед которым будто бы играет то, что однажды стало действительным, что тянет за собой всю действительность и что есть всё во взаимосвязи знающее, начало, середину и конец постигающее сознание. Шеллинг рассматривает его как то, что в «Книге притчей Соломоновых» именовалось как премудрость. «Господь имел меня началом пути своего, прежде созданий Своих, искони; от века я помазана, от начала, прежде бытия земли. Я родилась, когда еще не существовали бездны, когда еще не было источников, обильных водою. Я родилась прежде, нежели водружены были горы, прежде холмов, когда еще Он не сотворил ни земли, ни полей, ни начальных пылинок вселенной. Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы вода не переступала пределов его, когда полагал основания земли: тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь перед лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость

моя *была* с сынами человеческими» (8, 22–31). Ветхозаветное сознание вводит три центральные эстетические категории: художник, радость и веселье, которые в шеллинговской трактовке этого фрагмента предстают как игра, услада и совершенство.

Философия творения оказывается в центре теософии Шеллинга, который вслед за немецкими мистиками конструирует систему противоречий во внутрибожественном бытии: божественного и небожественного, или бесосновного, в самом Боге, абсолютности и относительности трансцендентного, а также противоречия трансцендентного и имманентного в акте его познания. Сама трансценденция мыслится им как переход от идеи высшей сущности к ее существованию. То есть это не трансценденция, попадающая под запрет в системе кантовского критицизма, который не может нарушить догматизирующий разум, стремящийся посредством умозаключений достичь существования, а трансцендентная трансценденция, вмещающая в себя принцип перехода от бесконечно существующего к высшей сущности, преобразования трансцендентного в абсолютно имманентное.

Но разобраться в трактовке такой трансценденции невозможно вне рамок вероятностной методологии. Задолго до вхождения «вдохновляющих», как их называл Н.Винер, вероятностных идей в тело современной культуры, Шеллинг вводит их в организм своей положительной философии. Правда, в положительной философии употребляются в основном термины «случайное», «возможное», а не «виртуальное», здесь мы еще не найдем и четкого разделения виртуального и возможного, виртуального и неопределенного, которое появится только в современной философии, например, у Делёза и Бадью, которые также используют эти понятия в процессе интерпретации творчества. «Если мыслить существующее исходя из понятия виртуального, оно есть творчество; если же мыслить существующее исходя из возможного и реального, оно распадается на то, что еще не создано, и то, что уже создано»²¹.

Еще задолго до создания системы положительной философии Шеллинг осуществляет эстетизацию абсолютного тождества, т.е. принципа совпадения абсолютной возможности и абсолютной действительности. Все художественные образы, и в

первую очередь боги Древней Греции, действительны в представлении Шеллинга именно потому, что они возможны. Даже в современной поэзии немецкий философ усматривает тенденцию, которая проявляется в самом случайном с видимостью необходимого. «Художественное творение, — пишет Шеллинг, — тем выше, чем более создает оно одновременно впечатление известной необходимости своего существования, но только вечное и необходимое содержание снимает в чем-то случайность творения. Чем больше исчезают предметы, какие были бы поэтичными *сами по себе*, тем случайнее становится сама поэзия; не сознавая своей необходимости, она тем более стремится скрыть свою случайность в бескрайности производства и придать себе видимость необходимого. Мы не можем преодолеть впечатления *случайности* даже при виде самых солидных, весомых произведений нашего времени...»²². Эстетизация абсолютного тождества оборачивается идеей виртуализации, дающей о себе знать при истолковании эстетического образа мышления. Теоретико-вероятностный подход к анализу эстетической сферы, который закладывается в философии Шеллинга, начинает разрабатываться в современной эстетике в связи с изучением феномена так называемой виртуальной реальности, компьютерно-сетевое искусство, арт-практик, получивших широкое распространение на рубеже двух последних столетий. «Судя по современным тенденциям развития виртуальности, можно предположить, что в виртуальной реальности способны осуществиться в несколько неожиданном ключе идеалы, витавшие в эстетике XX в.: предельной активизации субъекта восприятия искусства, вовлечение его в создание и процесс развития произведения (робко начавшегося с хепенингов); полного слияния искусства с жизнью; организации жизни (виртуальной) по законам искусства; даже некоторой квазитеургии и своеобразной “электронной соборности” сознания»²³.

Для характеристики вероятностных понятий в философии Шеллинга важно уяснить, что Бог предстает здесь и как онтологически возможное и как онтологически невозможное существо, в связи с чем строится концепция изначальной случайности, недолжного начала, которого Бог мог хотеть только как предназначения к творению, а также учение о полагающих Бога

потенциях, о чистых творческих или высших потенциях, в которые он вложил свою волю, и ни в одной из которых он уже не пребывает, как только становится божеством во всеединстве. Как справедливо отмечает Слава Жижек, показывающий, как идеи Шеллинга предвещают постсовременное разрушение логоцентризма, уже в «Мировых эпохах» Шеллинг сосредоточивается на проблеме того, как Абсолют, чтобы стать реальным, должен достигнуть радикально случайного движения; при этом он возводит к шеллинговским рассуждениям о том, что «в Боге еще не Бог» лакановские представления о символической вселенной, возникшей от прасимволических двигателей (presymbolic drives)²⁴.

В трактовке Шеллинга божественное бытие — это нечто предельно случайное, именно в силу того, что оно обуславливает отличное от него бытие. То есть онтологическую самоидентичность абсолюта он осмысливает как идентичность случайного, но с той существенной оговоркой, что это — идентичность не совершенно случайного бытия, а такого бытия, которое лишь случайно оказывается необходимым и в котором акт предшествует всякой потенции. В сущности, мы имеем дело здесь с трактовкой абсолюта на основе категории случайности.

Введение в метафизико-теологическую ткань вероятностного образа божественного мышления, казалось бы, должно проблематизировать само творение из ничего — ситуация, аналогичная той, с которой мы сталкиваемся при трактовке игры: «Сотворение мира из случая, не из ничто, мир уже есть, но дан в избыточной силе, спутанности, неясности причин и следствий, лишенный предсказуемого будущего»²⁵. Но Шеллинг не видит для себя проблемы в том, как совместить трансцендентную пустоту и трансцендентную вероятность. Уже в «Философии искусства» он называет потенциями «особенные последствия утверждения бога, поскольку они вновь возвращаются в реальном или идеальном»²⁶, неразличимость которых в идеальном мире выявляется через искусство. Искусство как таковое есть особая потенция идеального и реального мира. Этой потенции соответствует красота в организме и в самом искусстве: в последнем к неразличимости приходят знание и действие. В реальном же мире такими особенными потенциями яв-

ляются материя, свет и организм. Всякое создание Шеллинг мыслит как совместное произведение трех потенций — *causa quae materiam praebet**, *causa formalis***, *causa finalis****, которые выступают как демиургическая (Бог-Сын) и космическая (Дух) потенции, благодаря взаимодействию которых только и возникает все конкретное многообразие мира. От Духа как космической потенции происходит все то, что возвещает о свободе в самой природе, свободе, которая проявляется, например, в пении птиц, или которая *«играет»* в непостижимом разнообразии красок, форм и видов созданий, т.е. поступает по желанию, склонности, даже произвольно и в зависимости от настроения»²⁷. Во втором случае речь идет о свободе в некоем визуальном ряде творения.

Философ переносит на представление о потенции как возможности всего характеристики, позаимствованные из ветхозаветной трактовки премудрости, которая проигрывала перед Богом основные темпоральные ноты творения. Она была тем *«всеобщим субъектом, который испытал все фазы и перемены, все радости и боль творения, в своем подлинном объяснении должен был стать принципом человеческого сознания, он был определен прийти в человеке к себе и, таким образом, быть посвященным в тайну творения, всего божьего пути»*²⁸. *Potentia* *riга*, чистая возможность, рассмотренная вне всякого отношения к бытию и взятая в единстве с некоторыми другими состояниями абсолютной жизни, дает нам понятие *чисто или позитивно сущего*, т.е. не имеющего потенции сущего, которое, тем не менее, проявляется как *опосредованная потенциальность*. Причем отношения в этой чистой сфере характеризуются Шеллингом как наделенные неким эстетическим качеством, своего рода приятностью: чисто сущее было *«полностью предававшимся и отдающим себя именно тому, что само лишено какого бы то ни было собственного бытия, однако эта взаимная приятность между ними прекращается тотчас же, как сущность становится самосущей»*²⁹. Чистую потенцию Шеллинг мыслит как нечто

* причина, наделяющая материей (лат.).

** формальная причина (лат.).

*** целевая причина (лат.).

неопределенное, не ухватываемое в волевом и познавательном актах, став же достоянием таких актов, она бы уже перестала быть идентичной себе самой и трансформировалась в нечто иное. В результате перед ней встала бы дилемма: либо сохраняться в незнании себя, либо утратить саму себя. В этом смысле ее можно было бы уподобить известным человеческим качествам, которые также существуют лишь в *незнании* самих себя. Ведь, например, привлекательность, желающая быть таковой, — уже не привлекательность, а нечто иное, не имеющее отношения к эстетике.

Как мы видели, категории бытия и потенции философ связывает с тринитарным учением. Изначально, полагает Шеллинг, бытие находилось только у Бога-Отца, обладавшего им как чистой потенцией, затем она дается второй божественной личности — Богу-Сыну и приобщается Святого Духа, обладающего общим для Отца и Сына бытием, возвращенным через Сына назад к Отцу. Здесь речь идет о Сыне, каким он был лишь в мысли Отца, прежде самого творения, и в перспективе именно на Сына все и создано Отцом, задающим такой онтологический алгоритм, который приведет, как он предвидит, к тому, чтобы передать отпавшее о него сотворенное многообразие в руки Сыну как самостоятельному, ставшему от него независимым лицу. Речь не идет о первоначальном акте получения бытия Сыном, выполняемом в начале творения. Здесь Отец и Сын выступают как онтологические совладельцы. Указанный алгоритм свидетельствует лишь о нежелании Отца вторгаться более в дела мира. Отец, Сын и Святой Дух как божественные личности выступают в творении различными потенциями. При этом Шеллинг вводит представление о выставлении Сына, т.е. о его рождении в начале творения и вместе с творением — беспредельном рождении, вследствие чего возникает вечная радость преодоления напряжения потенций. В образе же действительного Сына он осуществлен только в конце творения. Христос — Господь всякого создания. Бог как все начинающая личность, как полагающий потенцию другого бытия, имеет в конце творения в Сыне самого себя как *другую* личность, единую с ним. Так обнаруживается природа всеединого Бога. Сын явится в конце творения, по мысли философа, как идентичный Отцу.

«Через вину человека принцип, преодоленный в творении (и в преодолении которого Сын осуществил себя самого) снова заявляет о себе, а вместе с ним полагается новое напряжение, которое от прежнего (в творении) отличается тем, что является не *божественным*, а *противоборствующим* божественной воле и полагаемым лишь человеком»³⁰, присвоившим себе право вызывать из сокровенного созидающую потенцию, которая стояла у истоков мира, открывать тайну творения.

У Бога, как его понимает Шеллинг, — абсолютная свобода в сотворении мира, имеющая свое основание в его нерасторжимом всеединстве. И именно в творении положена сущность человека. «То тихое, легкое дуновение, в котором божество вновь приблизилось к природе, повеяло над ней после того, как появился человек, ведь неопровержимо доказано, что буря природы улеглась, пожар потух, а все элементы, силы и потенции нашли свою гармонию только лишь когда стал существовать человек»³¹. Своего рода антропный принцип как выражение гармонии умиротворения бытия и продуцирует эстетический элемент теософии. Сама эстетика позднего Шеллинга — это теософская эстетика или эстетика теоретического мистицизма, приближающая человека к искусству ходить путями Бога. Она вырастает из осмысления самой возможности трансцендентальной теософии, позволяющей уяснить, как Бог полагает вне себя сознание самого себя, производя целые ряды эстетических объективаций своей воли. Такая форма мистицизма рассматривается как высшая ступень эмпиризма, на которой допускается в качестве возможного экстатическое трансцендирование и совершается возврат к духовному видению и трактовке теогонии. С выражением самого Откровения неразрывно связана какая-то естественная эстетичность. Вот как он характеризует замысел своей философии Откровения: «...почти во всех новозаветных отрывках глубина, кажущаяся непостижимой, соединяется с такой ясностью и естественным покоем своего выражения, что из всего, что должна явить литература, они больше всего напоминают тихие, но глубокие воды классических произведений духовности. Подобно тому как в речениях Христа и апостолов даже самое возвышенное кажется вполне естественным,

замысел истинной философии откровения заключается лишь в том, чтобы содержание откровения... сделать максимально естественным и понятным»³².

Смысл отношения Бога к творению заключается в том, чтобы полагать то, что им же самим непосредственно отрицается. В этой связи важно иметь в виду своего рода экзистенциальную дихотомию в сущем, дихотомию непосредственно и опосредованно могущего быть, описывающую область надонтологического конструирования, глубокую иронию любого действия божественно сущего, ощутимую уже в творении мира. В этих актах оно предстает перед мышлением как нечто одновременно утверждающее и отрицающее, в чем и заложен глубокий смысл Божьего отношения к творению. Отсюда уже легко сделать шаг даже к чисто эстетической проблематике соотношения формы и содержания в творческой деятельности. В самом деле, утверждая нечто, Бог «один, а отрицая его — другой, но мы не говорим, что будучи тем или другим, он выступает как некий иной Бог, но говорим, что Божество (т.е. абсолютная свобода) Бога состоит именно в силе этого противоречия... Но не только в Боге, а и самом человеке. Насколько он озарен лучом творческой силы, мы обнаруживаем то же самое соотношение, то же самое противоречие, слепую, безграничную по своей природе порождающую силу, которой в одном и том же субъекте противостоит сила рассудочная, полагающая себе пределы, образующая себя и, по сути дела, отрицательная. Тонкому знатоку любое произведение духа показывает, возникло ли оно из гармонического равновесия обеих видов деятельности или из одной из них и какая именно преобладала. Преобладание творческой деятельности наблюдается там, где форма оказывается слишком слабой по отношению к содержанию, где содержание в какой-то мере берет верх над формой. Противоположное наблюдается там, где форма подавляет содержание, где произведению недостает полноты. Быть опьяненным и трезвым, но не в какие-то различные мгновения, а в один и тот же миг — вот тайна поэзии. Этим Аполлоново вдохновение отличается от дионисийского. Представить бесконечное содержание — содержание, которое, по существу, противится форме и как будто упраздняет всякую форму, — итак, представить такое

бесконечное содержание в самой совершенной, т.е. в самой законченной форме — такова задача искусства»³³. Достаточно спорная трактовка соотношения формы и содержания в поэзии соседствует здесь с идеей различения аполлоновского и дионисийского начал, которая зарождается именно у позднего Шеллинга и развивается впоследствии Ницше.

Уже Аристотель, предполагает Шеллинг, хотел описать сущность Бога как непрестанное у-себя-сущее, осознающее себя самое, но эта высшая сущность представляет собой не просто потенцию, а акт, в котором мыслится само божественное. То есть тут мы имеем дело не с дискурсивными, а с онтологическими явлениями, с явлениями действительного Бога, осмыслить которые невозможно вне эстетических состояний, вне понятия творчества. Если бы в акте мышления о себе самом и заключалась природа Бога, то тогда пришлось бы трактовать эту непрестанную саморефлексию как самое мучительное состояние. Ведь, если обратиться к антропологической реальности, нет ничего мучительнее этой непрекращающейся рефлексивности. «Человек скорее стремится уйти от себя, чем неотступно себя держать, и люди, замкнутые на себе, поистине далеко не самые счастливые и как правило меньше всего способны духовно породить нечто вне себя, нечто поистине от них независящее, объективное. «Я счастлив лишь тогда, когда творю», — пишет в одном из своих писем Иоганн Мюллер. В этом с ним согласится каждый, кого не поразило духовное бесплодие. Но в творчестве человек занят не собой, а чем-то вне себя, и Бог потому глубоко блажен, как говорит Пиндар, что все его мысли непрестанно пребывают в том, что вне его, в его творении. Ему нечего делать с собой, ибо он а priori уверен в своем бытии. Но существует процесс, который Бог видит опосредствованным для себя через являющуюся ему потенцию, процесс упразднения и тем самым положенного и опосредствованного воссоздания его необходимого бытия. Однако между тем упразднением и этим воссозданием раскинулся целый мир»³⁴. В этом зазоре и находится предмыслимое бытие, оно как бы отходит на второй план, чтобы возникло творение, чтобы осуществилась его локализация, которая есть тот же акт необходимого божественного существования, только лишенный его весомо-

сти, хотя и не лишенный весомости его неупразднимой сущности, которая через отрицание этого существования возносится до себя самой.

Посредством самопотенций Бог осознает себя как чистый субъект, онтологичность которого делает его свободным от любых потенций. Но именно по отношению к ним Шеллинг мыслит этот субъект как самобытие или божественный объект. То есть фактически Бог идентифицирует себя как нерасторжимый субъект-объект или дух. С эстетической точки зрения тут интересна особая форма потенции – влекущая потенция, сообщающая образу всякого существования некое эстетическое качество привлекательности. Бога как «начало всего, а именно начало всякого существующего в нем самом, можно мыслить как обращенность... чистого субъекта к бытию, которая еще без бытия и, следовательно, мыслится только *как* потенция, голая возможность: таково внутреннее начало всякого существования – начало (An-fang), ибо как раз через свое бесконечное небытие оно есть влекущая потенция столь же бесконечного бытия, которое поэтому есть второе и только второе. Уже лексически “начинать” и “привлекать” (Anfangen und Anziehen) представляют собой равнозначные понятия; в привлечении лежит начало. Та *potentia prima* благодаря своей бесконечной отрицательности представляет собой влекущую потенцию такого же бесконечного бытия, которое поэтому есть второе и вместе с нею только сущее, но еще расторжимое сущее, ибо то, что является субъектом бытия, может отвернуться от него и само стать для себя сущим...»³⁵. Здесь надо напомнить, что на шеллинговской трактовке влекущей потенции сказываются идеи немецкого романтизма, для которого само влечение выступает как рожденный хаосом акт, как порыв первоначального бытия. В силу этого чистый субъект как переходящая потенция может и привлекать бесконечное бытие, и попирает его, может стать и эстетическим субъектом как влекущим, и эстетическим объектом как влекомым, но в качестве совершенно сущего он полагается только нерасторжимым субъект-объектом, некой эстетической тотальностью. Положительная эстетика Шеллинга и держится на таких реперах, указывающих на какой абсолютной высоте закрепляется его трансцендентальная философия искусства.

Примечания

- 1 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения: В 2 т. Т. 1. СПб., 2000–2002. С. 364.
- 2 Там же. С. 422.
- 3 Резвых П.Н. Философия Откровения // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М., 2000–2001. С. 226.
- 4 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. Т. 1. С. 365.
- 5 Там же. С. 374–375.
- 6 Там же. Т. 2. С. 206.
- 7 Там же. С. 128.
- 8 Там же. С. 436.
- 9 Афраат. Тахвиты о любви и вере // Богословский вестник. 2003. № 3. С. 38.
- 10 Бычков В.В., Бычков О.В. Эстетика // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М., 2000–2001. С. 457.
- 11 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. Т. 2. С. 16.
- 12 Подорога В.А. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2006. С. 59.
- 13 Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1999. С. 190.
- 14 Там же. С. 88.
- 15 Там же. С. 89.
- 16 Цит. по: Деррида Ж. Письмо и различие. М., 2000. С. 19.
- 17 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. Т. 1. С. 151.
- 18 Гайденко П.П. Шеллинг // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М., 2000–2001. С. 382.
- 19 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. Т. 1. С. 169–170.
- 20 Там же. С. 363.
- 21 Скопин Д.А. Чтение на пределе возможностей: о жанре взаимопрочтения в современной французской философии // Вопр. философии. 2006. № 10. С. 179.
- 22 Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1987–1989. С. 365.
- 23 Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 35.
- 24 Zizek S. The Abyss of Freedom. Ages of the World // <http://www.press.umich.edu/titleDetailDesc.do?id=11193>
- 25 Подорога В.А. Цит. соч. С. 89.
- 26 Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 79.
- 27 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. Т. 1. С. 408–409.
- 28 Там же. С. 374–375.
- 29 Там же. С. 331–332 (подчеркнуто мной. — Н.К.).
- 30 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. Т. 2. С. 44.
- 31 Там же. С. 377.
- 32 Там же. С. 40.
- 33 Там же. С. 30–31.
- 34 Там же. С. 392–393.
- 35 Там же. С. 396–397.

Л.С. Бычкова

Эстетика Александра Бенуа*

Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) был одним из инициаторов и организаторов журнала «Мир искусства», выставок под этим девизом и самого содружества мирискусников, ядро которого составили друзья Бенуа почти с гимназических лет. При его активном участии формировалась и эстетика мирискусников. Бенуа, происходя из семьи, теснейшим образом связанной с искусством (отец архитектор, брат художник), рос в атмосфере художественного творчества, разговоров об искусстве, постоянных посещений всех мероприятий художественной культуры своего времени. Особенно любил живопись и театр. Живописью начал заниматься с детства самостоятельно. Тем более странно, что в его огромном литературном наследии (в том числе и в сотнях художественно-критических статей, и в книгах «Истории живописи», и в фундаментальном труде позднего периода «Мои воспоминания») мы находим не так уж много материалов, напрямую характеризующих его эстетические взгляды. Однако и по достаточно лаконичным эмоциональным оценкам тех или иных памятников искусства, творчества отдельных художников, природных ландшафтов, можно понять, что они были в русле того умеренного эстетизма, близкого к духу стиля модерн, который был присущ и всем представителям «Мира искусства»¹.

* Статья написана в рамках исследовательского гранта № 05-03-03137а, поддержанного РГНФ.

В противовес тенденциозности передвижников и холодной правильности рисунка и техники академистов Бенуа ценил в искусстве прежде всего *красоту*, выражающую своеобразное, только искусству присущее *содержание*. Уже при первом посещении Европы во время длительного свадебного путешествия (по художественным памятникам и музеям в основном) он отмечает красоту ряда шедевров мирового искусства и как бы совершенно не замечает другие, объективно не менее, а иногда и более значимые памятники. По этим заметкам мы можем судить о формировании его эстетического вкуса. В Германии его особое внимание привлек, кажется, только один, хотя действительно уникальный по красоте, знаменитый романский собор в Лимбурге. При этом Бенуа почти ничего не пишет о его архитектуре, но восхищен его вписанностью в городской и природный пейзаж. «Самый собор по своим размерам не может быть причислен к *грандиозным* сооружениям средневековья, но формы его таковы, что, стоя на своем диком скалистом подножии, он кажется исполином. День выдался пасмурный, но это только углубляло звучную гамму сероватых аспидных крыш и покрытой бурыми потеками скалы...» (I, 15)². Здесь перед нами не художественный критик и исследователь, а чистый живописец, наслаждающийся красотой городского пейзажа с уникальным храмом в дождливый сумрачный день.

Особое внимание Бенуа уделяет в своих воспоминаниях Страсбургскому собору, однако и там он прежде всего отмечает его романтическую прелесть и очарование. «Ту силу впечатления, которую мы получили, когда в глубине узкой улицы, уставленной старинными домами, выросла перед нами эта буророзовая каменная громада, можно вполне охарактеризовать словами: *un coup de foudre*³. Мы обомлели и не верили глазам!» (21). Он поэтически сравнивает собор с грандиозным фонтаном, «струи которого, взлетев почти сплошной стеной, так и застыли в воздухе» (там же). Внешний вид Миланского собора показался Бенуа каким-то «мишурным», похожим на изощренное кондитерское изделие, зато интерьер порадовал глаз и душу эстетствующего художника: «Невольный трепет наполняет всякого, кто проникает в этот лес исполинских стволов, имеющих вместо капителей какие-то (нигде больше не встречающиеся)

короны-капеллы, в нишах которых расставлены целые полчища святых. Тонушие в полумраке перспективы, резкая яркость витражей, грандиозная роскошь хор, внушительные кариатиды, поддерживающие оба амвона, комбинация мрамора и бронзы, наконец, самая темнота, в которой точно в каком-то подводном царстве тонет это единственное в своем роде великолепие, — все это не может не трогать, не волновать и не потрясать» (30).

И на протяжении всего этого, как и многих других путешествий, когда речь заходит об искусстве (признаться, это случается не очень часто в его многословных воспоминаниях; бытовые описания там преобладают), приводится только эмоционально-эстетическая оценка, реакция на свершившийся акт эстетического восприятия. В галерее Бреры (Милан) он «наслаждается» красотой портретов и рисунков Леонардо и близких к нему ломбардцев (31); в Пизе — овладевшим им меланхолическим настроением на зеленом пустынном поле с главными памятниками (сейчас-то это асфальтированная площадь, кипящая толпами туристов); прелестью открывающегося с пизанской башни пейзажа с рыжими и золотистыми крышами домов, зеленой площадью и белеющими вдали мраморными горами; пленительной странностью и загадочностью пизанских памятников архитектуры и пустынных улиц; тысячами «всюду встречающихся красот в орнаментах, в архитектурных деталях, в скульптурах» (34–35). Во Флоренции его больше всего тронул и поразил грандиозный триптих нидерландца Гуго ван дер Гуса с «Рождеством Христа».

От Падуи у Бенуа осталось впечатление «чего-то сурового, жесткого, кованого из меди и бронзы; и это впечатление достигло особой остроты, как во фресках Мантеньи в Эремитани», так и в бронзовом алтаре Донателло (38). И, конечно, не остались без его внимания росписи Джотто, в которых он уловил «дух творческой свободы, личный подход к задаче, желание выразиться как можно нагляднее и патетичнее. В целом это какая-то мистерия, в которой трагедия Христа разыграна с небывалой до тех пор ясностью и убедительностью» (39). Из венецианских впечатлений заслужило чести увековечивания в воспоминаниях только вечернее зрелище площади Сан Марко с морем огней и гуляющими толпами.

От более поздних поездок в Италию у Бенуа сохранилась поэтически восторженная реакция на посещение собора Св. Петра в Риме, в котором он увидел образец «божественной архитектуры», «предельной художественной мощи». Дух барокко особенно порадовал его внутри грандиозного собора, и он показывает его принципиальное отличие от духа средневековой архитектуры. «Что спорить, в романских и готических соборах *лучше молиться*. Как-то помимо сознания, само собой, под действием их каменных масс, устремленных ввысь, устанавливается род общения с высшими силами. В Сан-Пьетро действительно молиться трудно (просто некуда приткнуться), зато душу наполняет радость, не похожая ни на какую иную земную радость. Это какой-то навеки утвержденный праздник, это каменный и все же трепещущий жизнью апофеоз... Он охватывает и убеждает» (386).

Понятно, что в Париже, ставшем ему с юности родным и близким, Бенуа, конечно, прежде всего досконально изучал живопись. Здесь уже проявлялся профессиональный интерес исследователя. Однако и сам город не остался без внимания Бенуа-художника и эстетического субъекта. Париж для него был прекрасен весь и в любое время года; «прекрасен и весь присущий ему особый характер, — вспоминал старый художник, — прекрасен светло-серый серебристый тон, прекрасны высокие черно-серые крыши, прекрасна та дискретная гамма, что получается от сочетания архитектурных масс с водами Сены и с часто заволоченным небом. Нравилась мне кривые, узкие улицы с их почерневшими, покосившимися и грязными домами, нравились мансардные крыши с несуразным над ними полчищем труб» и т.д. и т.п. (143). Близкое настроение в восприятии Парижа, Версаля, Петербурга мы нередко встречаем и во многих живописных и графических работах Бенуа — немного грустная, меланхолическая, утонченная красота пасмурного города, его парков, дворцов. Любил и знал он и ночной Париж Константина Коровина. Вспоминая об известном русском художнике, он сообщает, что тот во все свободное от работы над спектаклями время отдавался страсти передавать свои впечатления от парижской улицы, особенно от ее ночной жизни. «А разве это тоже не

чудесный “театр”, к которому мы слишком привыкли, так как видим его каждодневно, но который на самом деле составляет едва ли не самый чарующий спектакль нашего времени?» (II, 213).

Красота во всех ее проявлениях — главное, что влекло к себе с юности Бенуа, как и его друзей и коллег по «Миру искусства». И он нередко подчеркивает это и в своих текстах: «Во мне ... при постоянных посещениях музеев все более вырабатывалась моя какая-то природная способность открывать красоту и радоваться ей *всюду* и хотя бы в самых противоречивых явлениях» (I, 138). Это создало Бенуа, признается он сам, репутацию какого-то эклектика. «Однако мог ли я противиться развитию в себе этого заложенного во мне дара “восприятия красоты”, когда я ощущал трепет (если и очень различных оттенков, то все же одинаковой силы), как перед «Коронованием Марии» Беато Анжелико, так и перед «Отплытием на остров Цитеры» Ватто, как перед дивно разумными картинами Пуссена, так и перед гениальным оргиазмом Рубенса или перед шемящей поэзией Рембрандта!» (там же).

Особое художественное наслаждение доставляли Бенуа виды Версаля, куда он частенько ездил на этюды и создал серию, пожалуй, самых высокохудожественных своих работ. Сегодня, когда мы произносим имя «Бенуа», перед нашим внутренним взором в первую очередь всплывают именно эти его версальские работы, наполненные удивительно тонкой ностальгической романтикой. Весь дворцово-парковый комплекс Версаля представлялся Бенуа каким-то удивительным храмом под открытым небом, пронизанным тонким и пряным ароматом времен Людовика XIV. В процессе частых и долгих посещений Версаля он раскрылся русскому художнику как изысканная, непередаваемо очаровательная «святыня». «Когда в нелюдный день выходишь на дворцовую эспланаду и перед глазами во все стороны раскрываются безграничные пространства, и все, что обнимает глаз, является одним стройным целым, одной исполненной архитектурой, то невольно каждый раз захватывает дух и овладевает то чувство, которое, вероятно, владело греками в Олимпии или в Дельфах. Окружаешься, окутываешься “божественным”» (II, 94).

Духом этой созерцательной полуязыческой «божественности» веет ото всех версальских работ Бенуа⁴. Он хорошо почувствовал ее неуловимый, тонкий и пьянящий аромат. Божественность и царственность переплетены там неразрывно, — постоянно подчеркивает русский художник, ощутивший это слияние еще в родном Петербурге, но особенно в Петергофе, где он тоже любил работать с альбомом и красками. В Версале же он ощутил и нечто иное, более родственное его душе. «Версаль был предназначен для того, чтобы вещать о величии короля, но если вслушаться в его нашептывание, то легко различить нечто совершенно иное — символ веры о человеческом величии вообще, догму разлитой во всем мироздании красоты, догму осознанной человечеством красоты» (95). Особенно привлекателен для Бенуа Версаль осенью и зимой, когда он мог созерцать его таинственные красоты в полном одиночестве. Некоторое запустение Версаля в 1920-е гг. придавало ему особое очарование в глазах Бенуа: «То здесь, то там можно встретить поврежденную статую, поваленное бурей дерево, запущенный пруд. Эта своеобразная “игра” плесени, мха, опавших листьев создает незабываемое очарование, окутывает старый парк влекущей поэзией» (156). Именно в это время Бенуа много работал в Версале, воскрешая в памяти, «вспоминая» события давно минувших дней и перенося навеянные грезы в свои работы. С конца ноября до марта, вспоминал он, «Версаль прекрасен спокойной красотой; тут он классичен, тут он дает посвященным особый душевный мир, тут он тихий, несколько угрюмый и печальный, но истинный гигантский храм под открытым небом» (98).

Особым очарованием и таинственной жизнью наполняется зимой версальская парковая скульптура. Летом она похожа на обычные садовые украшения, которыми наполнены все дворцовые парки Европы. И только зимой эти «одаренные вечной жизнью существа» напоминают, что они в своем роде шедевры — за малым исключением, «здесь что ни изваяние, что ни отливки, то шедевр, то рожденное для данного места и все еще полное трепетной жизненности существо» (99). Он с упоением описывает многие скульптурные группы и на территории парка, и в фонтанах. «А какая фантазмагория начинается, когда на скромный

свинец этих статуй падают сквозь оголенные деревья боковые лучи заходящего солнца, зажигающие зеленые искры на трельяжах вокруг. Почти черной кажется отраженная лазурь неба в воде бассейна, а детишки над ней сияют золотом, кобальтом, баканом и зеленым бархатом все заволакивающих мхов» (100).

Во всем литературном наследии Бенуа не так уж много подобных поэтических описаний. Чаще он ограничивается более лаконичными и суховатыми оценками и характеристиками произведений искусства, памятников архитектуры. И только воспоминания о Версале сразу пробуждают в нем особый поэтический голос, который лучше любых теоретических суждений свидетельствует о его эстетическом вкусе и характере эстетических пристрастий. В мягкие зимние сумерки, вспоминая он, у мраморного и бронзового населения Версаля начинается особая жизнь. «Сады пустеют. Нигде ни души. Тишина стоит ненарушимая, но эта тишина постепенно как бы наполняется таинственным шептанием. Богини и боги, из которых одни мраморные на высоких пьедесталах, а другие — бронзовые, — возлежат по краям бассейнов, обмениваются между собой или с нами — смертными их поклонниками — приветливыми улыбками, а их благородные жесты, их чудесная красота форм манят к себе. И какие тогда появляются во всем оттенки. Какие красочные аккорды! Как чудесно, отливая золотом, чернеет на снегу патина бронзы, каким теплым становится тон мрамора! А какая совершенно удивительная красота получалась в иные зимние вечера, часов около четырех-пяти, когда солнце перед тем, чтоб совсем исчезнуть, зайдя за лес, пронизывало густую пелену туч и обдавало всю громаду дворца своими пронзительными лучами...» (I, 442).

Вот этот поэтически-эстетический опыт любования Версалем, его удивительной галантно-языческой красотой, символизирующей какие-то неопишуемые красоты уже ушедшей жизни, но вечно остающейся где-то в версальском пространстве искусства и природы, хорошо передает дух и тональность эстетического настроения, собственно дух самой эстетики мирискусников, во всяком случае их основного ядра, включавшего помимо Бенуа Сомова, Добужинского, Бакста, Нувеля. Этот дух хорошо ощущается и в оценках Бенуа современных ему художников, искусства рубежа XIX—XX вв.

Бенуа любил одного из наиболее ярких, выразительных, «живописных» художников «Мира искусства» К.Коровина, живопись которого существенно отличалась от творческих устремлений основной группы мирискусников, но способствовала формированию их понимания сущности живописного искусства. Коровин, Левитан и Серов открыли юным мирискусникам самую красочно-колористическую сущность живописи, за что они постоянно оставались благодарными своим старшим коллегам и высоко чтили их искусство. В те дни, вспоминает Бенуа, картины Коровина, Левитана, Серова помогали нам понять рутинность академизма, ограниченность передвижнической идейности, почувствовать «веления современности», толкали нас вперед. «Левитан главным образом действовал своей поэзией, “ароматом”, чем-то таким, что можно выразить и словами, иначе говоря, в его искусстве было нечто от литературы. В Серове и особенно в Коровине мы приветствовали самую живопись» (I, 90). В этих трех художниках будущие основатели «Мира искусства» ощутили становление чего-то принципиально нового в искусстве, уже вершившегося на Западе импрессионистами и постимпрессионистами, отчасти — символистами. У них мы стали замечать нечто, писал Бенуа, что можно было бы выразить довольно смутным понятием — искание красоты — «и сказывалось это как в тоне и фактуре, так и в самой поэтической затее. Это-то “искание красоты” и будило в нас, юношах, горячий энтузиазм. Этих художников мы сразу полюбили как наших, и они же оказались для нас дальнейшими “водителями”» (II, 208).

Названные художники, но особенно Коровин, подчеркивал Бенуа, работавшие в Москве, где процветал дух свободы от академической зашоренности, способствовали развитию настоящей «живописной культуры». «Перед картинами Коровина мы, юноши, стояли и испытывали впервые упоение от ж и в о п и с и , от чистой живописи» (209). Эта свободная живописность доставляла большое наслаждение Бенуа и его друзьям и в коровинских декорациях. Между тем живопись Коровина, которого Бенуа считал первым русским импрессионистом, мало кому нравилась в то время, она смущала, как пишет Бенуа, «калек вкуса», которые не чувствовали могучей красоты чистой живо-

писности; картины Коровина относили к грубой, неумелой, небрежно сделанной живописи. Петербургские мирискусники были одними из первых, кто оценил всю силу и глубину коровинского искусства, именно поэтому москвич Коровин стал «одним из основателей и столпов п е р в о г о «Мира искусства»» (213). Бенуа не без удовольствия замечает, что «гурманом в живописи называет Коровина Грабарь» (214, сноска). Именно такими эстетствующими «гурманами» были практически и все мирискусники.

Однако первые импульсы чистой живописности и художественности в искусстве Бенуа получил еще до знакомства с живописью Коровина. И дал их ему Илья Репин в 1878 г. своей картиной «Бурлаки». Появление картин Репина, писал Бенуа, в атмосфере сухого, рассудочного, чересчур трезвого творчества Перовых, Крамских, Шишкиных, Семирадских, Маковских действовало как «приток свежего воздуха. Оно напоминало о подлинной сути художества, о том самом, что “оправдывает” существование искусства, о том, для чего искусству “стоит существовать”» (188). «Бурлаки» своей свежестью и яркостью красок произвели на мальчика из строго «академической семьи» «прямо ошарашивающее впечатление». Здесь он впервые понял, что картина «может нравиться всем своим существом, как органически связанное целое, как вещь, имеющая свою внутреннюю подлинную жизнь» (188). Он в отличие от многих его современников ценил искусство Репина не за его сюжеты, реализм, идеи или технику, но за живописную красоту, которую мало кто, отмечает он, мог тогда оценить.

Между тем именно красота живописи становится для Бенуа и его коллег и друзей главным критерием оценки искусства. Высоко отзываясь об искусстве Дега, он разъясняет эстетический смысл живописности. У Дега над всякой (минимальной у него) литературной стороной «всегда господствует то, что принято называть ф о р м а л ь н о й стороной, что еще характеризуется словами “композиция”, “арабеска линий”, “комбинация красок”, “игра светотени”, но что в целом и составляет тот самый “чисто живописный” подход, который с середины XIX века стал как бы обязательным для передового искусства и что эмансипировал живопись от всякого “содержания”» (375).

Здесь под «содержанием» Бенуа имел в виду литературную, назидательно-идейную, тенденциозную сторону живописи и в противовес ему признавал в искусстве только чисто художественное содержание, не поддающееся выражению словами. На этом мы еще остановимся ниже. Бенуа ценил Дега за «самодовлеющее значение живописи», которое встречается достаточно редко в истории искусства; в его искусстве видел «самую квинтэссенцию живописи» (362).

Русский художник и критик неоднократно подчеркивает, что у Дега он не находит никакой литературности, только чисто живописную художественность, выражающую красоту с помощью цвета, формы, линий в их удивительном гармоническом соотношении. Он резко полемизирует с критиками Дега, которые усматривали в его изображениях женщин (и танцовщиц, и особенно обнаженной натуры) «культ уродства», «зловное отношение к женщине», втаптывание в грязь идеала *das ewig Weibliche*. Бенуа частично признает, что иногда Дега возможно интересовало что-то «корявое, звериное, циничное. Он даже, может быть, находил род садического удовольствия подчеркивать уродство или животную распущенность в той или иной позе» чешущейся, моющей или вытирающей женщины. Однако под его кистью или карандашом «все эти уродства все же превращаются во что-то прекрасное», приобретают «максимальную пленительность отнюдь не похотливого характера, а пленительность простой красоты». Дега, как и Энгр и Рафаэль, обладал редчайшим даром «изображать прекрасно» все, что привлекало его художественно настроенный глаз. «Так можно ли говорить о культе уродства, когда видишь самую квинтэссенцию художественности?..» — риторически вопрошает Бенуа (365–366).

Несмотря на всю парадоксальность искусства Дега, Бенуа считал его аристократичным художником, отмеченным печатью «божественного», «истинным чудом милости божией» (370). Более того, как и в любом подлинном высоком искусстве, он находил в искусстве Дега особую духовность и мистичность, о которых сам художник, вероятно, и не подозревал. «Дега, при своем страстном обожании правды (голой, материальной правды), в общем как будто пытался игнорировать то начало, которое называется духовным (без которого, однако, просто нет

искусства), и тем не менее это начало одолевает все поставленные рассудком художника преграды и заполняет сплошь его творчество» (372). А ценно искусство Дега «квинтэссенцией художественности», живописной красотой, которые и являются, согласно Бенуа, выразителями духовного начала, чего-то непостижимого, таинственного, мистического. «Если искусство Дега продолжает волновать, то это потому, что и в нем, как во всяком истинном искусстве, заложено нечто таинственное и чудесное, что иным словом, нежели “мистика”, пожалуй, и не назовешь» (373).

Для прояснения эстетических взглядов Бенуа, который не отличался особой религиозностью или пристрастием к религиозной эстетике, особенно значимы вот эти, как бы между делом или в скобках проговариваемые замечания, что без духовного, таинственного, чудесного, мистического не бывает истинного искусства, что вся эта духовная, словесно не выражаемая подоснова и выражается в красоте, в частности в живописной красоте, произведения искусства. И без нее нет и не может быть настоящего искусства. Понятно, что речь у русского художника идет не об узко понимаемой религиозной духовности, а о духовности в широком, общечеловеческом смысле, которой в действительности и живет любое истинное искусство. И в этом именно смысле он говорит и о «вдохновении» художника, и о «фантастичности» искусства, но чаще всего о наиболее близком ему термине — «красоте».

Истинное творчество, убежден Бенуа, всегда связано с неким «горением», с выражением в творчестве «искры божией». Себя он считал даже в некотором смысле экспертом в этой области. «Я отличаю, где светится подлинная искра, а где ее отблеск или даже просто подделка под нее» (51). Он готов многое простить художнику, если у него есть эта искра, и испытывает настоящее благоговение перед теми, у кого она разгорается в целый костер, да еще и приобретает характер чего-то стройного, гармоничного, где воля сочетается со стихийным вдохновением. Такое случается только у гениев. И это искусство Бенуа, следуя известной концепции Ницше, почитает как аполлоническое, хотя знал и даже частично принимал он и иное искусство.

В качестве примера творчества, основанного только на стихии вдохновения, он указывает на творчество Марка Шагала. И в целом оно ему мало импонирует. Самое прелестное и привлекающее у Шагала, полагал наш мирискусник, это краски, сами колеры, их сочетание, фактура, т.е. манера класть краски. Но эти «красочные прелести» отнюдь не аполлонического происхождения. Нет в них ни стройной мелодичности, ни гармонии, ни какой-либо глубинной идеи. Все — вдохновенная стихийная импровизация. Бенуа признает и за таким искусством право на существование. «Тешимся же мы рисунками детей или любителей, наслаждаемся же мы часто беспомощными изделиями народного творчества — всем тем, в чем действует непосредственный инстинкт и в чем отсутствует регулирующее сознание. Мало того, этим наслаждаться даже полезно, это действует освежающе, это дает новые импульсы. Но аполлоническое начало начинается лишь с того момента, когда инстинкт уступает место воле, знанию, известной системе идей, и, наконец, воздействию целой традиционной культуры» (271).

Тем не менее вдохновение в творческом процессе, конечно, главное. Все меняется в мире искусства, но через все проходит одна живительная струя, которая придает произведению «характер *подлинности* — это *искренность*», которая свидетельствует о наличии некоего спонтанного внутреннего источника творчества. «Истинная радость получается от сознания, что творение — будь то пластические образы (в том числе и *спектакль*), будь то музыкальные звуки, будь то мысли и слова — соответствует какой-то внутренней подсказке или тому, что принято называть “вдохновением”». Только на его основе возникает подлинное искусство, рождается красота. Когда же место вдохновения занимают суетные желания удивить кого-то, следовать моде и т.п., «то искусство и красота исчезают, а на место их является унылая подделка, а то и попросту уродство» (I, 534).

Вдохновение и воля достигают наибольшей гармонии, полагал Бенуа, в искусстве, которое он больше всего любил и называл *реализмом*, главным элементом которого считал, между тем, «фантастику», или творческое вдохновенное воображение. «Мои любимые художники в прошлом и в настоящем — фантасты, — но только те фантасты среди них действительно мои

любимцы, которым удается быть убедительными, а убедительность достигается посредством какого-то “стояния на земле и глубокого усвоения действительности”». Он убежден, что эти его симпатии гармонируют с «эволюцией» (он признает эволюционное развитие искусства) европейского искусства вообще, которая совершалась под знаком «усвоения действительности». И он выстраивает исторический ряд своих любимцев фантастов-реалистов в европейском искусстве: «Скульптура готики, Ван Дейк, Фуке, Боттичелли, Беллини, Рафаэль, Тициан, Брейгель, Рубенс, Рембрандт и еще сколько чудесных мастеров – это все великие знатоки жизни, это художники, творившие произведения ирреальные и фантастические по существу, однако убедительность коих покоится ни на чем ином, как на бесподобном знании видимости – на ”реализме“» (52).

Бенуа признает в той или иной мере и художников, игнорировавших в своем творчестве действительность, но свои симпатии отдает «реалистам» в указанном выше смысле. Более или менее понятно это достаточно глубокое и обоснованное эстетическое сredo русского художника и критика, однако даже его собственное применение его на практике в бесчисленных статьях о выставках и отдельных художниках, а так же в многотомной «Истории живописи» вызывает постоянные вопросы, ибо оказывается сильно субъективизированным. В этом плане интересно привести его оценку творчества Николая Рериха, у которого он видит много талантливого, поэтического, радующего, «красивого», но в целом не относит его к ряду перечисленных выше реалистов-фантастов, хотя кто уж вроде бы больше, чем Рерих, исходя из описания самим Бенуа этого «реализма», имеет право занять в нем почетное место реалиста-фантаста.

Нет, Рериха Бенуа зачисляет по разряду «импровизаторов». Его картинам не хватает именно этого самого реализма, «усвоения действительности»; в них нельзя «войти» и «пожить». «В большинстве случаев это поверхностные схемы, это удачные выдумки, это “подобия откровений и видения”, но это не “органические образования, живущие собственной жизнью”, это не вечные и не великие создания человеческого духа». На картины Рериха приятно смотреть, любоваться ими, многие из них пленяют чудесным чувством природы, «но ни одна картина

Рериха не является “существом самодовлеющим” — той целостностью, которой являются иные фрески Рафаэля, иные картины Рембрандта или Сандро» (238).

Итак, к *реализму* Бенуа относит живопись, созданную по вдохновению, когда художник не механический копиист увиденного, но — «фантаст», т.е. наделен «искрой божией», внутренним творческим горением, или свободным творческим воображением, которое при этом прочно опирается на глубокий опыт «усвоения действительности», т.е. на некое знание визуально воспринимаемой действительности и умение ее близко к реальности изобразить живописными средствами, т.е. на аполлоническое упорядочивание стихийного начала. При этом он свободно и органично владеет всеми художественными средствами — именно так, что любое явление усвоенной действительности может превратить на полотне в прекрасную чистую живопись, чистое искусство без примеси какой-либо «тенденции», доставляющее созерцающему его наслаждение самой живописностью в указанном выше смысле. Конечный результат реалистического искусства — самодовлеющее органическое образование (картина), живущее своей собственной жизнью, которая открыта и для зрителя — он может туда войти и пожить там. К такому искусству стремилась европейская живопись на протяжении ее исторического развития, полагал Бенуа, достигая этого в шедеврах великих мастеров, и именно такое искусство он выше всего ценит и любит.

Подобное искусство, убежден русский художник и критик, само по себе обладает некой «спасительной» функцией для человечества. И для ее реализации не требуются никакие общественные конференции, пакты, лиги, апофеозы, которыми любил заниматься Рерих и которым не придавал никакого значения Бенуа. «Во мне, — признается он, — слишком громко говорит вера в спасительное дело искусства как такового — вера в то, что искусство совершает само по себе свою миссию, — и это т е м с и л ь н е е, чем менее о нем заботятся, чем меньше в его иррациональную и стихийную природу вносят стараний и расчета суетного порядка» (238).

С этих эстетических позиций Бенуа и подходил к оценке всех явлений в истории искусства. На один и очень высокий уровень с Дега и всеми перечисленными выше «реалистами»

ставит он, например, Эдуарда Мане, подчеркивая, что он заслуживает быть причисленным к «великим» за то, что «явился со своим выражением и со своим утверждением многоликой красоты» (351). Сколько глупостей, сетует Бенуа, наговорили по поводу самых известных картин Мане «Завтрак на траве» и «Олимпия», а это просто «картины» с прекрасной живописью, в которой нет и тени какой-либо «литературщины». Она была «вызвана к жизни даром Мане выискивать в природе такое, что в его передаче становилось значительным и пленительным» (351). Бенуа признается, что никогда не любил «Завтрак на траве» за его нарочитость и многие несуразности, но ему нравится выискивать в ней проблески настоящей красоты, которые он видит и в «натюрморте из снятого платья, что лежит слева», и в передаче нагого тела, и в «упоительной музыке прозрачных и интенсивных колеров» лесного фона, и во многом другом.

К Клоду Моне он равнодушен, но все-таки любит его ранние работы как наиболее живописные и ненадуманые. Поздние считает просто катастрофой. А вот живопись Ренуара он наслаждается, любит его за ликование и радость, за «веселость» его работ. Искусство Ренуара — «это просто настезь открытые двери на жизнь, на вольный воздух». Глядя на него, мы «наслаждаемся, д о в о л ь с т в у е м с я тем, что наслаждаемся, и наше наслаждение происходит от того, что мы, через его искусство, видим, как мастер н а с л а ж д а е т с я своим творчеством» (386). И, конечно, главное в Ренуаре — он «певец женщины», не целомудренной Мадонны, но обычной, природной, «непревзойденной удачи природы». Знаменитая бутата Ренуара: «Если бы господь не создал женской груди (*les nichons*), я бы не занимался живописью», — полагает Бенуа, «выражает всего Ренуара». Ни Рубенс, ни Корреджо, убежден он, «не находили таких опаловых оттенков, такой ласковой лепки, которыми Ренуар воспел прелесть женского тела» (387).

Бенуа восхищается реализмом и красотой искусства своей племянницы Зинаиды Серебряковой, ему нравятся отдельные работы Мориса Дени, Пьера Боннара, но особенно радует его Эдуар Вюйар, тонко чувствовавший цветовые отношения, в которых русский критик видит нечто большее, чем «прелестную игру». «Посредством их он умеет передать, так сказать, са-

мую «духовную эманацию» предметов. Он *настоящий* поэт» (I, 154). Бенуа наслаждается искусством Тулуза-Лотрека, но его душе «ничего не говорят» ни Сезанн, ни тем более Гоген. У Шагала какое-то демоническое искусство, оно действует как наркотик, чем-то пленяет, как и живопись Пикассо, отдельными вещами которого Бенуа даже любит и слышит «много музыки» (II, 484). Однако в целом и тот и другой чужды Бенуа, вызывают неприятие, больше отрицательные, чем положительные эмоции. И русский эстет рубежа XIX—XX столетий сознает, в чем здесь причина и в чем вообще смысл этого, отталкивающего его демонического искусства. Оба эти художника вполне выражают «мерзости переживаемой эпохи» (273). Искусство Пикассо, констатирует Бенуа, посетив его выставку в 1932 г., «изумительное свидетельство о состоянии культуры нашей эпохи»; выставка устроена прекрасно, «но тем страшнее становится на ней от нашего времени, и нравиться такая выставка не может» (344). Подобную оценку творчеству Пикассо как могучему выразителю кризиса культуры и даже разрушения материального мира несколько ранее давал и русский религиозный мыслитель Николай Бердяев. Тем более интересно слышать это из уст известного художественного критика и художника, человека жившего не в сфере религиозного сознания, но в пространстве эстетического опыта.

Сгущающуюся атмосферу духовного кризиса культуры ощущали многие представители Серебряного века, а сам Бенуа, если верить его воспоминаниям от 1954 г., чувствовал ее еще в самом конце XIX века. Изучив тогда росписи Виктора Васнецова во Владимирском соборе в Киеве, он был ими разочарован. Тонкий эстет и сторонник глубинного реализма в искусстве уловил в них духовную фальшь, но отнес ее совершенно справедливо не на счет Васнецова, к которому «исполнился известного почтения» за его титанический труд, а к самой духовно оскудевшей эпохе. «Не дано личным одиноким усилиям (при самой доброй воле) в условиях современной жизни преодолеть тот гнет духовного оскудения, которым уже давно болеет не только Россия, но и весь мир. Фальшь, присущая «стенописи» Владимирского собора, не личная ложь художника, а ложь, убийственная и кошмарная, всей нашей духовной культуры» (I, 273).

Однако подобные суждения обобщающе-философского характера редки у Бенуа. Он, как и все мирискусники, всю жизнь провел в мире искусства и по мере своих сил пытался не только давать конкретные суждения, но и осмысливать сущность самого феномена искусства. При этом он каждый раз, когда подобные размышления приходили ему в голову, вынужден констатировать, что смысл этот «остается недоступным какой-либо формулировке». Суть гения живописи, например, заключается в том, что ему дан дар «видеть и воспроизводить мир в красках и линиях, благодаря которому изображенное приобретает особую значительность и особенное очарование» (II, 350). Однако почему мы восторгаемся самодовольными физиономиями голландских бюргеров или складками черного сукна, если их изобразил Франс Хальс, наслаждаемся «серостью унылой комнаты» в «Менинах» Веласкеса, отчего нас умиляет какой-нибудь простенький пейзаж в фоне картин Тициана или нам представляются «божественными» «тупо» освещенная стена в итальянском этюде Коро или дрянная кофточка на одной из его натурщиц, — выразить словами это невозможно. Однако все это доставляет неопишемое удовольствие. «Во всем этом действует то, что не поддается анализу и что, подвергаясь ему становится окончательно непонятным... И не есть ли именно это самое искусство?» (там же).

Однако не следует, конечно, на основе этого или подобных заключений Бенуа записывать его в разряд эстетствующих формалистов и усматривать какие-то резкие колебания в его эстетических взглядах. Подобные эстетически акцентированные утверждения никак не противоречат его приводившемуся выше углубленному пониманию *реализма* в искусстве. Под всей постоянно выводимой им на первый план живописностью, т.е. художественностью, живописи он ощущает глубокое *художественное содержание*, которое обозначает термином «поэзия», т.е. *содержание*, выражаемое цветом, линией, формой, композицией. Он сам четко и ясно пишет об этом: «Для меня как-никак *главным* в искусстве всегда было (и до сих пор остается) то, что, за неимением другого слова, приходится назвать избитым словом “поэзия” или еще более предосудительным в наши дни словом — “содержание”. Я не менее другого падаю на кра-

соту красок, и меня может пленить в сильнейшей степени игра линий, сочетание колеров, блеск и виртуозность техники, но если эта красочность, эта игра форм и эта техника ничему более высокому или более глубокому (все слова, потерявшие прежнюю свою силу, но вот других пока не создано) не служат, то они не будят во мне тех чудесных ощущений, для которых по-моему и существует искусство. Здесь дело не в “сюжете”, который может оставаться и чуждым, непонятным, неугаданным, а здесь все дело в какой-то тайне, которая проникает до глубины нашего существа и возбуждает там ни с чем не сравнимые упования, надежды, мысли, эмоции и вообще то, что называется “движениями души”. В моем представлении и в моем непоколебимом убеждении *эта тайна и есть искусство*» (I, 337).

Именно этим пониманием искусства была одухотворена долгая и плодотворная жизнь и самого Александра Бенуа, и практически всех его друзей и коллег по «Миру искусства». Более того, оно было характерно и для многих других представителей Серебряного века русской культуры самых разных ориентаций от религиозных мыслителей, художников и писателей символистов до открывателя абстрактного искусства Василия Кандинского⁵. Понятно, что выражалось оно у всех по-разному, но смысл оставался одним и тем же: искусство своими художественными средствами выражает нечто существенное, значительное, духовно наполненное, таинственное, что не может быть выражено иными способами и что доставляет зрителю неопишемое наслаждение.

Примечания

- ¹ Подробнее об эстетических взглядах других представителей «Мира искусства» см.: *Бычкова Л.С.* Мирискусники в мире искусства // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.* Вып. 2. М., 2006. С. 122–143.
- ² Работы А.Бенуа цитируются с указанием в скобках номера книги и стр. по следующим изданиям его текстов: I – *Бенуа А.* Мои воспоминания в пяти книгах. Книги четвертая и пятая. М.: Наука, 1990; II – Александр Бенуа размышляет... М.: Сов. художник, 1968.
- ³ Удар грома, потрясение (франц.).
- ⁴ Подробнее о художественном творчестве Бенуа см.: *Эткинд М.* Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960. Л.–М., 1965.
- ⁵ Подробнее об их эстетических взглядах см. соответствующие главы в книге: *Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры sub specie aethetica. Т. 2. М.–СПб., 1999.

Д.Л. Шукуров

Иероглифическое слово в дискурсе ОБЭРИУ

Горит бессмыслицы звезда,
Она одна без дна.

Эти знаменитые строки из поэмы А.И.Введенского «Кругом возможно Бог» (<1931>), по предположению Л.Ф.Кациса и М.П.Одесского¹, восходят к «Вечернему размышлению о Божием величестве» М.В.Ломоносова:

Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Исследователи указывают также на правомерность ассоциации «иероглифической» формулы А.И.Введенского «беседа часов» и метафоры «глагол времен» из оды Г.Р.Державина «На смерть князя Мещерского». Я.С.Друскин справедливо отмечал, что «...поэзия и проза Введенского философская, в этом отношении он продолжает традицию русской литературы, начатую еще Державиным»². Полностью соглашаясь с этим определением, скорректируем его: все же не столько «философская», сколько «метафизическая» — если понимать метафизику как «символическую надмирную сферу, неподконтрольную "рацио"»³.

В процитированных строках из оды Ломоносова и в произведении Введенского речь идет о бездне как неисследимой глубине и/или обратной стороне смысла — не-сущем, т.е. *меоне*. Меон по происхождению — древнегреческая философская категория. Однако, начиная с эпохи Серебряного века и по сей день, этот универсальный термин используется еще и в качестве категориального понятия в эстетике и теории стиля⁴. Содер-

жательная емкость данного термина позволяет современной филологии освободиться от пут позитивистской лингвистической поэтики и выйти на просторы философской эстетики и герменевтики литературного текста. «Не понять непонятное как непонятное»⁵ — основополагающий принцип отношения Введенского к тексту — требует именно такого, герменевтического анализа. В противном случае, согласимся с А.Рымарем, «текст становится для нас лишь источником информации — о мотивах, аллитерациях и т.д., но перестает существовать в том качестве, которое, видимо, было наиболее важным для Введенского — в качестве средства, создающего условия для преодоления читателем и автором границ языкового мышления»⁶.

Знаменательный трактат Друскина «Звезда бессмыслицы» (название ассоциировано с указанным выше текстом Введенского) написан в 1970-е гг. и в течение многих лет был доступен только ограниченному числу исследователей, хотя в нем дан опыт ретроспективного осмысления творчества Введенского и других участников ОБЭРИУ. Как отмечает М.П.Одесский, в этот период у философа, возможно, под влиянием первых исследователей обэриутской традиции, близких московско-тартусской семиотической школе, возник новый интерес к иероглифу как знаку⁷. Сам термин «иероглиф» не использовался в отношении литературного текста в те годы, к нему редко прибегают и в современных исследованиях по поэтике. Н.И.Харджиев и Я.С.Друскин свидетельствовали: «термин ИЕРОГЛИФ не использовался в искусствоведении. По-видимому, это впервые осуществил Л.Липавский (из записей разговора о “чинарах”)⁸. «В этой перспективе, — подчеркивает М.П.Одесский, — обэриутский термин предстал небывалым опережением своего времени...»⁹.

У Друскина данный термин имеет достаточно широкое значение: обэриутским иероглифом может быть отдельное слово, необычное сочетание слов, мотив, сцена, диалог, произведение в целом («многоуровневый иероглиф»). Определяя цели своего трактата, он писал: «В этой работе я пытаюсь показать, как надо читать Введенского, чтобы услышать то, **что нельзя услышать ушам, понять умом**. Мы ищем душу или энтелехию бессмыслицы. Л.Липавский ввел термин для того, чего нельзя услышать

ушами, увидеть глазами, понять умом: ИЕРОГЛИФ. Иероглиф – некоторое материальное явление, которое я непосредственно ощущаю, чувствую, воспринимаю и которое говорит мне больше того, что им непосредственно выражается как материальным явлением.

Иероглиф двузначен, он имеет собственное и несобственное значение. Собственное значение иероглифа – его определение как материального явления – физического, биологического, физиологического, психо-физиологического. Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, то есть антиномией, противоречием, бессмыслицей.

Иероглиф можно понимать как обращенную ко мне непрямую или косвенную речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное»¹⁰.

Таким образом, иероглиф выступает в этом определении как гилетический символ неизреченного или, иными словами, как оптико-геометрический принцип оформления бездонной глубины смысла – досмыслового меона – в аспекте *hyle*.

Используя категорию «гилетического», мы сознательно прибегли к терминологии А.Ф.Лосева, для которого *hyle* (др. греч. – земля, материя) есть определенный аспект слова, являющийся бесформенный или недооформленный, текуче изменяющийся смысл. Мы понимаем гилетический аспект слова применительно к релятивистской поэтике Серебряного века в качестве явленной возможности интенсификации дословесных энергий посредством актуализации алогического компонента в морфности стиля: «"невыразимое" создается при помощи давления на семантически явственное слово и высказывание в целом со стороны темнотных, доразумных энергий, находящихся воплощение в смутно структурированных формах. Бесспорно, эти формы есть не что иное, как выразительные компоненты стиля, взятые в качестве их докультурной (или непосредственно доязыковой) истории. Это – тоже меон, но, в отличие от его первичного лика, он сопряжен не столько с разрывностью и "пустотой" между словами, сколько с их морфностью, которая не доведена до ступени отчетливо данного смысла. На терми-

нологическом языке А.Ф.Лосева, это — *hyle, gile*¹¹. Всякая бесформенность смысла чревата его явленностью, но такой явленностью, которая выражается, согласно А.Ф.Лосеву, в «аспекте гилетического»¹². Фигурная выразительность алогического в гилетическом аспекте слова сохраняет в сокрытости его семантико-световую, логосную сущность, но являет миру ее таинственную неисследимость как иероглифическую тайнопись.

Однако, комментирует современный исследователь, из контекстуального употребления Друскиным термина выясняется, что «материальная» составляющая иероглифа в поэзии Введенского «материальна не более чем “предмет” у обэриутов»¹³. Здесь, конечно, имеется в виду «феноменологическое» состояние предмета, «очищенного от литературной и обиходной шелухи»¹⁴. Поэтическое слово должно предстать не в качестве иллюзорного символа, референциально связанного с мистической реальностью (символизм), не в качестве самозамкнутого и автономного (самовитого) звукосемантического комплекса с произвольно установленной референциальностью (футуризм) и не в качестве самодостаточного и многосоставного образа с произвольно исключенной референциальностью (имажинизм). Слово «реального искусства» предстает как эйдетически чистый предмет референциальности. Но сама означаемая предметность остается в сфере сокрытости. Становясь означаемым фигурно меняющегося смысла, слово расширяет референциальные параметры за счет усиления в своем составе гилетического компонента и таким образом обретает качество иероглифичности.

В известном литературно-критическом тексте Н.А.Заболоцкого «Мои возражения А.И.Введенскому, авто-ритету бессмыслицы. Открытое письмо»¹⁵ (1926) речь идет о *бессмыслице* как категории поэтики Введенского. Написан текст в форме полемического трактата, в котором поэт формулирует принципиальные, с его точки зрения, отличия своего понимания поэзии от той модели, которая складывается в творческой практике его друга.

Заболоцкий дает критическую характеристику основным категориям поэтики Введенского в строгой последовательности уровней: «Позвольте, поэт, возражать Вам в принципиальном

порядке — по следующим пунктам: а) бессмыслица как явление вне смысла; б) антифонетический принцип (специально: антиинтонация); с) композиция вещи; d) тематика»¹⁶.

а) «Бессмыслица как явление вне смысла»

Начинаются рассуждения с рассмотрения принципиально не только для поэтики ОБЭРИУ, но и всей предшествующей авангардной традиции вопроса о понимании экспериментального текста. Устанавливая значение термина «бессмыслица» по отношению к произведениям Введенского, Заболоцкий сразу выносит за скобки явления заумной поэзии, в которой исключено использование слова как лексически устойчивой единицы: «Ни одно слово, употребляющееся в разговорной речи, не может быть бессмысленным. Каждое слово, взятое отдельно, является носителем определенного смысла. <...> “Дыр бул щыл” — слова порядка зауми, они смысла не имеют. Вы, поэт, употребляете слова смыслового порядка, поэтому центр спора о бессмыслице должен быть перенесен в плоскость сцепления этих слов, того сцепления, которое должно покрываться термином *бессмыслица*»¹⁷.

Упоминание ставшего к этому времени уже знаковым обозначением всякого рода звукографической зауми известного крученыховского текста не содержит здесь ярко выраженной негативной оценки, но констатирует свершившийся факт: опыт заумной поэзии пережит, воспринят и оставлен современными «левыми» авторами в стороне. В Декларации ОБЭРИУ уже в достаточно резкой форме будет говориться о принципиальном отличии установок нового авангардного объединения от положений школы заумной поэзии: «Кто-то и посейчас величает нас “заумниками”. Трудно решить, что это такое, — сплошное недоразумение или безысходное непонимание основ словесного творчества? Нет школы более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка»¹⁸.

Современные исследователи часто пишут о том воздействии, которое оказала предшествующая авангардная традиция и, в частности, традиция зауми на творческие поиски обэриутов. Пожалуй, наиболее фундаментальным исследованием этого вопроса является выдающийся труд швейцарского ученого Ж.-Ф.Жаккара¹⁹. Действительно, Жаккар осветил до этого мало известные историко-литературные контексты взаимоотношений Д.И.Хармса, А.И.Введенского с представителями позднего футуризма А.В.Туфановым и И.Г.Терентьевым (в рамках деятельности группы «Орден заумников DSO» и Театра Дома печати) и указал факты влияния теории зауми на концепцию творчества ОБЭРИУ. Конечно, влияние традиции зауми в творчестве обэриутов бесспорно: элементы заумной поэзии встречаются в произведениях практически каждого из них²⁰. Однако эта традиция была, что тоже бесспорно, воспринята и творчески преодолена обэриутами. Д.И.Хармс в предисловии к несостоявшемуся сборнику стихов «Управление вещей» (1927) обращался к читателю: «<...> прежде чем отнести меня к футуристам прошлого десятилетия, прочти их, а потом меня вторично»²¹.

Таким образом, Заболоцкий в первой части письма к Введенскому фиксирует принципиально иное направление в развитии экспериментальной поэзии. А в процитированном выше фрагменте из Декларации ОБЭРИУ он окончательно резюмировал причину состоявшегося разрыва с традицией зауми: новые «левые» поэты отказываются превращать слово в «бессильного и бессмысленного ублюдка». Это заявление — лучшее свидетельство отношения обэриутов к зауми как поэтической программе творчества.

Однако вернемся к возражению Заболоцкого, изложенному в первой части послания. В чем оно заключается, если заумь категорически преодолена для обоих поэтов, даже если один из них выступает здесь в роли критика другого? Заведомо проводя границу между поэтикой Введенского и традицией зауми, автор послания, тем не менее, соотносит поэтическую систему своего друга с категорией бессмыслицы. Это не бессмыслица заумных звукосочетаний, отмечает он, но бессмыслица, появляющаяся в результате необычного, нарушающего логические связи сочетания слов: «Бессмыслица не оттого, что слова сами

по себе не имеют смысла (как у заумников. — *Д.Ш.*), а бессмыслица оттого, что чисто смысловые слова поставлены в необычайную связь — алогического характера»²². До этого момента рассуждения Н.А.Заболоцкого прозрачны и исключительно точны, и с ними нельзя не согласиться. Но вот в ходе дальнейшего повествования, на наш взгляд, возникает серьезное теоретическое недоразумение. Заболоцкий объясняет алогические эффекты сочетания слов у Введенского тем, что особым образом используется прием метафоризации. Критикуя Введенского за бессмыслицу, он усматривает причины ее возникновения в нарушении логических связей между предметами, которым приписываются «необычайные качества и свойства» и «необычайные действия». Это, с его точки зрения, «есть линия метафоры». Действительно, метафора есть наделение предмета необычным качеством или свойством по сходству с каким-либо явлением. Однако алогизм текста отнюдь не исчерпывается его метафоризмом. А метафора не есть только отсутствие правильной логики в сочетаниях слов: «крайне усложненная метафора еще не бессмыслица»²³. «Всякая метафора, — пишет Заболоцкий, — пока она еще жива и нова, — алогична. Но самое понятие логичности есть понятие не абсолютное — что было алогичным вчера, то стало сегодня вполне логичным. Усвоению метафоры способствовали предпосылки ее возникновения. В основе возникновения метафоры лежит чисто смысловая ассоциация по смежности (ассоциация по смежности есть принцип метонимии. — *Д.Ш.*). Но старая метафора легко стерлась — и акмеистическая, и футуристическая. Обновление метафоры могло идти лишь за счет расширения ассоциативного круга — эту-то работу Вы и проделываете, поэт, с той только разницей, что Вы материализуете свою метафору, т.е. из категории средства Вы ее переводите в некоторую самоценную категорию. Ваша метафора не имеет ног, чтобы стоять на земле, она делается вымыслом, легендой, откровением. Это идет в ногу с Вашим отрицанием темы, где я и сосредоточу свое возражение по этому поводу»²⁴. Это рассуждение в большей степени могло быть отнесено к поэтике имажинизма, чем Введенского. Дело в том, что метафора, которой Заболоцкий ошибочно приписывает свойство ассоциации по смежности, начинает свою жизнь *от*

предмета и вещи: онтологическая реальность для нее первична, хотя сама она является в результате образованием вторичного, «литературного» порядка. Предмет или вещь являются концептуальной основой метафоры. Метафорический троп начинается с движения словесных означающих в сторону *от* означаемой ими действительности (предмета или вещи). Метафора переносит словесные означающие в соответствии с определенным образным сходством на другие означаемые. Отсюда и традиционное определение метафоры: перенос наименования по сходству. Тот процесс, с которым мы встречаемся в поэтике Введенского и в целом обэриутов, есть по преимуществу обратное движение — от слова *к* предмету, точнее от алогического сочетания слов *к* означаемой парадоксальной реальности. Происходит своего рода «смещение» слова и обозначаемого им предмета — высвобождение означающего из-под власти означаемого и появление эффекта «семиотического молчания»²⁵ слова, становящегося иероглифическим или, если использовать термин Ж.Лакана, плавающим означающим: «В поэтике “семантической бессмыслицы” важно не то, как форма выражает содержание, как означающее привязано к означаемому, как слово отсылает к вещи, а то, до какой степени форма может *не* соответствовать содержанию, в какой мере означающее отвязано от своего означаемого, каким образом слово отсылает к отсутствию вещи»²⁶.

Если образную поэзию имажинизма можно сравнить с ребусом, всегда имеющим точное решение, то поэзия обэриутов сравнима с иероглифом, сохраняющим в потаенности сакральные смыслы. «Иероглифичность» как особое свойство обэриутской поэтики — предмет интересных исследовательских наблюдений А.Рымаря. Рассуждая о проблеме асемантического в поэтике Введенского, ученый отмечает: «Слово здесь становится не отражением мысли, а “погрешностью” по отношению к ней, не описанием реальности, а “иероглифом” — словом-вопросом, ответ на который не может быть дан языковым способом»²⁷.

Проблема бессмыслицы, как справедливо отмечает Заболоцкий, не заключается в отсутствии смысла у слова как такового. Каждое отдельное слово осмысленно, обладает значением, если только это не заумное звукосочетание. Бессмыслица

возникает в результате алогического *сочетания* слов. В обэриутском тексте происходит чисто логическое смещение лексического значения слов в процессе их необычного взаимодействия друг с другом посредством «столкновения словесных смыслов», согласно обэриутской Декларации. Данное выражение дважды встречается в названном тексте. Во-первых, в предваряющем персональные характеристики участников группы фрагменте, который характеризует общую эстетическую платформу поэтов ОБЭРИУ: «В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии – *столкновение словесных смыслов* (выделено мною. – Д.Ш.) выражает этот предмет с точностью механики»²⁸. И, во-вторых, непосредственно в персональной характеристике концептуальных установок поэзии Введенского. Позволим себе процитировать ее без сокращений: «А.ВВЕДЕНСКИЙ (крайняя левая нашего объединения), разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности. Введенский разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности. Если расшифровать до конца, то получается в результате – *видимость* бессмыслицы. Почему – *видимость*? Потому что очевидной бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет. Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть *столкновение словесных смыслов* (выделено мною. – Д.Ш.). Поэзия не манная каша, которую глотают не жуя и о которой тотчас забывают»²⁹. Таким образом, в Декларации Заболоцкий либо смягчил формулировку, либо скорректировал свое представление относительно *бессмыслицы* Введенского, что не суть важно, т.к. нас не интересует в данном случае изменение его личного взгляда на проблему. Важно, что здесь результатом «столкновения словесных смыслов» выступает не бессмыслица, а «*видимость* бессмыслицы». То есть явно подразумевается, что за внешне бессмысленным сочетанием слов присутствует некий смысл. Собственно то, что Заболоцкий ошибочно называет в послании Введенскому метафорой, лишенной опоры и поэтому оборачивающейся «вымыслом, легендой, откровением», и есть результат необычного –

внешне бессмысленного, алогического сочетания слов. Но этот сокровенный, метафизический смысл, скрывающийся за «видимостью бессмыслицы», рождается, как нам представляется, отнюдь не столько по «линии метафоры».

Традиционная тропологическая конструкция в литературном произведении заключается в переносе или смещении лексического значения слов на основе сходства или смежности обозначаемых этими словами предметов или явлений. В любом традиционном тропе, как мы уже отмечали, первична онтологическая реальность. Одними из самых распространенных тропов являются метафора и метонимия. Разница между ними проявляется только в том, что метонимия не фиксирует очевидного, но незамеченного прежде сходства (как это происходит в метафоре), а основывается на контингентной данности онтологической ситуации сходства – ситуации смежного соположения вещей, предметов, явлений и соотнесенных с ними действий.

«Ваша метафора не имеет ног, чтобы стоять на земле, она делается вымыслом, легендой, откровением» (Заболоцкий) – так происходит потому, что слово в поэзии Введенского совсем не метафорично и не предполагает образного указания на некое устойчивое денотативное значение, но представляет метонимическое проявление парадоксов языковой реальности. Оно являет непосредственное выражение парадоксальной идеи, которую на постструктуралистском языке Ж.Деррида можно назвать *идеей отсутствующего смысла*³⁰. Это и становится поэтическим откровением текста. Поэтому метафорическая образность отнюдь не является критерием поэтичности в эстетике Введенского – для него важно, как отмечал Друскин, не столько «красиво – некрасиво», сколько «правильно – неправильно»³¹. «Слово в поэзии Введенского, – отмечает современный исследователь, – выполняет функцию пустого, чистого знака. Оно не собирает в пучок семантические признаки мира (как, например, у Хлебникова, Мандельштама и др.), а как бы “вырезает” эти признаки из мира, оставляя на их месте зияющую прореху. Принцип ассоциативности здесь не действует: слова соединяются друг с другом не посредством ассоциации, а посредством диссоциации, т.е. разложения, разобщения значений»³².

Следует уточнить значение термина «диссоциация», который представляет для нас методологический интерес. Поэтика ОБЭРИУ основывается, как было отмечено Заболоцким, на принципе «столкновения словесных смыслов», т.е. формируется посредством специфических сочетаний слов. Неслучайно в своем послании к Введенскому поэт сразу оговаривает этот момент, перенося рассмотрение эффекта бессмыслицы с отдельного слова или группы изолированных слов в «плоскость сцепления этих слов, того сцепления, которое должно покрываться термином *бессмыслица*». Как выясняется, в процессе этого «сцепления» или «сочетания» слов происходит та самая *диссоциация* значений, в результате которой появляются абсурдные смыслы.

Термин «диссоциация» в данном случае мы используем, имея в виду его непосредственное отношение к концепции «остранения» В.Б.Шкловского. А.А.Кобринский справедливо полагает, что Заболоцкий при описании поэтики ОБЭРИУ опирался на эту концепцию³³. Термин «остранение», обозначающий, как известно, разрушение стереотипности, заданности, инерционности восприятия слова, предположительно изобретен О.М.Бриком³⁴ и включен в активное употребление Шкловским. Как убедительно показывает современный филолог И.Ю.Светликова, сама концепция восходит к обширной психологической традиции конца XIX – начала XX в., в частности, к ассоцианистской теории (Т.Рибо, У.Джеймс), в которой ее коррелятом и является так называемая диссоциация, т.е. концепция расщепления ассоциаций³⁵. Таким образом, «столкновение словесных смыслов» можно понять именно в русле концепции диссоциации, которая, как нам представляется, более адекватна для описания обэриутской поэтики, чем концепция «остранения», приобретшая у формалистов самое широкое понимание. Однако подчеркнем, что диссоциация в нашем исследовании понимается вне контекста ассоцианистской теории, которая, притом что действительно повлияла на терминологию формализма, принадлежала к устаревшей в 1920-е гг. традиции психологической школы.

Термин «диссоциация» используется Р.О.Якобсоном («Новейшая русская поэзия») в значении «расщепление словесных элементов» и «не совпадает с психологической диссоциацией,

а обозначает скорее обеспечивающий ее языковой процесс³⁶. Якобсон понимает ее как рассогласование и перераспределение элементов внутри слова («Мертвые аффиксы оживают»³⁷). Нас интересуют семантические связи между словами, и процесс рассогласования и перераспределения в сфере их значений. В этом ключе мы и будем понимать диссоциацию, именно как «столкновение словесных смыслов». Пожалуй, этим выражением Заболоцкому удалось как нельзя точно определить объединяющий всех обэриутов принцип. Необычное сочетание слов – характерный прием обэриутской поэтики.

в) «Антифонетический принцип (специально: антиинтонация)»

«Убиение фонетики» – так озаглавлена вторая часть послания Заболоцкого, которую процитируем полностью:

«Вы намеренно сузили свою деятельность, ограничив поле своего фонетического захвата. Я разумею ритм, согласные и гласные установки и, наконец, интонацию. Первые два элемента при случае еще используются Вами, последние два почти нет. По слову Хлебникова, женственные гласные служат лишь средством смягчения мужественным шумам, но едва ли можно безнаказанно пренебрегать женственностью первых. Только гласная может заставить стихи плыть и трубить, согласные уводят их к загробному шуму. Смена интонации заставляет стихотворение переливаться живой кровью, однообразная интонация превращает ее в бесслизистую лимфатическую жидкость, лицо стихотворения делается анемичным. Анемичное лицо – Ваш трюк, поэт, но я принципиально против него возражаю»³⁸.

Речь идет о принципиальном отказе Введенского от инструментально-фонетического принципа организации поэтического текста. При создании произведения им не принимается во внимание, согласно Заболоцкому, система инструментовки гласных фонем (голосовая огласовка текста), слабо прописывается интонационный рисунок текста, и, наконец, в малой степени используются элементы ритмики и аллитерационные возможности стиха.

В качестве безусловного авторитета для обоих поэтов в послании фигурирует Хлебников, с которым Заболоцкий, тем не менее, заочно полемизирует. В хлебниковском проекте заумного языка согласные звуки рассматривались в качестве основных смысловоразличительных единиц в структуре слова («Итак, каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя»³⁹). Гласным звукам Хлебников уделял меньше внимания, отмечая при этом, что «гласные звуки менее изучены, чем согласные»⁴⁰. Заболоцким напротив особо подчеркивается значение гласных фонем в фонетической структуре текста («Только гласная может заставить стихи плыть и трубить, согласные уводят их к загробному шуму»).

В истории древней письменности существует интересная аналогия такому пониманию звуков. Напомним принцип записи священного текста, сложившийся в архаической письменности древневосточных народов, в частности в древнееврейской письменности. Огласовка священного текста, т.е. его произнесение, была прерогативой жречества. В письменном тексте учитывались только буквы, обозначающие согласные. Для гласных звуков система письменных знаков огласовки возникла много позднее. (Это связано с древнейшим запретом на произнесение священного Имени Бога в ветхозаветной традиции и обусловило утрату правил его произнесения (Яхве, Иегова и т.д.)).

Таким образом, рассуждения Заболоцкого удивительно точно соответствуют древнейшим представлениям, согласно которым именно гласные звуки оживляют текст, озвучивают согласные живым произнесением слова. Заболоцкий, сознательно или нет, характеризует поэтическую практику Введенского как создание своего рода потаенного текста загробной молитвы, не ориентированной на произнесение в профаническом мире.

Со-гласная глухота стихов должна быть оживлена голосом жреца-демиурга — его гласом. Иероглиф живет в сакральном пространстве изображения. С этим должно согласиться. Однако каково его звучание?

Представляется, что произнесение молитвы или священного текста в ритуальной практике абсолютно лишено тех интонационных изысков и красот риторического стиля — повышений и понижений тона и т.п., которые свойственны ар-

тистическому исполнению произведений светской словесности. Так называемое выразительное чтение ориентировано на слушателя и выполняет функцию традиционной эмоционально-экспрессивной суггестии. Ритмико-интонационная структура подчинена здесь прагматике литературной коммуникации по линии автор (исполнитель, чтец) – читатель (слушатель, зритель) и формируется по законам исполнительского артистизма.

Произнесение сакрального текста обуславливается телеологией метафизического обращения к трансцендентному. Чтение молитвы ли, мантры ли, какого-либо заговора или заклинания есть акт метакоммуникации, который всегда апеллирует к высшим божественным (или демоническим) силам. Такое чтение заведомо лишено литературной выразительности и артистического эстетизма. Ритуальному чтению подобает быть моно-тонным (в буквальном смысле), т.к. оно призвано выразить единый тон обращающихся к божеству, общий ритм этого обращения как экзистенциальное напряжение соборно объединенных личностных переживаний адептов данного культа.

Метафизический текст всегда направлен в сторону трансцендентного Бога, обращение к которому конституируется в ритме непрерывного молитвенного призывания (в этом ключ к поэтике повторов и тавтологий у Введенского). «Однообразная интонация» – основной признак этой модели текстов. Поэтому «лицо стихотворения» и представляется Заболоцкому анемичным. Стихотворения Введенского невозможно читать с выразительной интонацией по той причине, что эту интонацию при всем желании нельзя угадать во внешне бессмысленном тексте: «Так называемая “выразительность” чтения, – отмечал Я.С.Друскин, – для вещей Введенского абсолютно противопоказана. В 1938 году Введенский учил Т.Липавскую читать его стихи. Он требовал чтения на одном “уровне голоса”, выделяя местоимения и повторяющиеся слова и немного понижая голос и замедляя к концу некоторых разделов, особенно же к концу всего стихотворения»⁴¹. Для такого текста возможна только однообразная интонация чтения, возводящая к дискурсу ритуального заговора, камлания или заклинания.

Таким образом, у Введенского, на наш взгляд, бессмыслица словесных сочетаний и алогизм семантических связей обусловлены интонационным дискурсом ритуального чтения-произнесения. Хотя, возможно, это был, по выражению Заболоцкого, только «трюк» поэта, стремившегося описать абсурдную логику *отсутствия присутствия смысла* (Ж.Деррида), которая всегда его интересовала. В ритме монотонного бормотания автора и метафизической болтовни персонажей проявляется «видимость бессмыслицы» как «мерцание» смысла.

Комментируя возражения Заболоцкого, Друскин подчеркивал, что у Введенского «...в самых “бессмысленных” стихах этого периода была закономерность и связь, но не чисто семантическая, а ритмически-интонационная, пересекавшаяся с семантической»⁴². Именно ритм и интонация, по мнению Друскина, в стихах Введенского определяли тему: «При этом не тема в обычном смысле определяла ритм и интонацию стихотворения, но ритм и интонация определяли тему»⁴³.

Заболоцкий в третьей и четвертой частях послания категорически отрицает наличие сюжетно-композиционной основы и тематического единства в произведениях Введенского. С точки зрения традиционного литературоведения это действительно так. Однако...

с) «Композиция вещи»

В этом пункте Заболоцкий начинает рассуждение с известной в теории литературы аналогии, уподобляющей литературное произведение архитектурному строению. Следует краткий экскурс в область развития и совершенствования архитектурно-строительных принципов: почти в конструктивистском ключе Заболоцкий растолковывает, что, несмотря на появление новых строительных материалов и использование бетонных конструкций взамен строений кирпичной кладки, принципы архитектуры не изменились. И те и другие здания должны возводиться на специальном каркасе, являющемся стержневой основой постройки, без которой, увы, строение не устоит. Также и литературное произведение распадается, если в

нем отсутствует сюжетно-композиционная основа – архитектурный стержень, удерживающий всю художественную конструкцию (при отсутствии сюжетной основы тематическое единство – последний гарант сохранения художественной целостности произведения, с точки зрения Заболоцкого):

«Строя свою вещь, <Вы> избегаете самого главного – сюжетной основы или хотя бы тематического единства. Вовсе не нужно строить эту основу по принципу старого кирпичного здания, бетон новых стихов требует новых путей в области разработки скрепляющего единства. Это благодарнейшая работа для левого поэта. Вы на ней поставили крест и ушли в мозаичную лепку оматериализованных метафорических единиц. На Вашем странном инструменте Вы издаете один вслед за другим удивительные звуки, но это не есть музыка»⁴⁴.

Аналогия интересная и очень продуктивная для наших исследовательских размышлений. Теория, уподобляющая принципы создания литературного текста архитектурным приемам, а само литературное произведение архитектурному строению, является достаточно древней и восходит к мировоззренческим основаниям так называемого органицизма в истории культуры. Согласно этой концепции, известной еще со времен античности, природа, вещи окружающего мира, произведения искусства и архитектуры и т.д. рассматриваются как органические явления, а вся вселенная – в качестве живого и одухотворенного организма (или изоморфной ему эманации). Органическая теория очень ярко проявилась и в средневековой христианской культуре, в которой развивались евангельские представления о человеческом теле как Храме, Церкви – Теле Христовом, Слове – Камне. В культуре ислама теменологизация литературного текста является распространенным явлением – о чем замечательно пишет современный ученый Ш.М.Шукуров⁴⁵. В контексте отечественной культуры трансформации этой концепции обнаруживаются в ряде «органических» литературных теорий XIX – начала XX в., анализу которых посвящено глубокое исследование В.П.Ракова⁴⁶. Акмеистическая поэтика начала XX в. часто обращалась к архитектурным аналогиям, а в одном из первых манифестов акмеизма («Утро акмеизма»), написанном О.Э.Мандельштамом, поэтическое творчество напрямую уподоблено зодчеству.

Заболоцкий, отстаивающий в обращении к Введенскому принцип архитектоничности художественного произведения, находится в русле указанной традиции, да и сам является предельно «архитектоничным» поэтом. Предмет его поэзии, как следует из автохарактеристики, составленной для Декларации ОБЭРИУ, «не дробится, но наоборот – сколачивается и уплотняется до отказа»⁴⁷. Иное дело – когда поэт Введенский «разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности. <...> разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности»⁴⁸. Таким образом, при отсутствии композиционных стержней, сохраняется художественная целостность произведения, его внутренняя телеология. На вопрос, почему происходит так, что при кажущейся очевидной бессмыслице и явной композиционной неустойчивости поэтического текста Введенского, «сработанного» в такой технологии, отсутствие смысла мнимо («видимость бессмыслицы»), Заболоцкий отвечает, апеллируя к «столкновению словесных смыслов»: «Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов»⁴⁹. То есть, иными словами, необходимо рассмотреть, что происходит в процессе, который мы обозначаем термином *диссоциация*.

Именно диссоциация является структурообразующим элементом в поэтике Введенского. Композиционно тексты поэта складываются не по архитектоническому принципу «тесноты» словесного ряда (Ю.Н. Тынянов) или, другими словами, смысловой сплошности эстетического высказывания, но по диссоциативному принципу, телеологически обуславливающему у Введенского *отсутствие присутствия смысла (nonsense)*, которое парадоксальным образом являет в произведении модус осмысленности. Модус осмысленности выступает скрепляющим единством внешне бессмысленного текста. А сюжет, композиция и тема переходят в разряд пародируемых элементов, либо исчезают вовсе. Традиционно обеспечивая целостность художественного произведения, эти элементы теперь представляют своеобразный дайджест логически незавершенных действий, абсурдных событий и отсутствующих смыслов. Композиционной осью произведений Введенского становится, по удачному

выражению Друскина, «скелет темы»⁵⁰. (Выражение, действительно, на редкость удачное, однако с его содержательным наполнением мы будем полемизировать.)

д) «Выбор темы»

Заболоцкий: «Этот элемент естественно отпал в Вашем творчестве — при наличии уже указанного. Стихи не стоят на земле, на той, на которой живем мы. Стихи не повествуют о жизни, происходящей вне пределов нашего наблюдения и опыта, — у них нет композиционных стержней. Летят друг за другом переливающиеся камни и слышатся странные звуки — из пустоты; это отражение несуществующих миров. Так сидит слепой мастер и вытачивает свое фантастическое искусство. Мы очаровались и застыли, — земля уходит из-под ног и трубит издали. А завтра мы проснемся на тех же самых земных постелях и скажем себе:

— А старик-то был неправ»⁵¹.

Друскин называет тот период творчества Введенского, о котором идет речь, «атематическим». Анализируя позицию Заболоцкого по этому вопросу, мыслитель находит удачное выражение для обозначения эффекта отсутствующей темы в стихах Введенского: «Смена ритмов и интонаций создавала композицию всей вещи — абстрактную схему или *скелет темы*: морфологически-синтаксическую и ритмически-интонационную тему. <...> Этот *скелет темы* был композиционной осью, которую Заболоцкий не видел, потому что не хотел видеть: он, по его собственным словам, боялся оторваться от земли» (курсив наш. — Д.Ш.)⁵². «Скелет темы» — метафорическое, но феноменально точное определение самого принципа существования темы у Введенского. Однако отождествление комплекса «ритмов и интонаций» с тематическим единством или его «абстрактной схемой», на наш взгляд, выглядит натяжкой.

Друскин уточняет свою исследовательскую интерпретацию через сравнение поэтической «мозаики» Введенского с известными в истории лингвистики примерами языковых абстракций, намеренно составленными в целях теоретического моделиро-

вания системы синтаксических связей. Так, например, переведенное на русский язык «бессмысленное» немецкое предложение «Die Piroten karolieren elastisch» — «пироты каролируют эластично» или взятая из научной практики известного отечественного ученого-лингвиста Л.В.Щербы намеренно асемантическая синтаксическая модель «Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка» рассматриваются Друскиным в качестве таких конструкций абстрактной темы. Ученый констатирует, в частности, относительно первого примера следующее: «Если для каждого слова различать центр и поле значения, понимая под центром поля определение слова как понятия (собственный смысл иероглифа), то в приведенном по-немецки и по-русски предложении каждое из трех слов имеет неопределенное поле значения, но не имеет центра. Это можно обобщить и на предложения, т.к. предложение тоже что-либо обозначает. И также предложение «пироты каролируют эластично». Оно тоже имеет поле значения, но неопределенное, т.к. нет центра. Это я и называю *абстрактной темой* или *скелетом темы* в стихах Введенского 1925—1926 годов» (курсив наш. — Д.Ш.)⁵³.

Лингвистический материал, на котором основана мотивация Друскина, представляется нам не адекватным для объяснения поэтики Введенского. Приведенные конструкции, моделирующие абстрактную схему нормативных синтаксических связей, оперируют условными знаками слов, а не самими словами. С таким же успехом лингвисты пользуются особыми буквенными символами и другими несловесными знаками для обозначения субъект-объектной предикации в предложении и указания прочих синтаксических связей. «Глокая куздра» — репрезентативно-показательный пример, доказывающий существование коррелирующих отношений между языком и мышлением. То есть этот иллюстрирующий пример доказывает существование твердых логических связей в системе рационального мышления, на основе которых, согласно позитивистской лингвистике младоформалистов, в частности, концепции Л.В.Щербы, и формируются логико-семантические отношения в предложении.

Поэзия Введенского, напротив, подчеркнуто опровергает наличие логики в отношениях языка и мышления. И сам автор это совершенно определенно осознавал: «Я посягнул на поня-

тия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира»⁵⁴.

Позитивистски ориентированная лингвистика, определявшая мыслительную парадигму начала XX в. и давшая начало структуралистскому пониманию языка, исходила из постулатов Ф. де Соссюра о конвенциональности языкового знака и его произвольном характере. С одной стороны, по определению Соссюра, «означающее немотивировано, т.е. произвольно по отношению к данному означаемому, с которым у него нет в действительности никакой естественной связи»⁵⁵. С другой — эта условно принятая, произвольно-конвенциональная связь означающего с означаемым является постоянной и неизменной в современном нормативном языке. Для позитивистски мыслящего лингвиста не возникает вопроса о подлинности или, если хотите, правильности конвенционально установленных связей по этой линии.

Введенский предпринимает попытку поэтической критики теории конвенциональности, называя свой опыт «поэтической критикой разума». Радикальное заявление поэта небезосновательно. Оно обнаруживает конгениальность философским интенциям о. Сергия Булгакова, выраженным в ставшей теперь известной книге «Философия имени» (1953). С.Н.Булгаков отмечал односторонность гносеологических построений Канта и подчеркивал, что тот создал спекулятивную философию без учета языка и его специфических отношений с мышлением: «...он [Кант] прошел мимо языка и совершенно не заметил грамматики. <...> Критический нож Канта не достиг того глубочайшего слоя мысли, которым является язык, он вскрывал лишь внешние, поверхностные и производные слои. Нельзя осво-

бодиться от власти языка и влияния грамматики. Это бы значило сделать мысль свободной от языка, трансцендентной слову. Но это невозможно, ибо мысль рождается в слове и нераздельная от него; не существует бессловесной мысли... Отсутствие “критики языка” в критике чистого разума делает ее всю беспомощной...»⁵⁶.

Поэтическая бессмыслица Введенского заведомо разрушает не только основное, денотативное значение слова, но и всю его коннотативную сферу. Словесный смысл диссоциируется по линии означающее — означаемое таким образом, что конвенциональность, т.е. общепризнанность этой связи ставится под сомнение. Сомнение в правильности логико-семантических связей слов и есть в таком случае основная тема поэта Введенского. Соответствие языка и мира, проблема согласования слов языка и обозначаемых ими вещей — вот что является предметом его поэтического творчества.

Итак, можно согласиться с парадоксальной логикой и считать само отсутствие смысла в произведении его темой. Можно сказать, что «выбор темы» в произведениях Введенского совершает сам язык. Однако можно согласиться и с Заболоцким, который отрицал наличие темы в стихах Введенского 1925–26 гг., — у него, как выясняется, были на то основания.

Подводя итоги, отметим важные для нас результаты, позволяющие указать на некоторые аспекты обэриутской концепции поэтического слова (в их отношении к творчеству Введенского).

1) Экспериментальное слово у обэриутов и, в частности, в творчестве Введенского мы находим на стадии критического преодоления традиции зауми: заумное слово ущербно в понимании обэриутов, т.к. лишено семантической глубины необходимой для экспериментов с поэтическим смыслом. Заумное звукосочетание бессмысленно, но, тем не менее, всегда претендует на произвольное толкование — пусть и в субъективном плане. В этом заключался скрытый номинализм в понимании слова в предшествующей авангардной традиции. Поэзия обэриутов, являя внешне бессмысленное сочетание слов («видимость бессмыслицы»), экспериментирует с объективной реальностью языка посредством нарушения кодифицированных языковых норм (аграмматизм) и норм когнитивности (алогизм). Здесь

включается действие парадоксальной логики языка, которая независима от авторского волюнтаризма и конвенционально-произвольных конструкций субъективного сознания. Этот эксперимент с очевидностью происходит вне традиционной системы тропов художественной литературы, хотя явно с ее учетом, т.к. образная система обэриутского произведения строится по преимуществу как тропологическая пародия. В качестве основного приема поэтики бессмыслицы выступает диссоциация, т.е. рассогласованность и перераспределение семантических связей между словами или, используя феноменально точное выражение Н.А.Заболоцкого, «столкновение словесных смыслов».

2) Действие «антифонетического принципа», обнаруженно-го Заболоцким в произведениях Введенского, заключается, как нами установлено, в развертывании антириторической системы поэтического дискурса, ориентированной на комплексные принципы а) иероглифики и б) ритуального чтения-произнесения сакрального текста.

а) Иероглифичность слова является внутренним организующим принципом поэтического мира Введенского. Фигуративность асемантических связей, которые свободны относительно звуковой инструментальной фактуры традиционного стиха и независимы от фоноцентрической природы поэзии в целом, — так мы можем определить явление иероглифичности у Введенского.

б) Ритуальный характер текстов — в особой антифонной структуре текста с молитвенным комплексом возгласов и словословий, с тавтологическими моделями заговора-заклинания, с однообразной интонацией медитативно-речитативного типа. Такие элементы традиционной поэтики как стихотворный ритм и размер, поэтическая интонация, мелодика и аллитерационные возможности стиха, его архитектоника, строфика и рифма являются факультативными в дискурсивной практике, нацеленной на метафизическую коммуникацию. (Мы не затрагиваем в нашем исследовании вопроса об обэриутской стилизации и пародии, который достаточно хорошо изучен в специальной литературе).

3) Рассматривая вопрос о композиционных особенностях произведений Введенского, Заболоцкий и Друскин констатируют отсутствие традиционных архитектурных скреп тек-

ста, в том числе принципов сюжетности и тематического единства. Контингентность происходящих в произведении событий и фрагментация диалогических сцен дискредитируют традиционный сюжет. Пародируется распространенное представление об авторской личности как источнике филиации произведения (Р.Барт) — его замысле и сюжете. Таким образом, наряду с голосом авторской пародической личности в тексте появляются равноправные голоса травестированных персонажей. Так появляется *персонажное слово* обэриутов.

4) Соответственно, «выбор темы» (Заболоцкий), образно говоря, совершает сам язык, т.к. каждое экспериментальное произведение Введенского совершает поэтический экскурс в ту или иную область отношения языка и смысла, затрагивая такие аспекты этих отношений, как абсурд, бессмыслица (*nonsense*), «словесное чудо», отсутствующее присутствие субъекта, Бог. Эвристическим решением «поэтической критики разума» является иероглифическое представление в экспериментальном тексте тайны неисследимого — обэриутское слово-иероглиф.

Примечания

- ¹ *Кацис Л.Ф.* «Кругом возможно Бог» А. Введенского — школьная драма? / Л.Ф.Кацис, М.П.Одесский [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://fege.narod.ru/librarium/kazodess.htm>. См. также: *Одесский М.П.* Поэтика русской драмы: вторая половина XVII — первая треть XVIII в. М., 2004. С. 312.
- ² *Друскин Я.С.* Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. Т. 1. М., 2000. С. 324.
- ³ *Океанский В.П.* Глобальный культурный кризис Нового времени: ключевые слова (Опыт герменевтической реконструкции) // Материалы конференции (в печати).
- ⁴ *Раков В.П.* Меон и стиль // Раков В.П. Филология и культура. Статьи. Иваново, 2003. С. 8–25.
- ⁵ *Друскин Я.С.* Стадии понимания // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 420.
- ⁶ *Рымарь А.* Семантические средства указания на асемантическое в поэтике Введенского и проблема «адекватного» анализа // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции / Под ред. А. Кобринского. СПб., 2004. С. 67–68.

- ⁷ *Одесский М.П.* Поэтика русской драмы: вторая половина XVII – первая треть XVIII в. М., 2004. С. 311.
- ⁸ «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 810.
- ⁹ *Одесский М.П.* Цит. соч. С. 311.
- ¹⁰ *Друскин Я.С.* Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 324–325.
- ¹¹ *Раков В.П.* Апофатика литературно-художественного стиля (Опыт теоретического описания) // *Раков В.П.* Филология и культура. С. 32.
- ¹² *Лосев А.Ф.* Методологическое введение // *Вопр. философии.* 1999. № 9. С. 90.
- ¹³ *Рымарь А.* Семантические средства указания на асемантическое в поэтике Введенского и проблема «адекватного» анализа. С. 76.
- ¹⁴ Из статьи «ОБЭРИУ». Поэзия ОБЭРИУТОВ // *Введенский А.И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2: Произведения 1938–1941. Приложения. М., 1993. С. 146.
- ¹⁵ *Заболоцкий Н.* Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо // *Введенский А.И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. С. 174–176.
- ¹⁶ Там же. С. 174.
- ¹⁷ Там же. С. 175.
- ¹⁸ Из статьи «ОБЭРИУ». Поэзия ОБЭРИУТОВ. С. 146.
- ¹⁹ *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда /Пер. с фр. *Ф.А.Перовской.* СПб., 1995.
- ²⁰ *Никитаев А.Т.* Обэриуты и футуристическая традиция // *Театр.* 1991. № 11. С. 4–7.
- ²¹ Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А.Устинова и А.Кобринского // *Минувшее: Ист. альманах.* № 11. М.–СПб., 1992. С. 538.
- ²² *Заболоцкий Н.* Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо. С. 175.
- ²³ *Друскин Я.С.* Стадии понимания // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 416.
- ²⁴ *Заболоцкий Н.* Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо. С. 175.
- ²⁵ *Друскин Я.С.* Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 400.
- ²⁶ *Фещенко В.* Логика смысла в произведениях Александра Введенского и Гертруды Стайн // *Поэт Александр Введенский: Сб. материалов конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда».* Белград–М., 2006. С. 269.
- ²⁷ *Рымарь А.* Семантические средства указания на асемантическое в поэтике Введенского и проблема «адекватного» анализа. С. 67.
- ²⁸ Из статьи «ОБЭРИУ». Поэзия ОБЭРИУТОВ. С. 146.
- ²⁹ Там же. С. 147.

- ³⁰ Бог как «трансцендентальная машина адресации», согласно концепции Ж.Деррида, есть, как отмечает Е.Н.Гурко, «абсолютный свидетель, присутствующий в мире до начала какого бы то ни было бытия: не могущим быть воспроизведённым, не имеющим места, присутствием абсолютно-го отсутствия, производством и воспроизводством невоспроизводимого отсутствия» (Гурко Е.Н. Божественная ономотология: Именование Бога в имяславии, символизме и деконструкции. Минск, 2006. С. 326).
- ³¹ Друскин Я.С. Материалы к поэтике Введенского // *Введенский А.И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 167.
- ³² Фещенко В. Мнимости в семантике (о некоторых особенностях «чинарного языка» Александра Введенского и Якова Друскина) // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции. С. 146.
- ³³ См.: Кобринский А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда: В 2 т. М., 2000. Т. 1. 192 с. Т. 2. 144 с.
- ³⁴ В монографии современного филолога И.Ю.Светликовой указана малоизвестная, но авторитетная версия происхождения слова «остранение». Здесь указывается, что в принадлежащем Омри Ронену экземпляре «Писем и заметок» Н.С.Трубецкого есть запись, относящаяся к одному из комментариев (Trubetzkoy 1975, 17–18, примеч. 7): «остранение – термин Брика, янв. 1969 г.» (датой помечен день состоявшейся беседы с Р.Якобсоном, который сообщил об этом). См.: Светликова И.Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. М., 2005. С. 72.
- ³⁵ Светликова И.Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. С. 85.
- ³⁶ Там же. С. 84.
- ³⁷ Якобсон Р. Работы по поэтике / Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова; Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М., 1987. С. 295.
- ³⁸ Заболоцкий Н. Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо. С. 175–176.
- ³⁹ Хлебников В. Наша основа // *Хлебников В.* Творения / Общ. ред. и вступ. ст. М.Я.Полякова; Сост., подгот. текста и коммент. В.П.Григорьева и А.Е.Парниса. М., 1986. С. 629.
- ⁴⁰ Там же. С. 629.
- ⁴¹ Друскин Я.С. Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 378.
- ⁴² Друскин Я.С. [Примечания] // *Введенский А.И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. С. 219.
- ⁴³ Друскин Я.С. [Примечания]. С. 219.
- ⁴⁴ Заболоцкий Н. Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо. С. 176.

-
- ⁴⁵ *Шукуров Ш.М.* Имя и число. О божественном и личностном началах в геологии и иконографии Храма // Синергия. Проблемы аскетики и мистики Православия: Науч. сб. / Под общ. ред. С.С.Хоружего. М., 1995. С. 272–295.
- ⁴⁶ *Раков В.П.* Новая «органическая» поэтика (Литературные теории В.Ф.Переверзева, В.М.Фриче и П.Н.Сакулина). Иваново, 2002.
- ⁴⁷ Из статьи «ОБЭРИУ». Поэзия ОБЭРИУТОВ. С. 148.
- ⁴⁸ Там же. С. 147.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ *Друскин Я.С.* [Примечания] // Введенский А.И. Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. С. 219.
- ⁵¹ *Заболоцкий Н.* Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо. С. 176.
- ⁵² *Друскин Я.С.* [Примечания] // *Введенский А.И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. С. 219.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ Высказывания Введенского в «Разговорах» Л.Липавского // *Введенский А.И.* Полн. собр. произведений: В 2 т. Т. 2. С. 157.
- ⁵⁵ *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 101.
- ⁵⁶ *Булгаков С.Н.* Философия имени. СПб., 1999. С. 134–135.

В.В. Бычков

**В лучах «Омеги»
(фрагмент из рукописи книги «Художественный
Апокалипсис Культуры»)**

Пробежался как-то на сон грядущий по своим заметкам на полях книг Тейяра де Шардена, и защемило сердце приятной грустью. Вот, совсем вроде бы недавно в первой половине века сколько же все-таки больших умов кипело поисками абсолютных ценностей, Истины и истин, неких сущностных оснований бытия, и созидали великие утопии, и верили в них, и уходили в мир иной с успокоенной совестью, ощущением не зря прожитой жизни... А с чем уйдем мы, все более погружающиеся в вязкую топь всеразьедающего иронизма и цинизма ПОСТ-?

Мы вроде бы еще в Рыбах, но уже ощущаем брызги Водолея, вроде бы еще в Культуре и мыслим и живем ее категориями, но уже примеряем на себя скафандры и шлемы ПОСТ-, вроде бы еще христиане — и ходим в храмы, и воспеваем хвалу Господу, и причащаемся Плоти и Крови Его, но уже ощущаем недостаточность (или избыточность) этой формы религиозности и устремляемся на поиски каких-то иных (как правило, более простых и примитивных) форм и способов общения с иными реальностями...

Метаксуйность глобальная и во всем. Нет покоя в душе, нет сна мятущемуся сознанию... И завидуешь иногда духовной стойкости Тейяра (рука написала было «спокойствию», да здесь же смахнула это с экрана — о каком там спокойствии могла идти речь, когда орден иезуитов, к которому он принадлежал, считал его почти еретиком, запрещал читать лекции, печатать книги etc. — это в

начале-середине XX века! (ну, точь-в-точь как у большевиков в России) — изгнал куда-то на край земли — в Китай, где он и копался всю жизнь в костях синантропов, размышляя о «сверхличности в точке омега»). Вера спасла его! Хотя превратности судьбы сформировали в его лице странный феномен — *религиозного сциентиста*, ученого католика, как-то достаточно коряво, с современной точки зрения, сопрягавшего научные достижения своего времени (в частности, эволюционизм) с глубинной сущностью христианства (креационизмом, в том числе). Тема, конечно, не новая — ей давно занимались всякого рода эзотерики и более масштабно — теософы, начиная с Блаватской, но внутри ортодоксального христианства это только начиналось. В России на этом пути стоял Флоренский, но большевистский режим быстро свернул ему шею. Иезуиты терпимее относились к Тейяру.

Две книги «Божественная Среда» (1926–27) и «Феномен человека» (1938–40). Обе написаны уже в Китае, но их разделяет 10 лет общения исключительно с учеными-антропологами, сциентистами, материалистами, эволюционистами. И результат: глубинная христианская вера остается почти неизменной, но форма изложения идей существенно различается. Странные реверансы перед коллегами по археологической кирке. Если в первой (в самом начале контактов с учеными-естественниками, еще не успевшими повлиять на его менталитет) свободно и вольготно развевается знамя Христа, являющего сущность Божественной Среды, Плеромы, к которой устремлена жизнь человеческая, то во второй на поверхности торжествует близкий к материализму эволюционизм, а Христос в угоду научным коллегам (а может быть, и китайским друзьям — своего рода вселенско-планетарный экуменизм) замаскирован под «Омегу». Христианам и так ясно, Кто есть Альфа и Омега, а остальных нечего дразнить красной тряпкой... Начала ПОСТ-, начала ПОСТ-..., дань духу времени... Хотя это тоже не ново — еще почти за полстолетия до того Владимир Соловьев вынужден был свои откровения о явлении ему Софии оформить в виде шуточных стихов, чтоб не прослыть, как он сам писал, помешанным или просто дураком — а в первой половине техногенного века антирелигиозная атмосфера на Западе сгустилась еще больше — бедный Тейяр...

И все-таки писания французского иезуита греют душу стоящим (или лежащим) у закрывающихся врат Культуры.

Удивительно спокойной духовной просветленностью веет от «Божественной Среды» (ничего иного от нее, правда, ожидать и невозможно по определению) и ощущается мощное напряжение и пафос сдерживаемого экстатического сознания. Шарден прозревает во всей жизни и деятельности человека, и не только христианина, но последнего особенно, наличие божественного участия. Бог и Мир – две яркие звезды, активно действующие на человека, притягивающие его своими полями, и мудрость человеческой жизни заключается в том, чтобы, не противопоставляя их друг другу, любовью к тому и другому сгармонизировать их притяжения, сбалансировать силы противогравитации. Любая человеческая деятельность (имеется в виду не направленная во вред человеку или Универсуму), активность, интенция наполнены божественной энергией, содержат нечто божественное и имеют какой-то ценностный результат, при том – вселенского масштаба, ибо только вера «в небесную ценность *результатов*» человеческого усилия реально стимулирует способность действовать.

Каждый человек является микросредоточием всей истории Мира, его совокупной энергетике. «Как бы автономна ни была наша душа, она наследует чудесно сработанное до нее совокупностью всех земных энергий существование»¹. Она вступает в Жизнь и сразу же ощущает вокруг себя потоки «космических влияний», требующие усвоения и упорядочивания – к этому и сводится жизнь каждого человека (внесознательно) и христианина – осознанно. Мир медленно накапливает все то из наших усилий и деятельности, что способствует его одухотворению, созиданию Плеромы, завершению мира in Christo Jesu, т.е. «становлению во Христе».

Бог в его живом, воплощенном аспекте не находится где-то вдалеке; «Он ожидает нас каждое мгновение в действии, в текущем деле. Он некоторым образом находится на кончике моего пера, моей кирки, моей кисти, моей иглы, – моего сердца, моей мысли». И доведя «до естественной предельной завершенности» любое дело, человек достигает Цели, вносит свой незаменимый вклад в завершенность бытия. Поэтому вся чело-

веческая деятельность в мире является освященной и вселенски духовно ориентированной, ибо освящена самим Богом. «Повторим: благодаря Творению и, более того, благодаря Воплощению *ничто не является мирским* в земном мире для тех, кто умеет видеть. Напротив, все священо для того, кто различает во всяком творении частицу избранного бытия, подчиненную притяжению Христа на пути к совершению (consommation)»². Как мы знаем, об этом почти столетием раньше Тейяра размышлял другой «вольнодумец» уже в православном ареале архимандрит Феодор (Бухарев), считавший любое творчество освященным божественной благодатью. Христианство, таким образом, для правильно понимающих его, «придает значимость, очарование и новую легкость» всему, что мы делаем.

Однако здесь же коренится и глубокая внутренняя *отрешенность* христианина. Узрев в своей даже самой обыденной деятельности глубинный духовный смысл, ее сущностную «обожженность», он как бы сосредоточивается на этом смысле, на творческом стремлении создать из материальной энергии «частицу истины или красоты» и тем самым уходит от обыденной суетности мира, поверхностного значения своей деятельности.

// Всмотримся в этой перспективе в деятельность какого-нибудь известного современного *пост*-артиста, не сознающего себя христианином, например, Бойса или Кунеллиса, в поте лица колдующего над созданием очередного объекта, энвайронмента, перформанса, и забывшего обо всем на свете в этом мучительном акте борьбы один на один с неподдающимся материалом. А еще лучше в деятельность каких-нибудь малоизвестных российских трудяг-акционистов, священнодействующих в своей квартире в узком кругу друзей над какой-нибудь «примитивной» акцией (см. хотя бы описания акций Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова³). И какие-то вроде бы кощунственные и непозволительные аналогии полезут в голову сами собой. Вот наваждение-то какое... //

Существенно. Если мирского человека вещи интересуют сами по себе (а *пост*-артиста — *сами в себе*, — добавлю *от себя*. — В.Б.), то христианин, убежден Шарден, ищет в реальности мира одного лишь Бога. «Он действительно заинтересован в вещах, но лишь постольку, поскольку в них присутствует Бог»⁴. И Тейяр настолько далеко проникает своим испытующим взором в глубь

вещей, что в самой пассивности, умалении, разрушении и смерти человека прозревает «обожение», позитивное действие божественных сил. Да, человек может возрастая в своем стремлении вверх, к духовному небу, но может и в силу различных обстоятельств умалиться, разрушаться в своем материальном бытии. При этом, убежден мудрый антрополог, пассивная часть нашей жизни неизмеримо обширнее и глубже активной. Не ново, конечно, для человеческого самоощущения, только ленивый не писал о хтонических, дионисийских, бессознательных или сатанинских глубинах человеческой души, но каждому это открывалось по-новому и поражало и ужасало с новой силой. У Тейяра вроде бы нечто иное, но из той же оперы.

Беспросветная Ночь и тьма вокруг небольшого пятнышка нашего сознания и нашей активности, — вне и внутри нас. Ужас неведения и небытия, наполненный чем-то. Бездна, уходящая из-под ног в бесконечность... И эта Бездна и есть сущность Жизни, она и есть Бог, или Божественная Среда (слова здесь слабы и далеки от адекватности, это ощущает и сам Тейяр). «С каждой ступенькой вниз во мне открывалась другая личина, которой я не мог подобрать точного названия и которая больше не подчинялась мне. А когда мне пришлось прекратить свое исследование — потому что дороги больше не было под моими ногами — передо мною разверзлась бездонная пропасть, и из нее извергался неведомо откуда поток, который я осмелюсь назвать *моей жизнью*»⁵. Неизмерима и ужасна глубина Мира «под нами», но и из этой кромешной ночи, бездонной тьмы звучит голос: «Ego sum, nolite timere» (Это Я, не бойтесь) (Мф. 14, 27).

Огромно число сил умаления человека (они, как мы знаем, повергли в XX веке не только одних экзистенциалистов в уныние). Пределом их совокупной деятельности является Смерть. Она есть зло, зло физическое, но мы в состоянии преодолеть ее (его), если только увидим и в ней Бога. И Тейяр показывает нам Его и в Смерти. Любящий Бога всеми силами стремится к соединению с объектом своей любви, к слиянию с Ним, а это и означает в каком-то смысле утрату себя, умаление, переход в *Другого*, преображение, т.е. частичное или полное умирание того состояния, в каком мы были до этого. Умалаясь, разрушаясь физически и душевно в старости, болезни и смерти христиана-

нин фактически и совершает такой переход-умирание-преображение-единение, переходит в Божественную Среду. Смерть превращается в главный фактор животворения.

«Чтобы окончательно проникнуть в нас, Бог должен некоторым образом углубиться в нас, пробуравить нас, создать Себе место. Чтобы вовлечь нас в Себя, Ему нужно переделать, переплавить нас, разъять молекулы нашего существа. И именно Смерть должна раскрыть нас до основания. Она заставит нас претерпеть ожидаемый распад. Она приведет нас в состояние, органически необходимое для того, чтобы на нас сошел божественный Огонь. Так ее губительная сила распада и разложения окажется вовлеченной в самый возвышенный акт Жизни. То, что по природе было пустотой, провалом, возвратом к множественности, может стать в любой человеческой жизни полнотой и единством в Боге»⁶.

// Что здесь? Материалисты посмеются, для истинных христиан не требуется столь упрощенно-усложненного толкования смерти. Мучительная попытка разума, зависшего *между* примитивной наукой начала XX в. и богословием — типично уже для конца христианской эры — сциентистское *пост*-христианство, которое приходится ко двору многим из современных *пост*-артистов. Какое-то грустное очарование ностальгической *игры* сознания. Однако имеем право и так мыслить и понимать. Тем более, что искренность духовного пафоса Тейяра не может быть никем подвергнута сомнению. //

Тонко и глубоко ощущает Шарден смысл христианской (а точнее, любой истинно духовной) аскетики, ее антиномическую двухступенчатость. Конечная цель ее — единение с Богом. Для этого необходимо сначала сформировать то, что должно и может объединиться с Ним, т.е. себя как *полноценную личность* в Мире. Необходимо развивать себя, глубоко и полно овладевать Миром, *стать самим собой* как можно полнее — обрести истинное *личное бытие*. И, достигнув этого онтологического статуса, отвергнуть себя, принять полное умаление, чтобы полностью принадлежать *другому*.

В этом смысл человеческого бытия христианина — предельное возрастание в жизни, в Мире и в себе для последующего полного умаления в Христе. Как можно крепче врасти в Мир, в его полнокровную жизнь и извлечь из нее «максимальную ду-

ховную прибыль, в чем, собственно, и заключается Царство Божие». Именно так (постепенно!) и происходит «полное преобразование» человека в Мире, его личный «крестный путь» к Богу. По Шардену, красота многовековых человеческих усилий и стремлений вверх по тропе вселенского прогресса, постоянно «выпрямляемой» «сверхъестественным образом», т.е. водительством Бога, приводит человека в глубины Божественной Среды – к Плероме духовности. И в путь этот зовет нас постоянно сияющий в душе христианина свет Распятия.

Осуществляется же этот «крестный путь» в *материи*, которая в понимании Шардена не абстрактная философская категория, но – совокупность конкретно осязаемых «окружающих нас предметов, энергий и тварных существ»; это «та всеобщая, универсальная, осязаемая, бесконечно подвижная и разнообразная среда, в лоно которой погружена наша жизнь». Она предельно антиномична для человека. Это и оковы, тянущие его в пропасть бездуховности, и – «физическая радость, счастье осязать, удовольствие от мужественного усилия, счастье возрастания. Она влечет, обновляет, соединяет и цветет». И в пику «застывшему аскетизму» Тейяр, продолжая глубинную христианскую традицию, воспевает гимн материи, питающей и возвращающей дух человеческий: «Но, Боже мой, чем был бы наш дух, если бы он не питался хлебом земных вещей; не услаждался вином сотворенных красот, не укреплялся в человеческой борьбе?»⁷.

Для Тейяра материя – это склон, по которому можно или скатиться в бездну, или подняться к вершине духа – все зависит от позиции и установки самого человека. Он может подойти к материи с чисто материальной, чувственной меркой, но может и – с духовной. Во втором случае перед ним откроется *материя*, претворенная силой Христа, одухотворенная и одухотворяющая, возводящая в Божественную Среду, обоживающая. Именно на нее и уповаet наш ученый иезуит...

И, добавлю, может быть, – величайший духовный оптимист XX века. «Божественная Среда» написана с пафосом человека, которому действительно в некоем мистическом опыте открылось нечто великое, *божественное*. Он ощутил его реально разлитым везде вокруг нас. «Божественное берет нас

в осаду, проникает в нас и придает нам форму [pétrit] при помощи всех без исключения творений. Мы считали его далеким и недостижимым, а оказалось, что мы живем, погрузившись в его пылающие слои»⁸.

Попытка описания Божественной Среды сразу приводит Шардена к традиционному христианском антиномизму, восходящему к главным догматам христианства, к Ареопагиту и т.п., но слабо функционировавшему в среде западного богословия. Божественная Среда у Тейяра *антиномична*, ибо она собирает в себе и приводит к согласию свойства, представляющиеся нам абсолютно противоположными, исключаящими друг друга.

«Огромная, как Мир, и гораздо более грозная, чем самые мощные силы Вселенной, она тем не менее в высочайшей степени обладает насыщенностью и определенностью, составляющими очарование и теплоту человеческой личности»⁹. Она трансцендентна и имманентна Миру, она – Среда, приводящая все в Единство, и Личность; пронизывающая все и вся, близкая и осязаемая, она постоянно ускользает от нас, присутствуя в недостижимой глубине каждой твари, увлекая нас туда. «Благодаря ей соприкосновение с Материей очищает, и целомудренность расцветает как высшая степень любви». Бог, высочайшая Реальность, открывается в ней как «универсальная среда» и «крайняя точка», в которой сходятся все реальности, являя единство в своей множественности, неуловимость в своей близости, духовность в своей материальности.

При всей своей необъятности Божественная Среда является Центром, той точкой, в которой «все элементы Вселенной *соприкасаются* друг с другом тем, что есть в них самого глубокого и окончательного», самого чистого и притягательного. Самые «сокровенные уголки душ» и «основа Материи» – в Божественной Среде. Мы открываем там, «помимо слияния всех красот, некую сверх-живую, сверх-чувствительную, сверх-деятельную точку Вселенной». Только в Божественной Среде реально осуществляется чаемое многими мистическими течениями соединение человека с Богом (с Другим) при полном сохранении своей личностной индивидуальности («соединиться, оставаясь самим собой»).

// В православном сознании XIX–XX вв. близкое к этому состоянию обозначалось как *соборность*. //

Однако! Божественная Среда реально функционирует и открывается человеку только в ответ на его порыв к ней, его устремленность и деятельную направленность на нее. И когда этот порыв достигает определенной силы, он соединяется с встречным действием энергии Вселенского Христа, его «соединяющим преображением», в результате чего человек и получает доступ в Божественную Среду, соединяется с Христом, оживается, достигает Цели человеческой жизни. Божественная Среда у Тейяра — это и есть в конечном счете Вселенский Христос, энергиями которого пронизан весь Универсум и ими вершится постоянное преображение мира и человека, мистерия Воплощения до эсхатологической Парусии.

Удивительный оптимист Шарден верит в то, что и ныне в христианах (по крайней мере) копят *вера, чистота, верность* (как любовь к Богу и ближнему — усиление Божественной Среды за счет этого), которые объединяются в жажду Парусии — последнего Пришествия Христа. И когда «жажда Парусии» накопится в достаточной мере, произойдет ее «взрывное явление» — мистическое Преображение человечества в Божественной Среде. *Однако*. «К мистическому Преображению полностью способен только один субъект — вся совокупность людей, образующих единое тело и единую душу в любви к ближнему. Это сращение духовных единиц Творения под воздействием притяжения Христа и есть высшая победа веры над Миром»¹⁰. И здесь главная (преодолимая ли?) трудность для людей — это сознает и сам Шарден.

Я, человек, принимаю и легко включаю в свой внутренний мир все во Вселенной, что стоит выше или ниже меня, но мой «ближний», «другой» — это великий камень преткновения для человека; это превыше его сил. «Однако Боже мой, “другой” — это не только “бедный, хромой, кривой, слабоумный”, но и просто-напросто другой, тот, кто в своей Вселенной — с виду закрытой для моей — живет, как кажется, независимо от меня и разрушает для меня единство и равновесие Мира, — так вот, буду ли я искренен, если скажу Тебе, что моей инстинктивной реакцией не является желание его оттолкнуть и что одна лишь мысль

войти с ним в духовное общение не представляется мне отвратительной?» Иное будет возможно, полагает Тейяр де Шарден, только в случае, если Господь высветит в жизни другого свой Лик¹¹. И он уповает на это, и с этой верой живет.

Огромная духовная сила человечества проявится лишь тогда, когда будут сломаны перегородки нашего эгоизма, полностью изменятся наши воззрения и мы возвысимся «до восприятия универсальных реальностей как чего-то привычно-практического». Однако оптимист Тейяр не верит в то, что человек может осуществить это по собственной воле (sic! — это уже вряд ли традиционное христианство, упирившее на разумно-оптимальную свободу выбора человека) и своими силами и призывает к божественному авторитаризму: «Иисусе, Спаситель человеческих деяний, ... спаси единство людей, заставь нас подняться над нашим ничтожеством и, прилепившись к Тебе, отважиться выйти в неизведанный океан любви к ближнему»¹².

Вот тогда-то и только тогда возможна будет Парусия, Второе Пришествие, переход человечества на иной уровень бытия:

«Когда-нибудь, возвещает нам Евангелие, медленно нарастающее напряжение между Человечеством и Богом достигнет пределов, обусловленных возможностями Мира. Тогда наступит конец. Подобно молнии, сверкнувшей от одного полюса до другого, незаметно возросшее повсюду Присутствие Христа откроется с внезапностью. Сметая все преграды, за которыми его, казалось, удерживали покровы Материи и взаимонепроницаемость душ, оно покроет собой Землю. И под свободным, наконец, воздействием истинных притяжений сущего духовные атомы Мира, увлекаемые силой, в которой проявятся связующие факторы, свойственные самому Универсуму, займут во Христе или вне Христа (но всегда под влиянием Христа) <свое> место — место блаженства или место страдания — определяемое для них живой структурой Плеромы. «Sicut fulgur exit ab Oriente et paret usque in Occidentem... Sicut venit diluvium et tulit omnes... Ita erit adventus Filii hominis»*. Подобно молнии, пожару, потопу, притяжение

* «Как молния исходит от Востока и видна бывает даже до Запада... Как пришел потоп и истребил всех... Так будет и пришествие Сына Человеческого» (Парафраза Мф. 24, 27; 39).

Сына Человеческого охватит весь круговорот элементов Вселенной, чтобы соединить их в Его Теле или подчинить Его Телу. «Ubicumque fuerit corpus illic congregabuntur et aquilae»**.

Таким будет завершение Божественной Среды»¹³.

Почти о том же, но совсем в иной форме и терминологии идет речь и в «Феномене человека», особенно в его завершающей части. Здесь место объединяющей силы занимает Эволюция, которая способствует «возрастанию сознания» людей в направлении их к сущностному объединению — *мегасинтезу*, и тенденции и предпосылки к этому Тейяр видит уже в современной действительности. «В настоящее время вся совокупность мыслящих сил и единиц вовлечена во всеобщее объединение посредством совместных действий внешней и внутренней сторон Земли, все части человечества проникают друг в друга и сплываются на наших глазах в единый блок вопреки тенденции этих частей к разъединению и соразмерной ей»¹⁴. В этом направлении закономерно развивается космический процесс, тенденция к «сверхчеловечеству», в котором Шарден усматривает реальный выход для человечества в будущее. И врата его откроются только «под напором всех вместе» в направлении объединения и завершения духовного обновления Земли.

Человечество видится здесь Тейяру, прежде всего, в его духовной ипостаси («В конечном счете человечество определимо именно как дух»¹⁵), а наука «в современном смысле слова» — это «близнец человечества». И именно на этой базе вершится развитие мышления и сознания, перерастающее в *мегасинтез* — образование ноосферы Земли как некоего единого сверхсознания, некой новой мыслящей единицы на космическом уровне. «Несмотря на свои органические связи, которые мы всюду обнаруживаем, биосфера образовала пока лишь совокупность дивергентных линий, свободных у концов. Изгибаясь под действием мышления, цепи замыкаются, и ноосфера стремится стать одной замкнутой системой, где каждый элемент в отдельности видит, чувствует, желает, страдает так же, как все другие, и одновременно с ними. Гармонизированная общность сознаний, эквивалентная своего рода сверхсознанию. Земля не только покрывается мириадами крупинки мысли, но окутывается

** «Ибо где будет труп, там соберутся орлы» (Мф. 24, 28).

единой мыслящей оболочкой, образующей функционально одну обширную крупинку мысли в космическом масштабе. Множество индивидуальных мышлений группируется и усиливается в акте одного единогодушного мышления»¹⁶. Далекое будущее человечества и его единственный реальный путь вперед в русле Эволюции. Другого человечеству не дано, и оно должно уже сейчас работать в этом направлении и работает.

// И работает, добавлю уже сегодня азь, грешный. И еще как! Вот наглядные примеры: эстетизированная Среда обитания человека, на организацию которой сегодня работают многие искусства, дизайн, архитектура, современные технологии; супер-электронные шоу и психогенные зрелища, объединяющие массы целых стадионов в неких единых ритмо-переживаниях – со времен Древнего Рима приучают человека к единомыслию, одиночеству, одинопаровыпуску; вот, наконец, масс-медиа, TV и великий ИНТЕРНЕТ, опутавший своей паутиной всю Землю в прямом смысле слова и активно унифицирующий отдельные сознания его пользователей. Так что человечество работает! И еще какими темпами! Видел бы это наш великий иезуит! //

В современном мире накопилось громадное количество свободной энергии, и Шарден уповает на то, что она будет в конце концов направлена не на материю, войны и межнациональные конфликты, но в духовно-психическую сферу – на созидание «Духа Земли». Если сегодня машина человечества производит не «сверхизобилие духа», а только материю, то она работает «на обратном ходу». Необходимо ее перенастроить. Энергия – новый дух и новый бог человечества, ведущий его от личности человека к *сверхличности Универсума*. «Личность – специфически корпускулярное и эфемерное свойство, тюрьма, из которой нужно стремиться бежать...»¹⁷

// Уже бежим! И ПОСТ- – существенный шаг на этом пути, но к сверхличности ли бежим?//

Однако, «...неверно искать продолжение нашего бытия и ноосферы в безличном. Универсум – будущее – может быть сверхличностью в пункте омега»¹⁸.

// Здесь просто вспомнить Ницше с его идеей преодоления человека ради выведения новой породы «сверхчеловека». //

В отличие от «антихриста» Ницше Тейяр правоверный неохристианин и у него «точка омеги» — это сверхличность Омега, т.е. сам Вселенский Христос, в котором собираются и суммируются в своей целостности, совершенстве и индивидуальной неповторимости личностные сознания Земли, выделяемые ноогенезом. При этом, чем больше к Центру приближается личностное сознание (принадлежавшее человеку), тем более оно становится собой. «По структуре Омега, если его рассматривать в своем конечном принципе, может быть лишь *отчетливым центром, сияющим в центре системы центров*. Группировка, в которой персонализация всецелого и персонализация элементов достигают своего максимума, без смешивания и одновременно под влиянием верховного автономного очага единения»¹⁹.

// Ну как в который раз не вспомнить о нашей православной *соборности*? Не случайно современные католики уделяют большое внимание этой категории неоправославия. //

Тейяр называет и четыре главных «атрибута» Омеги: *автономность, наличность, необратимость и трансцендентность*. Всякому, хотя бы косвенно знакомому с христианством, ясно, о Ком идет речь. В устремленности человека в Омеге Тейяр видит бегство, ускользание от энтропии — «Гоминизируется сама смерть!». Ибо в Омеге собираются и конвергируются *личности*. При этом «для каждой из них имеется, по самой природе Омеги, лишь одна возможная точка окончательного обнаружения — та, в которой под синтезирующим действием персонализирующего единения, углубляя в себе свои элементы, одновременно углубляясь в себя, ноосфера коллективно достигает своей точки конвергенции в “конце света”»²⁰. В современном мире способствовать продвижению человечества к точке Омега, по Тейяру, должны три фактора: *развитие научных исследований, ориентация их на человека и органическое соединение науки и религии*.

И перспективы развития духовного мира: превращение ноосферы Земли в единое планетарное сознание — отрыв этого сознания от своей материальной основы — синтез планетарных сознаний на галактическом и межгалактических уровнях — восхождение к Омеге. Восхождение возможно и на более ранних этапах. В частности, этап отделения планетарного сознания

Земли от материальной основы — один из конкретных вариантов такого восхождения и «конца света» (для Земли), одновременно. Ибо:

«Конец света — внутренний возврат к себе целиком всей ноосферы, достигшей одновременно крайней степени своей сложности и своей сосредоточенности. Конец света — переворот равновесия, отделение сознания, в конце концов достигшего совершенства, от своей материальной матрицы, чтобы отныне иметь возможность всей своей силой покоиться в боге-омега»²¹.

// Ну вот! И полегло на сердце. Наконец-то совершенно ясно, что есть ПОСТ-. Робкое начало прямого движения к столь возжеланному Концу. К глобальному изменению состояния. Ибо: «Как всякая сила (и чем она богаче, тем в большей степени), чувство Целого (le sens du Tout) рождается бесформенным и смутным»²². И: «Не бесконечный прогресс — этой гипотезе противоречит существенная конвергентность ноогенеза, а экстаз вне размеров и рамок видимого универсума. Экстаз в согласии или раздоре, но как в том, так и в другом случае при внутреннем избытке напряженности. Это единственный биологический выход, подходящий и мыслимый для феномена человека»²³.

Ясно, нищие духом? Утешьтесь! Теперь можно спать спокойно! //

Примечания

- ¹ Шарден Т. де. Божественная Среда. М., 1994. С. 33.
- ² Там же. С. 43.
- ³ Абалакова Н., Жигалов А. Тот арт: Русская рулетка. М., 1998.
- ⁴ Шарден Т. де. Указ. соч. С. 53.
- ⁵ Там же. С. 62.
- ⁶ Там же. С. 78.
- ⁷ Там же. С. 101.
- ⁸ Там же. С. 112.
- ⁹ Там же. С. 113.
- ¹⁰ Там же. С. 156.
- ¹¹ Там же. С. 156–157.
- ¹² Там же. С. 158.
- ¹³ Там же. С. 166.
- ¹⁴ Шарден Т. де. Феномен человека. М., 1987. С. 193.
- ¹⁵ Там же. С. 197.
- ¹⁶ Там же. С. 199.

- ¹⁷ *Шарден Т. де.* Феномен человека. М., 1987. С. 204.
¹⁸ Там же. С. 205.
¹⁹ Там же. С. 207.
²⁰ Там же. С. 214.
²¹ Там же. С. 225.
²² *Шарден Т. де.* Божественная Среда. С. 135–136.
²³ *Он же.* Феномен человека. С. 227.

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

В. В. Бычков

Паломничество по Европе нового тысячелетия с Йозефом Бойсом

Осень 2003 года.

Неделю назад вернулись из очередного турне по Европе. Много из намеченного удалось реализовать. Полтора месяца с лишком непрерывного насыщенного эстетического опыта. Практически никаких негативных эмоций. Впечатлений, переживаний, размышлений — не передать словами. Физически несколько устали и одновременно вроде бы и окрепли. Опять пережили, пропустили сквозь себя всю историю искусства (и культуры в целом) от Шумера и Древнего Египта до конца XX века в ее лучших произведениях. Регенсбург — Нюрнберг — Мюнхен — Франкфурт — Дармштадт — Париж — Шартр — Альпы — Ассизи — Аррецо — Орвието — Ла Верна — Рим — Флоренция с бесчисленным количеством находящихся там памятников, музеев, окружающих все это арт-пространство пейзажей. Немалый маршрут, Виктор Васильевич, для пенсионера-то. Однако удалось! И вроде бы не только физически выдержали, но и как-то внутренне обновились, наполнились духовным ликованием.

И, пока не засосала повседневная суета, которая уже началась буквально с понедельника, есть смысл зафиксировать некоторые впечатления, слегка упорядочить или развить обрывочные записи, которые делал для памяти (весьма краткие, ибо жалко было терять на них время, урывать его от пребывания в состоянии постоянного эстетического созерцания) во время поездки.

Что удивило в целом: практически нигде в Европе не встретилось (и не было слышно даже) никаких крупных, серьезных художественных выставок ни классического, ни современного искусства. Правда, в стороне от нашего маршрута остались Берлин (где что-то вроде бы было — очередная выставка «Москва-Берлин», кажется) и Венеция с ее очередной Биеннале. Однако не думаю, что это что-то выдающееся. В остальном же европейском пространстве тишь и гладь. То ли деньги *кончились вся* (что мало вероятно), то ли достойные кураторские идеи иссякли, то ли что-то иное, более глобальное. Кое-что видели во Франкфурте, но все провинциально и камерно, не в европейском масштабе. Это стимулирует размышления, которые, возможно, и вербализуются когда-то...

Зато музеи и памятники архитектуры практически везде были открыты, и все, что желали увидеть, посмотрели спокойно, без суеты и какого-либо напряжения и дискомфорта. Все три мюнхенские пинакотеки, Лувр, Орсе, центр Помпиду, Ватиканские музеи, Уффици и множество более мелких музеев и памятников оказались открытыми и показали нам свои сокровища во всей их красе. Когда-то уже видел и пережил почти. Теперь, увы, я в возрасте ином... И соответственно ему, и в его меру действовал оптимально и получил желаемый результат. Выявились и какие-то принципиально новые аспекты духовно-эстетического опыта. Если прежде главный акцент делался в основном на конкретных памятниках и музеях с их богатейшими собраниями, то теперь помимо этого и наряду с этим особую радость и духовный подъем мне доставляло само пребывание в старейших духовно-художественных центрах Европы. Просто посидеть где-то у Понте-Вехио во Флоренции на берегу Арно, впитывая всем существом своим какой-то непередаваемый дух ренессансной Флоренции; полежать на траве у арки Константина в Риме, бездумно созерцая толпы туристов, суетящихся у Колизея, Форума Романум, Палатина, всем телом осязая какой-то могучий подземный гул веков и впитывая древнеримскую энергетику; или побродить ночью по пустому средневековому Ассизи или по дневному Парижу вокруг Нотр-Дам, отдаваясь полностью каким-то особым эстетическим переживаниям, вроде бы мало связанным с конкретным местом, но явно им и только им навеянными...

Особую возвышенную, но спокойную радость доставляло просто сидение в готических соборах — в Шартре, том же парижском Нотр-Дам, но особенно в Регенсбурге, где мы жили достаточно долго, и я мог ходить туда каждый день в разное время дня и сидеть подолгу и спокойно, предавшись какому-то глубинному парению в пространствах неких непостижимых разумом миров, иных измерений. Здесь это было особенно полно и глубоко, ибо не надо было никуда спешить, да и народу (особенно по вечерам) бывало немного, не так, как во Франции. Новый опыт. Значимый опыт. Жаль, что практически не поддающийся вербализации. Поэтому даже писать далее вроде бы пропадает охота. Все равно ничего адекватно сущностного выразить не удастся. А так хотелось бы... Да и для кого вообще-то?

Далее — некоторые свободные впечатления (импрессионы) и *пост*-адекватации.

Паломничество с Бойсом...

Почему собственно с Бойсом-то? Или больше некого было прихватить в дорогу? Могли бы быть и другие, но почему-то именно Бойс беспокоит меня последние годы больше всего — как наиболее крупный представитель *пост*-культуры, постоянно оглядывающийся на Культуру, как бы сожалеющий, что ушел из нее (или она оставила и его, и последующие поколения?), что делает что-то не то...

К тому же его тень реально и регулярно как бы сопровождала меня почти по всему маршруту (в Мюнхене, Франкфурте, Дармштадте, Париже — везде в музеях его крупные проекты, ставшие «классикой» второй половины XX века, не дававшие забыть об этой незаурядной личности) и мне нередко приходилось дискутировать с ним, наслаждаясь тем или иным произведением классического искусства. Даже в Италии, где о Бойсе вообще никто ничего не слышал и не желает слышать, тень его беспокоила мой праведный сон...

Прощальная поездка по Европе, по ее главным музеям и памятникам была радостной и грустной одновременно. Еще раз удалось спокойно, без суеты и спешки соприкоснуться со множеством шедевров и просто настоящих художественных произведений мирового искусства, испытать высочайшее наслаждение от общения с ними, напитаться их духовной энергией,

через их посредство приобщиться к Универсуму, вечности. Что может быть выше этой радости в жизни человеческой? Но легкая грусть не оставляла меня во все время этой удивительной поездки — от ясного сознания, что большинство из этих мест, памятников, музеев видишь в последний раз. Но грусть там была легкой, придавшей всему путешествию особое очарование и легкий аромат осени (моей, Культуры, человечества)...

Однако Бойс... Почему все-таки именно его тень сопровождала меня по Европе? Я это нередко ощущал достаточно ясно. Бойс для меня — символ и квинтэссенция *пост*-культуры, а размышления о ней до сих пор (хотя все вроде бы ясно и написан и лежит под кроватью «Апокалипсис», ждет своего времени) не дают покоя моему сознанию. Легко написать о ПОСТ-, но, когда движешься от одного шедевра мирового искусства к другому, когда одна высокая радость, не успев погаснуть, сменяется еще более высоким эстетическим наслаждением, — и так на протяжении многих дней, — когда постоянно пребываешь в плероме высочайшего эстетического опыта, беспрестанного духовного созерцания, то, вестимо, возникает какая-то глубинная боль от того, что все это — только на памятниках искусства прошлого. Ничего подобного (собственно эстетических ценностей) уже давно не создается и в принципе не может быть создано. (Разве что кроме ужасающей мертвой скорлупы, кожуры от того, что когда-то было искусством, типа шилловских портретов или глазуновских холстов.) Только ПОСТ-. И нечто, совершенно непредсказуемое, за ним. А пока это только Бойс и постбойсы во множестве безликих и худосочных модификаций.

Художественный апокалипсис Культуры, четко и ясно провиденный мной в последнем десятилетии прошлого века, пугает и меня самого. Может быть, поэтому не предпринимаю особых усилий для его публикации — подсознательно желаю еще раз проверить: прав ли я? Хорошо бы, чтобы глобально заблуждался. Тогда мой «Апокалипсис» просто оказался бы безобидной философско-поэтической поэмой конца столетия, *пост*-романом XX в., эстетским романом со своим временем...

Но вот, сразу же по приезде в Европу в новой (третьей) мюнхенской пинакотеке — Pinakotek der Moderne — споткнулся, и прилично, об огромную инсталляцию Бойса «Конец XX века»

(под нее отведен целый большой зал № 20). Видел ее и раньше, но сейчас эти груды базальтовых глыб с просверленными в них конусообразными отверстиями (как и чем сверлили-то, непонятно) с базальтовыми же пробками (так что не сверлили, пожалуй, а как-то вырезали эти пробки) произвели более сильное впечатление, чем раньше. Это рубеж. И зал удачно расположен – как пограничный. Практически завершает (и отделяет) экспозицию авангарда начала (первой половины точнее) столетия (последний мощный всплеск Культуры) от послевоенной продукции *пост-культуры* (залы 21–35 – поп-арт и т.д.).

«Конец XX века» Бойса предельно лаконичен и апокалиптичен и этим ужасен.

Действительно Конец. Всего. Груды базальтовых столбов, которых лишь слегка коснулась рука какого-то огромного, но предельно дремучего человека с неким грубым, но мощным инструментом (сверхчеловека Ницше?). Новый каменный век (уже не «новое Средневековье» наших утопистов Серебряного века, а покруче). О цивилизации напоминают лишь конусовидные отверстия (только это от XX века!). Следы былого... И все!

Это серьезно. Более чем.

Правли Бойс со своим «Концом»? Правли я с моим «Апокалипсисом»? Правы ли все те, многие в XX веке (вроде Белого, Бердяева, Шпенглера и иже с ними), писавшие, кричавшие, вопившие в самых разных формах и дискурсах о кризисе, конце, смерти всего?

Поэтому тень Бойса сразу, в первый день в Мюнхене зависла за моей спиной и сопровождала по всей Европе, как острая приправа придавая специфический привкус моим эстетическим медитациям и переживаниям. И не только в музеях, но и при восприятии памятников архитектуры (готических, ренессансных), которых опять посетил немало, и даже при созерцании городских и природных ландшафтов. «Конец», как и другие бесчисленные инсталляции Бойса, набранные чаще всего из отбросов цивилизации, до предела обострял (по какому-то глубинному контрасту, от противного) восприятие классических эстетических объектов.

Мой очередной день рождения мы провели на уникальном альпийском озере южнее Гармиш-Партенкирхена на самой границе с Австрией на высоте 1000 метров. Удивительной красо-

той и возвышенностью наполнена вся атмосфера на этом озере. Оно небольшое. Менее двух часов ушло на обход вокруг него. И эти часы были наполнены бесконечной радостью созерцания все новых и новых видов озера и окружающих его гор. Баварские Альпы во всей их красе. И морской цвет воды при ярком и даже жарком альпийском солнце. Искупался два раза, хотя в воздухе было прохладно. Но не погрузиться в эту стихию красоты даже телесно, не воспринять ее гаптически, всеми рецепторами тела было выше моих сил. Так же, как выше моих сил сказать что-то вразумительное об эстетических переживаниях этого дня. Они сильны и невыразимы. Может быть, еще и потому, что «Конец» Бойса витал где-то рядом. Мрачный конец у порога почти неземной альпийской красоты и покойного величия. И какая огромная пропасть между его базальтами и живыми, живущими, звучащими, поющими могучую Глорию Творцу пейзажами Альп...

Подобные переживания охватили меня и позже, более чем через месяц, когда мы переезжали в автобусе через Альпы, начиная итальянское турне. Тогда, к счастью, тоже выдалась прекрасная солнечная погода (хотя выезжали из мрачно дождившего уже трети сутки *Регенс*(!)-бурга), и мой дух просто немел и замирал от красоты и величия постоянно менявшихся альпийских пейзажей. Каждый, имеющий развитое эстетическое чувство, должен хотя бы однажды побывать в Альпах, хотя бы даже так кратко, как это удалось мне. (Правда, в предгорьях Альп я бывал и раньше – и в Германии, и в Италии, и во Франции – была подготовка к этому концентрированному опыту.) Понятно, что во всех горах можно узреть подобное. Я до сих пор помню переживания и Домбая, и Эльбруса, и Казбека. Ясно, что не менее сильные (но всегда иные – это тоже понятно) впечатления производят и Гималаи, и Памир, и Тибет. Но туда в этой жизни я уже, увы, не попадаю. Слава Богу, что Альпы удалось увидеть и пережить там незабываемые состояния души и духа.

И реальное физическое время здесь уже не так важно (его краткость или длительность). В моменты активного эстетического опыта (восприятия или творчества) сразу выходишь из проходящего, измеряемого математически (часами, днями

и т.п.) времени в некое иное субъективное время личного духовного опыта. Бердяев в свое время назвал его, может быть, и не очень удачно — но хоть какое-то именование, чтобы не плодить новых, *экзистенциальным* — субъективным временем, отличным от космического (физического) и исторического времен, в которых обычно и живет эмпирический человек. Время эстетического опыта и есть такое субъективное экзистенциальное время, время интенсивных личных переживаний, духовного опыта, когда дух личности прорывает оболочку земного пространственно-временного бытия и устремляется в вечность, в иное бытие, более высокое и ценное для него.

Запись документальная в блокноте:

29.08.03.

Нюрнберг. Германский национальный музей.

Отдел витражей.

Здесь особенно ясно ощущается, насколько техника в XX в. развратила человека, низвела его до жалкого потребителя.

Почему-то именно в отделе с прекрасно экспонированными средневековыми витражами возникла эта, в общем-то уже навязшая в зубах всего XX века мысль; хотя и многое другое в Нюрнберге, одном из прекрасных старых городов Европы, по контрасту с цивилизационными игрушками вызывает острое ощущение кризисности духовного сознания человечества, его угасания. Средневековый витраж — вообще удивительное открытие творческого духа. Он создает непередаваемую по красоте и возвышенности реальную цветосветовую атмосферу в готическом храме, которая активно работает на организацию художественного пространства, на актуализацию уникальной художественной символики. Сегодня это особенно остро ощущается. В храмах, где старые витражи не сохранились даже частично и заменены обычными прозрачными бесцветными стеклами, почти полностью разрушается целостный художественный образ храма, не говоря уже о художественном символе. В нем чувствуешь себя предельно неуютно. Пространство храма как бы кричит от боли этими белесыми окнами-ранами (бельмами) в своем художественном теле. Сильно нарушается художественная образность храма и ночью, когда угасает на-

ружный источник света. Особенно, если неудачно организовано внутреннее освещение. Например, слишком яркое, как в регенсбургском соборе. Освещение, свет в храмах — существенная и важнейшая часть их художественной структуры и готические витражи играют здесь главнейшую роль.

Кстати, несохранившиеся витражи имеет смысл корректно заменять новыми. И не только копиями или стилизациями под старые, но и современными, если их делает мастер, чувствующий памятник. Например, хорошо вписались в готику витражи Шагала, во всяком случае там, где я их видел — 2–3 памятника точно.

Что мог к этому добавить Бойс, витавший и в Нюрнберге за моей спиной?

— Все прошло, прошло...

Однако в готических храмах я живу полноценной духовной жизнью. Погружаюсь в созерцание, испытываю невыразимую духовно-эстетическую радость от переживания реального прорыва потока времени и приобщения к чему-то великому, истинному, непреходящему. Обретаю полноту вневременного бытия при полном осознании какой-то частью моего Я причастности и ко времени (я вижу и чувствую себя здесь и сейчас — например, именно в Шартрском соборе, а не где-либо еще). Перепополняющее, захватывающее меня при этом блаженство не поддается описанию словами.

А что же Вы, г-н Бойс? Что даете мне Вы своими инсталляциями в шкафах дармштадского музея, например, чем захватываете меня? Да ничем. Я (и не только я) с некоторым любопытством продвигаюсь между этими шкафами, холодно, без всякого движения каких-либо струн моей души (не говоря уж о духе) и даже каких-либо органов тела рассматривая их содержимое. И все. Мозг (ибо я-то исследователь все-таки) лихорадочно ищет, за что же здесь зацепиться, чем оправдать всю эту слегка упорядоченную свалку отбросов цивилизации, и не находит вразумительного ответа. Разум не находит. А все остальное во мне (чувства, душа, дух) молчит и подавно.

Пусто. Страшно. Дико.

Вот и оправдание (!) — *пустыня современной цивилизации.*

Это Вы хотели донести до нас, маэстро Бойс?

Однако все сие исключительно на уровне головы, примитивного *ratio*, т.е. вне сферы искусства и доступно всем — обыденному разуму. А ему неинтересно. Он не ходит на Ваши выставки и экспозиции. А я хожу, но мне просто скучновато. Нет пищи эстетическому восприятию. Только *ratio* видит, что заваливаем разверзшуюся бездну бездуховности и глобальной оставленности экскрементами цивилизации, техногенной, потребительской. Одно к одному. Одно к одному. До скончания века!

Практически антиэстетический опыт восприятия современного арт-объекта, — пространства, — факта... Почти антиэстетический. Только предельно рафинированное эстетическое сознание обретает здесь некие слабые волны чего-то. Древние сапрофилы были бы довольны. Однако в целом это именно антиэстетический крик художника на пространствах, ранее принадлежавших искусству. Крик! И мы не вправе не услышать его сегодня. Крика *пост*-культуры.

Я слышу его везде: и при контакте с самими объектами, инсталляциями, пространствами Бойса (и не только его, естественно, — он здесь символ всего *пост*-пространства), и даже (увы или ах?) в залах с шедеврами старых мастеров. От этого эстетическая сила этих шедевров возрастает, эстетическое наслаждение усиливается, опыт проникновения в иные миры обостряется и углубляется, но и...

Та часть моего Я, которая всегда остается (специфика эстетического опыта) здесь и сейчас почти с непереносимой силой (и даже болью) ощущает апокалиптичность современной ситуации в ареале человеческого бывания. *Антиномия* почти экстатического восторга от погружения (обретения) в художественный символ и через него в иное бытие, в метафизическую реальность и ужас переживания пустыни видимого (здесь и сейчас) бывания. И именно объекты *пост*- (того же Бойса) несут этот ужас, но не при непосредственном их рассматривании, а *пост*(*пост*)-акт'ум, уже при контакте с художественной классикой, например, или с прекрасным альпийским пейзажем, при эстетическом восприятии полноценного эстетического объекта, классического объекта...

Я не входил туда, где вход. Я был как столб на дне незнания.
И прядь зеленая текла. В глазах безумного сиянья.
Я много знал и мало пил. Его не вынести впрямую.
И сквозь расщелину в веках. Не просочиться поцелую.
Того, кто долго ждал в ночи. Когда усохнут междометья.
И сквозь цветные витражи. Проступят ветхие столетья.
Один сверлящий душу звук. Одни лохмотья и огрызки.
Он человек не из людей. И путь к нему в веках не близкий.
Восход мерещился. Сквозь тлен струились отзвуки сияний.
Расплющенный вставал с колен. Почуяв, что его призвали.
Мир рушил грани бытия. Базальт крошился под ногами.
И войлок облекал того. Кто миру передал Скрижали.
Молился карлик. Вынув глаз, усох невзрачный лист осины.
Завесы падали. Нас всех песком пустыни заносило.
День солнечный горел во мгле. Как знак неявленного смысла.
И рваной тряпкой над землей. Тоска бесцветная зависла.
Запись документальная в блокноте:

07.09.03.

Мюнхен. Alte Pinakothek.

Постараться запомнить и описать процесс медитации у картины, т.е. восхождения через образ к художественному символу и далее. Особенно перед картинами Боттичелли (Оплакивание Христа), Рогира Ван дер Вейдена, Кандинского. Очевидна и разница. Кандинский — уже сразу вторая ступень восхождения, минуя предметное (визуально) чувственно-эмоциональное и рациональное восприятие. Удастся ли вербализовать? И до какой степени адекватности? Вряд ли, но надо попробовать.

Итак, «Оплакивание Христа со св. Иеронимом, Петром и Павлом» (1490) Сандро Боттичелли.

Традиционный, хорошо всем известный сюжет христианской иконографии. Сидящая Богоматерь с телом мертвого Иисуса на коленях перед пещерой-«гробом», в которой должны похоронить ее сына. К свисающей голове Иисуса приник горюющий Иоанн, к ногам склонилась Мария Магдалина, рядом с Богоматерью еще два ученика Иисуса. Слева (с позиции зрителя картины) над коленопреклоненной Магдалиной Иероним и Павел. Все восемь фигур образуют монолитную композиционную группу. Справа по краю пещеры и картины еще один

персонаж — вертикаль фигуры Петра, как бы со стороны, несколько отстраненно созерцающего сцену оплакивания. Композиционно и художественно он — явно не участник события, но его созерцатель, первый зритель, внутренний зритель наряду со мной — вторым и внешним зрителем.



Сразу возникает первая и достаточно сильная визуально-смысловая оппозиция: апостол Петр, не участвующий в событии, хотя исторически он мог в нем участвовать, и группа оплакивания, в которую включены два персонажа, хронологически не имевшие возможности принимать в нем участие (св. Иероним и ап. Павел). Наиболее вероятный участник события Петр созерцает его извне и видит среди присутствующих личности, пришедшие ко Христу после его смерти (Иероним — через несколько столетий). Уже этим чисто композиционным приемом выявляется вневременной, сугубо символический характер изображенного эпизода, вроде бы правдоподобного в историческом смысле, но сразу же вынесенного художником на иной уровень реальности. Оплакивание Христа — мистический акт человеческого бытия — он длится на протяжении всего земного бывания человечества, по крайней мере, т.е. в историческом времени, а может быть, и вообще в космическом времени.

Вневременность и ирреальность, или сверхреальность (для земного быwania — земной реальности), изображенного события выражены многими чисто художественными приемами. Прежде всего, это подчеркнута искусная сделанность композиции. Перед нами не зарисовка подсмотренного художником события реального оплакивания, — не мгновенная фотография и не реалистическое изображение, — но искусно сыгранная прекрасными актерами сцена, застывшими в эффектных позах и с выразительными жестами и выражениями лиц в статичной скульптурной композиции перед мольбертом художника (или перед зрителем — Петром). Мы созерцаем не реальное оплакивание, но чисто символическое изображение оплакивания, выраженное исключительно художественными средствами, в частности с помощью искусно организованной группы человеческих фигур — актеров или натренированных натурщиков. Реально так красиво и стройно не оплакивают — так только могут сыграть оплакивание в каком-нибудь классицистском театре или в пантомиме.

Монолит центральной группы образован тремя дугами фигур, веером исходящими из одной точки — от ног Петра и как бы сталкивающимися с встречной дугой, образованной наклонами фигур Иеронима и Павла. Сверху, справа и слева композиция наглухо замкнута кулисами скал «гроба». Художественно доминирующей является центральная дуга группы, составленная фигурами Иоанна, Иисуса, Марии, левого ученика. На цветовом уровне в нее включен и плащ Иеронима. Ее смысловую семантику многократно усиливает единое цветовое решение — последовательное развитие красно-киноварного цвета разных тонов. Цветовая энергетика двух других дуг, также начинающихся красным пятном плаща Иоанна, сразу гасится в одном случае зеленой одеждой правого ученика, в другом — охрой тела Христа и холодноватой гаммой одеяний Магдалины. Резко контрастирует с цветовой гаммой основной группы вертикально ориентированная золотисто-желтая конструкция плаща Петра.

Ирреальность события, его вневременной, мистический характер подчеркивают и закрытые глаза практически всех участников сцены, кроме Петра (ну он, понятно, зритель) и правого ученика. При этом позы и выражения лиц этих двух зря-

чих фигур ясно показывают, что они видят событие как бы из разных времен и разным зрением. Ученик – фактически единственная фигура в сцене, являющая нам прямого участника конкретного исторического события оплакивания Иисуса перед его погребением. Только в его лице и фигуре мы видим следы реального переживания смерти близкого человека. Петр тоже видит событие, но уже совсем из другого измерения. Глазами души великого мудреца он прозревает глубинный всемирный мистический смысл события жертвы Христа. Перед нами совсем не евангельский Петр – реальный человек, не очень-то верующий еще в божественность Иисуса, испугавшийся, что и его схватят вместе с Учителем, трижды отрекшийся от него, стыдливо прячущийся от преследователей. Здесь нам явлен мудрый, бесстрастный античный или ренессансный мыслитель, один из неколебимых столпов Церкви с ключом от рая, хорошо знающий сакральный смысл происходящего. При этом – он, как и правый ученик, изображен абсолютно живым человеком.

Все же остальные персонажи сцены практически ничего общего не имеют с живыми людьми. Жизнь как бы покинула их в этот момент. Их души куда-то отлетели от тел, тела замерли в позах, приданных им искусным режиссером. Полная статика тел, застывших в красивых позах с выразительными жестами, дополняется лицами-масками с закрытыми глазами. Фигуры оплакивающих по фактору жизненности ничем не отличаются от действительно (по сюжету) мертвого тела Иисуса.

Такова в общих чертах внешняя, визуально воспринимаемая и отчасти поддающаяся вербализации художественная схема картины. При желании она может быть более детализирована [например, поражает своей сверхземной красотой безжизненно висящая рука (красота рук – характерная черта стиля Боттичелли вообще) Богоматери и т.п.]. Однако все описанное выше, естественно, не приходит в голову зрителю, стоящему перед картиной (и в момент активного эстетического восприятия даже и искусствоведа или эстетика – все это следствие постконтемплативной аналитики), но активно воздействует на него чисто эстетически, т.е. начинает формировать в его внутреннем мире какие-то образные, эмоциональные, духовные, иногда интеллектуальные структуры, которые постепенно скла-

дываются в художественный образ, а затем и в художественный символ, т.е. начинается процесс (путь, акт) собственно эстетического восприятия картины.

Понятно, что он у всех протекает исключительно субъективно, по-разному, и я могу что-то сказать (и то не уверен, что могу хоть как-то это вербализовать, но попытаюсь) только о своем личном опыте восприятия. Первое и самое сильное впечатление (как и от большинства работ Боттичелли) — удивительной, утонченной красоты, струящейся от изображения; но красоты не ликующей, не восторженной, а сопряженной с легкой грустью, которая вполне понятна для данного мгновенно читаемого сюжета. И красота эта влечет и завораживает. Глаз активно движется по картине, следуя каким-то неосознаваемым, но сильно действующим на него цвето-формным и изобразительным знакам-указателям. Бегло остановившись на Богоматери с телом Иисуса, он сразу же перекидывается вправо на отдельно стоящую в золотом гиматии фигуру Петра, которая привлекает его и своей отстраненностью от главного события и ярким лучащимся солнечным цветом плаща с красиво прописанными складками. Далее — сильное по цвету пятно коленопреклоненного Иоанна; и от него уже начинается неспешное движение глаза с изучением всех мельчайших деталей изображения по главной дуге-диагонали налево вверх по лицам Иоанна (с выписанными слезинками), Христа, Марии, левого ученика и т.д. С лица Иеронима взгляд соскальзывает по его красному плащу к его рукам с камнем и далее к лицу Марии Магдалины. Здесь он не может не насладиться удивительной красотой линий ее платка и волос и с них плавно переходит на прекрасно прописанные складки прозрачного покрыва, вьющегося вдоль тела Иисуса.

От покрыва глаз естественно переходит к самому телу Христа. Теперь мы внимательно всматриваемся в это молодое прекрасное тело, никак и нигде не имеющее признаков смерти и разложения (что любили выдвигать на первый планы многие немецкие живописцы того времени) и только самой позой указывающее на то, что жизнь покинула его. Однако не в большей мере, чем тело Богоматери. Глаз прошел один круг, попутно заметив с некоторым удивлением, что все лица (кроме двух) не

более живые, чем лицо Христа. И начинает совершать бесконечные круговые движения вокруг тела Христа, с постоянными, но незначительными отходами на какие-то вокруг расположенные детали композиции — то на лицо правого, активно переживающего смерть Учителя ученика, то на отстраненную фигуру Петра, диссонирующую по настроению с тем, что изображают центральные фигуры, то на черноту пещеры — фона изображения и нависающий надо всей группой скальный потолок, отмечая все новые и новые изобразительно-выразительные элементы, штрихи, намеки.

Красота всех деталей изображения, плавность главных линий композиции, ее простая, четко читаемая структура, завлекающие к постоянной циркуляции (круговой) по картине цветовые акценты при общей целостной и неописуемо прекрасной цветовой гамме и множество других чисто художественных элементов (одними волосами и бородами можно любоваться до бесконечности) заставляют все внимательнее всматриваться в картину, испытывая постоянно возрастающее наслаждение и острое ощущение, что это отнюдь не предел, что в ней есть что-то еще более притягательное, обещающее еще более сильные и радостные переживания. Нужно только смотреть и смотреть. Главное ничего не пропустить. И уже почти невозможно оторваться от картины, отвести взгляд в сторону, отойти, перейти к другим не менее замечательным картинам этого зала (там есть и Рафаэль, и Леонардо, и другие итальянцы). Просто уже забываешь, где ты находишься и для чего. Начинается чисто медитативное погружение в картину и далее, через нее куда-то еще, глубже, глубже...

Вот красота руки, вот красота складок, красота цвета, вот удивительный абрис тела, вот потрясающая мудрость на лице Петра, вот прекрасные маски, но маски (!) — не лица; вот удивительные жесты, вот странные сверкающие золотом диски-нимбы, вот еще что-то, еще что-то... Какие-то цветовые пятна, очаровывающие линии, звуки, ритмы, напевы восхитительных мелодий, все сливается наконец в высоком гимне-ликовании... Да что же это такое за наваждение красоты, чарующей грусти, силы, энергии, переживания, ожидания, восторга?! Чего-то совершенно удивительного, неземного, уносящего тебя куда-

то... Свет видения великой красоты! Свет необычайного блаженства и радости неописуемой! Именно сейчас и ощущаешь, что ты живешь, живешь полной, мощной, кажется, вечной жизнью, жизнью радостной и счастливой. Именно здесь-то и стоило бы воскликнуть: Мгновенье, остановись! Ты прекрасно! Да оно и стоит!

Я собственно и не ощущаю, что это всего лишь мгновенье. Времени для меня уже не существует, нет и самой картины, которая вызвала это состояние. Я ее уже почти не вижу или, точнее, вижу каким-то очень далеким, периферийным зрением, совершенно не сознавая, где я и что я здесь делаю. Я в мире иним — том, ради которого, кажется, и явлен был человек...

Между тем и все-таки сознание музейной действительности не утрачивается окончательно. В любой момент ты можешь встряхнуться (или тебя встряхнет действительность — кто-то толкнет, громко заговорит или засмеется рядом, сверкнет вспышка фотоаппарата), и все это «эстетское наваждение» слетит с тебя. Тогда начинаешь размышлять и вопрошать.

Стоп. А где же переживание, мое переживание события, которому посвящена картина, которую являет картина столь мощными художественными средствами? Ведь передо мной все-таки *Оплакивание* (Реквием) только что снятого с креста Иисуса Христа, за всех нас пострадавшего и теперь погребаемого. Вот бездыханное тело его на коленях его Матери, от горя потерявшей сознание, почти мертвой от пережитого страдания за единственного сына, подвергшегося мученической смерти. Ни один нормальный человек не может не сопереживать матери и близким замученного человека, а для христиан — Бога, Богочеловека. Сопереживаю ли я, переживаю ли я, проникаюсь ли горем, соразмерным данному событию, стоя перед картиной Боттичелли? Кажется, что нет.

В чем здесь дело? Уверен, что фотография оплакивания даже незнакомого мне умершего человека вызвала бы как раз чувство, если не сострадания к родственникам, то уж точно сочувствия и переживания суетности, бессмысленности, конечности жизни человеческой. В живописи, и особенно в высокохудожественной, не говоря уж о шедеврах мирового искусства, к каким несомненно относится доска Боттичелли, совсем иное.

Особенно, когда великий художник изображает хорошо известные всем события, в частности, евангельские. Конечно, он изображает именно оплакивание Христа, а не что-либо иное. И на самом первом изобразительном (или иконографическом) уровне мы и видим перед собой *почти* документальное изображение. Да, вот Богоматерь и ближайшие ученики оплакивают Иисуса перед погребением. И благочестивому христианину с неразвитым эстетическим вкусом и слабым художественным чутьем этого вполне достаточно. Он, пожалуй, проникнется чувством сострадания или, по крайней мере, вспомнит об этом евангельском событии, попытается идентифицировать персонажи и т.п.

Понятно, однако, что большому художнику просто проиллюстрировать даже знаменательное событие бывает всегда мало. Он стремится всеми доступными ему способами передать и выразить все то, что порождает в его духовном мире идея художественного воплощения этого события в живописи. Уже на иконографическом уровне он уводит ее с иллюстративного уровня констатации исторического события на вневременной уровень всемирно исторического явления, включая в композицию фигуры апостола Павла, чудесным способом уверовавшего в Христа уже после его смерти, и одного из отцов Церкви, крупнейшего богослова IV в., переводчика Библии на латынь св. Иеронима. А далее при работе с композицией, цветом, формой, линейной ритмикой, проработкой каждой фигуры, каждой детали любого персонажа начинается на многих сугубо художественных уровнях внесознательное создание художественного образа и его эстетического ядра – художественного символа картины, которые и выражают личный опыт художественного проникновения мастера в процессе написания картины в некое духовное пространство, в котором находился тогда его дух, питаемый эстетическим чувством.

На основе хорошо известного в христианском мире сюжета, навеянного (в Евангелии нет описания подобной сцены и она вообще вряд ли могла иметь место в действительности) последними страницами земной жизни Христа, Боттичелли создает художественное произведение высокого общечеловеческого звучания. Действуя чисто художественными средствами,

чутких к искусству и эстетическому опыту христиан оно выводит на уровень высочайшего блаженства, или, как утверждал в своей эстетике Николай Лосский, дает предощущение Царства Божия. Не менее сильно оно действует и на эстетически чутких нехристиан: приводит их в духовный контакт с Универсумом, дающий возможность реально приобщиться к полноте бытия путем созерцания изображения, художественно разработавшего известный христианский иконографический сюжет и выразившего его глубинные духовные смыслы, оказавшиеся общечеловеческими.

Здесь пора остановиться, хотя написанный текст вызывает больше вопросов (даже у меня самого), чем удовлетворяет ищущее сознание. Так что же получается, для высокохудожественного произведения совершенно неважны сюжет, тема, иконография и т.п. предметные характеристики изображения? Кратко могу пока ответить, стоя и размышляя в итальянском зале мюнхенской Старой пинакотеки, так. *И* да, и нет.

Да, все это совершенно неважно для высокохудожественного произведения искусства в ситуации, когда его созерцает зритель, обладающий высоким уровнем эстетической культуры. Любое такого рода произведение искусства, будь то Рогир ван дер Вейден или Кандинский, которые по понятным причинам — в Мюнхене есть прекрасные произведения и того и другого, — вспомнились мне здесь, приведут такого зрителя к эстетическому катарсису, т.е. переживанию художественного символа, который выводит его в пространства полноты бытия, на уровне метафизической реальности, где нет ничего конкретного, в том числе исчезает из поля духовного зрения и само произведение, открывшее врата в это царство вечности и духовного наслаждения.

Нет, потому что и для тонко чувствующего эстета, исчерпавшего эстетические возможности (хотя они неисчерпаемы) данного произведения в данный момент контакта с ним, и особенно для зрителя среднего, не поднимающегося до художественного символа, но остающегося где-то на уровне художественной образности или просто переживания отдельных конкретных изобразительно-выразительных мотивов картины, существенны окраска, тональность, все художественные пери-

петии *пути* эстетического постижения произведения. А здесь значимо все. В том числе и иконография, и сюжет, и тема, и характер изоморфизма, и все, все, все...

Размышляя об этом, я вспомнил свои очень сильные впечатления от другого «Оплакивания Христа» (1495) Боттичелли, которое я несколько лет назад имел счастье созерцать в Милане и которое произвело на меня не менее, если не более, сильное эстетическое впечатление, чем мюнхенское. Там все иное и по-иному, начиная с вертикали доски (здесь вытянутая горизонтальная). Сила та же, если не большая. Выход к художественному символу происходит даже несколько быстрее, пожалуй, чем здесь. Однако *весь путь* к этому выходу *совершенно иной*, чем здесь. Красота — предельно напряженная. Композиция — как бы спрессовано-концентрированная. Необычайная внутренняя энергетика. По сравнению с мюнхенской картиной все тоньше (хотя куда уж тоньше?), рафинированнее, экзальтированнее. Слова здесь бессильны. Это совсем другая симфония на ту же вроде бы тему Оплакивания. В этом и заключается эстетический смысл и сила великих произведений искусства. Существенна каждый раз своя окраска и характер художественно-эстетического пути к художественному символу — ядру произведения.

Более того, сюжет, тема, символика изображаемого феномена (или полное отсутствие этого предметного строя как в абстрактном искусстве) отнюдь не безразличны для художника. Далеко не любая тема (тем более ее полное отсутствие) может вдохновить художника на полноценный творческий акт, привести к созданию уникального художественного символа. Это хорошо видно на примере практически всех крупнейших мастеров истории искусства. Первый импульс к возбуждению творческой энергии художнику в классическом искусстве (скажем, до импрессионистов) давали всегда сюжет или тема. И если он усматривал своим внутренним художническим видением в ней *свой* материал, он брался за нее с неземным вдохновением и создавал настоящее эстетически значимое произведение.

Напротив, работа над навязанным заказом, как правило, не вызывала вдохновения. Художник, даже гениальный, работал как ремесленник, хотя и высоко профессиональный, и ни-

чего кроме добротного выполненного задания из под его кисти не выходило и не могло выйти. В подлинном смысле событие творческого акта здесь не реализовывалось. Не было вдохновения, инспирации, контакта духа художника с Универсумом, с Богом, с духовными сферами (можно это называть как угодно, ясно, что имеется в виду). О художественном символе здесь уже не может быть и речи. В лучшем случае мог возникнуть целостный художественный образ. При восприятии такого произведения даже самый утонченный и подготовленный зритель остается на уровне сюжетно-тематическом, не воспаряя никуда далее.

Можно привести множество изображений «Оплакивания Христа» такого уровня в истории западного искусства, особенно начиная с XVII в. Разительным примером выполнения подобного заказа гениальным художником я считаю «Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле. Даже художественного образа здесь не получилось. Только гигантская и мастерски выполненная иллюстрация к известной христианской мифологеме, не имеющая ни сакрально-мистического смысла, ни художественно-эстетического воспарения, т.е. только иницирующая *путь* художественно-эстетического восхождения к катарсису, но не доводящая до него... Очевидно, что мастеру был чужд и не интересен этот сюжет. Не случайно он активно опирался (просто почти копировал некоторые фигуры) на тоже мастерски сделанный, но совершенно бездуховный, чисто нарративный Страшный суд Луки Синьорелли из собора в Орвието. Сам по себе этот путь тоже крайне интересен и его описание — особая тема для разговора. Когда-то имеет смысл остановиться и на этом.

Практически непреодолимые трудности возникают при попытках сказать что-либо существенное об опыте проникновения в абстрактную живопись. Здесь как о музыке — почти ничто впрямую не вербализуется. Взять того же любимого мной Кандинского. Здесь можно только смотреть и возноситься в иные сферы бытия, что я и делал, например, в очередной раз в Центре Помпиду, созерцая одно из моих любимых полотен «В сером» (1919). При подходе к чисто абстрактным композициям высоко художественного уровня (каковых в целом-то очень мало во всем искусстве XX в.) слову и разуму зацепиться

практически не за что. Здесь эстетическое восприятие начинается сразу на цвето-формном и композиционном уровнях (иных просто нет) и очень быстро достигает стадии художественного символа, т.е. трансцензуса в иное измерение бытия. Здесь вполне уместно избитое сравнение с инструментальной музыкой. Художественная образность сведена к минимуму. Идет (или стоит?) процесс (или состояние?) парения в океане неопишемого блаженства, хотя это полотно, как и многие другие так называемого «драматического» десятилетия (1910–1920) Кандинского, внешне (на уровне визуально воспринимаемых цвето-форм, их острой контрастности, оппозиционности, динамики резких столкновений и т.п.) действительно достаточно драматично и почти апокалиптично. Однако вся эта битва цвето-форм, линий, тоновых отношений, звучания всех и всяческих живописных элементов длится не так уж и долго, а их почти недоступная человеческому пониманию общая сграмонизированность на уровне каких-то глубинных духовно-душевных движений ведет от внешней апокалиптичности к внутреннему упокоению в состоянии какой-то почти нечеловеческой радости и сладости.

Нет, слова здесь совсем не годятся, и я умолкаю. Точнее здесь нужны иные, не формально логические конструкции, но поэтические *пост*-адекватации. Да я как-то и писал, по-моему, *пост*-адекватационный текст по этой картине Кандинского после первой встречи с ней. Даже должен быть опубликован.

Суэта не дает возможности зафиксировать еще что-то значительное из поездки по Европе. Однако, когда удастся, продолжаю иногда всматриваться в свои путевые блокноты этого прощального турне.

Документальная запись:

07.09.03.

Мюнхен. Ленбаххаус.

Франц Марк: от глубоко прочувствованной и выраженной худ. средствами гармонии животного и растительного миров в процессе созерцания выходим в духовный космос.

Кандинский: непосредственно; но не весь. Здесь есть много не совсем удачных эскизов и импровизаций. Они не очень-то далеко выводят дух созерцающего, но все-таки радуют глаз. И это уже приятно.

«Пинакотека модерна».

Можно медитировать просто в отдельных залах: сюрра, Пикассо, Кандинского-Марка и т.д. Стоя, сидя и окидывая взглядом все пространство.

Праздник и пиршество духа при всех этих посещениях. Чудо какое-то. Я часами просиживал и простаивал в залах с хорошо знакомыми вещами, и постоянно они затрагивали какие-то все новые и новые струны души, пробуждали в ней удивительные по красоте, новизне, сладости звучания незнакомые движения, порывы и прорывы, погружали дух в блаженные пространства и океаны радости, возносили в удивительные и неописуемые дали. Каждый раз по-новому, каждый раз, хотя и ожидаемо, но неожиданно. При том, я давно это заметил, залы с шедеврами, и даже просто с добротными вещами авангарда, приводят дух мой на высшие уровни созерцания быстрее, чем классические произведения. Однако от классики труднее оторваться. От Рогера, Кранаха, Боттичелли, Эль Греко или некоторых шедевров Тициана значительно труднее заставить себя отойти, чем от любого полотна Кандинского, Миро, Пикассо, не говоря уж о великом Малевиче.

И понятно, что к артефактам *пост*-культуры все это не имеет никакого отношения. Ни Дюшан, ни какой-нибудь поп-артист типа Раушенберга или Уорхола, ни даже постоянно паривший за моей спиной в этой поездке дядя Бойс ничего подобного у меня никогда не вызывали и, я уверен, вызвать не в состоянии. Здесь, в XX веке и проходит незримый рубеж между Культурой и ПОСТ-. Произведения Культуры, сама Культура предполагают *эстетический* опыт, т.е. в пределе — выход к метафизической реальности, имеют его в качестве существенной и, пожалуй, сущностной, своей составляющей, в то время как *пост*-культура принципиально отрицает этот опыт, хотя в силу имманентно присущего еще практически каждому *пост*-арт-исту эстетического императива не может полностью избавиться от тех или иных эстетически окрашенных и тяготеющих к этому опыту компонентов. Но не они уже составляют сущность (если о ней может идти речь в данном контексте) *пост*-арт-продукции, и поэтому в залах с этой продукцией ничего похожего с эстетическим восприятием не происходит (точнее почти не происходит), хоть все глаза просмотри, пялясь на новейшие инсталляции, объекты и акции.

– Да, здесь иное, старина, – бурчит за спиной Бойс.

– Я же не для твоей затхлой эстетики вагонами и самосвалами свозил кипы войлока и бытового мусора в дармштадский музей; не для того, чтобы какой-то хлюпик-эстет из заплесневевшей России пускал на мои инсталляции слюни удовольствия. У меня совсем иное! Иное!

И это действительно иное. Я неплохо вроде бы знаю и помню это иное. Видел кое-что и в Мюнхене, но, когда попал в Оффенбах, не мог не отвести дня на прощальную поездку в Дармштадт – вот туда-то точно уже больше не поеду. Genug!

Документальная запись:

12.09.03.

Дармштадт. Комплекс Бойса в Landesmuseum.

Застекленные витрины (террариумы): в них что-то вроде инсталляций из предметов со свалок и специально изготовленных (из глины, фетра, жира, дерева и т.п. материалов) объектов. Много разного вида сушеных колбас, огрызки сыра, хлеба (все сюда! ничто не должно пропасть из пространства, освященного мастером), шоколад, обрывки пленки, веревки, банки, склянки, газеты, кожа, жир, воск (все выстроено чинными рядами), скорлупа от яиц, сушеные осы, кости, боксерские перчатки, игрушки, часы (на стенах рисунки) (более крупные витрины с крупными объектами – двуручные лопаты etc) и т.п. и т.п. Стул с горой жира. (Интересно рассматривать, но не будет никаких эмоций, ничего кроме интереса рассматривать.) (Это и у Кунеллиса – предел предметных визуальных объектов и инсталляций.) (Логическое завершение живописи и пластики – пластических искусств вообще.) Металлические столы (медные) и войлочные (фетровые) объекты (и обтянутые войлоком). Кипы фетровых листов, придавленные медными плитами. Шкаф из мастерской художника со всяким хламом (сотни, тысячи вещей – в Олеговом шкафу столько не наберется). Инсталляции из деревянных, слегка обработанных колод. (Собственно здесь – 1960-е годы! – уже весь Бойс. Дальше этого в развитии арт-мышления и видения он не пошел. Только модификации найденных здесь приемов и материалов; форм презентации. Отсюда и Blitzschlagvo Франкфурте и «Конец XX в.» из Мюнхена и все остальное.)

(Собрание минералов в этом же музее смотрится в эстетическом плане значительно интереснее, чем экспозиции *пост-культуры*).

И что, с чем это едят-то?

В своем главном арт-пространстве Бойс покинул меня. Здесь он почему-то не решился сопровождать своего почитателя. И я опять должен был ломать голову в одиночку..

Вот в этом-то и ключ ко всему *пост*-арту. Здесь именно «ломаешь голову». Никакое спонтанное эстетическое восприятие не возникает, вообще ничего не возникает и не должно возникать. Никакого целостного восприятия. Здесь не эстетический опыт. Какой-то иной. Что-то иное. Вопрос: что?

Может быть реакция «продвинутой» арт-элиты на масскульт?

И это тоже. Кризис Культуры, кризис духовности, кризис эстетического сознания, с одной стороны, и индустрия массовой культуры и шоу-бизнеса, — с другой, привели к невиданной доселе эксплуатации масскультом поверхностного, вульгаризированного околоэстетического, псевдоэстетического антуража. Теперь это называется у нас Beauty-рынок. И против такой обывательской «красоты» и такой «эстетики» конечно протестует Бойс (и вся *пост*-культура?) своими террариумами с мусором. Против вкусов набитой зеленью черни. Против гламура... — Вот! Утритесь! Что? Не нравится? Не по вкусу? Не понимаете? Тогда вон отсюда! Не доросли. А нам нравится! Мы понимаем! И нам, избранным питаем сакрального опыта, нет дела до вас, гламурного плебса!

Одна из глубинных (далеко не всеми *пост*-артистами признаваемая) тенденций «продвинутой» арт-практики. Сам Бойс на сознательном уровне, — и все это помоечное, но также и «бедное искусство» (*arte povera*), — вроде бы играет партию предельной демократичности (повелось с лукавства и иронизма поп-арта). Искусство *для всех* должно сооружаться из обносков и отбросов этих всех. Всяк работяга знает, что такое лопата. Ну, а лопата с двумя ручками (древками) — это СИМВОЛ, глаголет Бойс, солидарности трудящихся. Всем понятно! Пролетарии к лопате с двумя, тремя, N ручками! Возьмемся за ручки, друзья, одной лопаты, чтоб не пропасть поодиночке. Лукавит и издевается парнишка в широкополой шляпе над нами. Да, что с него возьмешь? Продвинутый *пост*-артист.

И тем не менее протест понятен. Долой Рафаэля! Да и Рубенса заодно с ним! Мы наш, мы новый мир построим... И построили. В блоке Бойса. Я в нем за последнее десятилетие бы-

вал неоднократно, никогда не встретил ни одного посетителя. Только скучающие зрители. И почти везде на экспозициях продвинутого искусства. Нормально. О таком элитаризме художники не мечтали никогда. Планку искусства загнули так высоко, так высоко, что уже и сами не видим, где она (вверху или внизу). Круто! И понятно. Правда, ни к искусству, ни к эстетическому опыту это почти не имеет никакого отношения, хотя и проводится арт-номенклатурой по разряду искусства.

Однако это «почти» оборачивается какой-то *почти* сакральной уникальностью и специфической энергетикой каждой вещи, предмета, деталюшки... Их визуальное звучание звучит! Как и к чему? Что-то все-таки есть. И хаос, и какофония, а здесь и некоторая упорядоченность (*ordo*-то некий есть, в этом не откажешь), и уши от мертвого осла, и концентрация абсурда, и семантика в пределах лимитированного пространства, и некий имманентизм контекстуальной ограниченности, да и много чего параэстетического (ведь неутилитарно же! и игровой момент налицо, а иронизм так и вываливается из витрин ошметками полурастопившегося жира...), и все это в стекле, и в пространстве худмузея, и с этикетками, и с названиями (и без названий), и с датами, и пыль всегда стирают, и подсвет неплохой, и билеты, и гардероб, и каталоги, и разъяснения самого маэстро наряду с дискурсами маститых искусствоведов, и слабое сияние бытия как невесомая аура вокруг сухой заплесневелой горбушки хлеба, и сушеная крыса, и череп индейца, и рисунки Леонардо, и мягкость войлока, и жесткость меди, да страх посетителей нарушить священный дух сей обители... — нет, друзья, вы не правы, когда огульно лишаете меня (его — кого? чего?) эстетического ореола...

Все-таки это не хухры-мухры!

Борьба за ореол продолжается, хотя листья падают, листья (!) падают!

Согласитесь же, нельзя так: с классическими мерками к нонклассике, к классике нонклассики. Нельзя! Пусть она сама по себе, а Европа сама по себе. И все путем. Когда-нибудь разберемся. Расплюемся. А пока: кесарю кесарево!

Поехал дальше по Европе, а там Центр Помпиду.

Документальная запись:

18.09.03.

Париж. Центр Помпиду.

Новая экспозиция, и полно представлен весь XX век. Хотя и не шедеврами. Но приятно и познавательно. У Леже есть некоторый удивительный сюр. Сюр техногенного мира.

И это сильно работает. Здесь еще классическая эстетика.

А вот и могучий энвайронмент Бойса: Plight. (Бедствие, беда, что ли?) 1985. Вползаешь в пространство как в юрту, завешанную войлочным пологом. А там все обито, обтянуто войлоком. Все огромное — два зала — пространство. И рояль, весь обтянутый войлоком. Энергетика работает. Страшная тишина. Как в могиле. Ни один звук не доносится. И рояль! Молчащий. Это действует.

И где-то рядом подсобка из Сибири Илюшки Кабакова со всеми атрибутами. В ней работяга советский из своих помочей катапульту соорудил и улетел в космос, параболой гневно пробив потолок. Или в США. Адреса не оставил. Все к месту.

Здесь этот прилипчивый Бойс работает все-таки на эстетический опыт. Это очевидно. Но ведь типичное *пост-?* Это тоже очевидно. А рядом Лувр с могучей классикой всех времен и народов. С большой Культурой. Однако о нем позже. А вот энвайронмент Бойса — большая загадка и проблема. Для эстетики проблема. Здесь эстетический акт совершается. Сам в нем участвовал. Художественное пространство разверзается. Почти медитация. Или какое-то сумасшествие. Действительно, бедствие для души. Вероятно, нечто подобное реализуется в камере пыток с полной звукоизоляцией. И без рояля. Рояль здесь спасает от сумасшествия. И вызывает массу ассоциаций наряду с явной давкой на психофизиологию этим, поглотившим, впитавшим в себя весь мир, весь Звук войлоком. Транс, — не трансцензус! — вершится.

Когда вырываешься из этой камеры пыток к Леже, душа начинает петь, ликовать и верещать от радости. Я уже писал где-то, что Леже открылся мне во всей своей эстетической мощи относительно недавно и здесь же, в Центре Помпиду во время предыдущего посещения Парижа. Тогда была огромная ретроспектива. Прекрасная выставка. И Леже запел в моей душе. Могуче запел и неожиданно для меня. Я всегда относился к нему

холодно, хотя и видел много (его коммунистические пристрастия и рабочая тематика обеспечили ему доступ в Советский Союз; когда-то была его большая выставка и в Москве, и там он никак не прозвучал для меня, возможно, отталкивала именно эта рабочая тематика и коммунистическая партийность). А вот в 97-м (как раз перед закрытием Центра на длительный ремонт) он почти оглушил меня своей эстетической силой. Я ходил по экспозиции буквально с открытым ртом и ликующим духом. Застывал почти перед каждой работой (многие из них знал давно) как перед великим открытием.

Да я писал, кажется, об этом. И вот теперь опять. Хороший, хотя и небольшой фрагмент той выставки уже в постоянной экспозиции Музея современного искусства. Особенно приятны абстрактные композиции. Но и многие фигурные с манекенами рабочих и какими-то псевдо-конструкциями своими сюрреалистическим духом. Именно его-то я долго не ощущал у Леже и вот, наконец, он прорвался к моему эстетическому сознанию и доставляет большую радость.

Опять для памяти.

Документальная запись:

20.09.03.

Центр Помпиду.

Ателье Андре Бретона.

Фрагмент (стенка) в экспозиции и видеофильм.

Застекленная витрина во всю стену с массой всякой всячины из мастерской Бретона. Много экзотических вещей и вещицек. И это значительно интереснее, чем витрины Бойса в Дармштадте. Просто Бретон еще не догадывался, что из всего этого можно было создавать бесчисленные инсталляции и выставлять. Почему-то он передал пальму первенства послевоенным концептуалистам. А мог бы и сам. Ведь Дюшан уже открыл этот шлюз. Да время тогда еще не пришло.

Ну, здесь уже все сказано. И добавлять нечего.

В Париж, как и в Европу в целом, мы приехали на этот раз отнюдь не для погони за артпродукцией *пост*-культуры. Она уже мне хорошо известна и порядочно в зубах навязла. На этот раз, как, собственно, и всегда, на первом месте стоял, конечно, настоящий полноценный эстетический опыт, связанный с классикой мирового искусства, которой Европа набита до предела.

И поэтому в Париже это был, прежде всего, сам Париж с его удивительной художественно-духовной атмосферой и главные музеи: Лувр, Орсэ, Клюни, музей Пикассо, Центр Помпиду в этом ряду и др.

Экспозиции *пост*-культурной продукции видел еще в Музее современного искусства города Парижа. Есть такой городской музей, который чаще всего в наши приезды бывал закрыт, но на этот раз оказался открытым. Собственная экспозиция классиков авангарда в нем набрана из очень средних работ, хотя и приятна. Был и ряд выставок. А вот это оказалось действительно скучно. Огромные залы заполнены такой *пост*-пустотой, по сравнению с которой дармштадский блок Бойса кажется оазисом жизни, хотя и весьма примитивной, доКультурной. И тем не менее.

В этом году, и это что-то значит, в Европе на редкость мало и бедно с экспозициями самого последнего «продвинутого» (или «актуального») искусства. Почти нигде ничего более или менее останавливающего на себе внимание. Так, мелочь какая-то, которой заваливают Бездну после Культуры для какого-то, непонятно какого и к чему, *перехода*. Более сильное впечатление, чем весь Музей современного искусства, на меня произвел подход к нему. Я пришел со стороны Сены (музей на набережной). Стоял жаркий сентябрь (+ 30 в тени) в завершение сверхжаркого лета (свыше 40). И это после холодного августа в Москве и холодного начала сентября в Германии было удивительно приятно. Народу почему-то с этой стороны никого. Пусто, хотя утро уже было далеко не раннее. Асфальт на площадке перед музеем и высокие лестницы к нему (задняя сторона музея) завалены иссушенной, шуршащей под ногами листвой каштанов. Какая-то блаженная теплая сухая тишина (между тем по набережной за спиной несутся автомобили), почти метафизическая ирреальность вокруг музея. И никого. Я даже решил, что он опять закрыт. Несколько удивительных минут наслаждался странной атмосферой парижского легкого, почти ликующего сюрреализма, медленно поднимаясь по шуршащим ступеням. В самом музее эта атмосфера, увы, отсутствовала, хотя посетителей тоже почти не было. И на нем нет смысла здесь даже останавливаться. Вообще в Париже на этот раз мы немало

времени уделяли (на благо погода все десять дней стояла идеальная) блужданиям по улочкам, площадям, бульварам, паркам и скверам, предаваясь бездумному тихому ликованию.

Опять запись в блокноте:

22.09.03.

Париж. Лувр.

Во многих девушках Коро (как и в его удивительных пейзажах) есть какая-то неотмирность (нечто близкое с еще большей силой ощущается и в девушках Пюви де Шаванна).

Ну, а пейзажи его — просто чудо. Пришел сегодня с утра специально смотреть их, когда в этих небольших залах еще никого нет.

У Леонардо. Каждый раз, бывая в Лувре, захожу к его картинам. Таинственный художник. Какая-то магическая аура окружает все его работы. Это чувствуется почти физически. Кожей. Однако. Каждое настоящее произведение искусства ведет зрителя к контакту с Универсумом (= с Богом) совершенно своим путем!! Своим особым. Каждое настоящее!

То есть открывает свой мир-путь! Свой уникальный аспект Универсума (духовного мира).

Вот о чем размышлял я, спустившись из пустых залов Коро в толчею итальянского бесконечного «коридора» и протиснувшись через толпы китайцев (они теперь заменили японцев прошлых лет) с видео и фотокамерами к «Джоконде», а потом переходя от нее к другим его картинам в «коридоре», у которых тоже всегда клубились группы китайцев с экскурсоводами. Что видят они в Леонардо, в античной пластике? Думаю, они, как и большинство современных евроамериканских туристов, — ничего. Очередной экспонат из путеводителя, который обязательно необходимо запечатлеть на свою камеру и бежать к следующему. Особенно карикатурно и печально зрелище очереди китайцев у античных шедевров (женщин — в Лувре у Венеры Милосской, а мужчин — у Аполлона Бельведерского в Ватикане), желающих увековечить себя на их фоне, рядом с ними. Здесь уродство современного человека по сравнению с античным идеалом выглядит особенно разительно. Неужели все они, рвущиеся увековечиться, не понимают этого? Что увековечиваете-то? Неужели приятно будет показать дома такое фото — свое

уродство и ничтожество рядом с вечными идеалами красоты? Мне казалось, что именно этот вопрос застыл во всем облике Венеры Милосской...

Подобные досадные мысли всплывают в сознании, когда приходится искать хоть какой-то просвет между головами увечивающихся толп, чтобы сосредоточиться на том или ином шедевре в европейских музеях. Так практически везде. Беспредельный туристический бум. Шедевры искусства отданы на растерзание (пока, слава Богу, визуальное) массам зевак, как почти и все остальные духовные (а значит аристократические, элитные) ценности в этом мире. Обратная сторона демократизации и всеобщего «окультуривания» человечества. Великая антиномия современной культуры. И одна из очевидных причин угасания истинной Культуры и торжества масскульта и, как реакция на последний, нарастания *пост*-культурных тенденций.

Пост-культура – попытка современной бездуховной (тенденция времени) интеллектуальной и художественной «элиты» (скорее – номенклатуры) противостоять валу масскульта; главная тенденция современного неклассического эстетического сознания, параэстетического опыта. Результативная ли?

Ну вот, опять возникшая за спиной тень Бойса уверена, что продуктивная. Однако современные экспозиции арт-продукции никак не убеждают в этом. Меня, во всяком случае. А китайцев? Их не спрашивал, ибо никогда не встречал в залах с *пост*-продукцией. К Бойсу их пока не водят.

Однако в Лувре-то я все-таки размышлял совсем не об этом, перемещаясь из тихих залов Коро в бурлящие пространства (вокруг) Леонардо. Усилие воли, многолетний опыт духовной жизни в современных музеях дают возможность даже в этом кишашем вареве туристов сконцентрироваться и сквозь китайские физиономии проникнуть внутрь художественных миров даже «культовых» для современного туриста произведений.

«Джоконда», Мария на коленях у Анны, Иоанн Креститель... и утонченные серебристые пейзажи Коро, его вроде простые, но неотмирные девушки... Что здесь общего? Что магнетически приковывает взор к этим вещам? Что доставляет неопишуемое наслаждение и в каждом случае с каким-то иным ароматом, иным духовным сиянием?

В XVIII в., когда живопись однозначно была отнесена к изящным искусствам, когда появилась эстетика как наука, были ясно и четко названы (Батё и Кант здесь главные арбитры) эстетические критерии произведения искусства:

- *подражает* действительности (миметизм, изоморфизм),
- *красота* изображения,
- доставляет *удовольствие*.

Позже появились критерии *выражения* чего-то иного, невидимого непосредственно в изображении, *символизации* того, что не поддается изображению.

Вот, собственно, на сочетании этих (внутренне пересекающихся) характеристик и строилась классическая эстетика, теория художественности искусства, миметического искусства, по крупному счету. Все это в тех или иных сочетаниях, в той или иной мере характерно для большинства произведений, выставленных в Лувре. Шедевры отличаются предельной (божественной, образно говоря) оптимальностью и уникальностью их сочетания; в высоких произведениях эта оптимальность не достигает полноты, абсолюта; в средних, понятно, – на среднем уровне и т.д.

Пейзаж «Воспоминание о Мортелефонтене» (1864) Коро именно из высоких произведений живописи. Река, деревья, серебристая дымка тумана растворяет в себе предметы, размывает очертания. Утонченная изысканная красота цветовых отношений. Неземной покой и мечтательность разлиты во всем. С этих первых впечатлений начинается вхождение во внутренний мир картины или, скорее, в тот мир, который открывается за ней, выражается ее видимыми образами. Сила шедевра или выдающегося произведения заключается, прежде всего, в том, что оно быстро (почти мгновенно) захватывает наше внимание, перестраивает наше сознание на его (и только его) восприятие, заставляет сразу забыть обо всем: и окружающем нас, и теснящемся в нашем сознании. Я извлекаюсь из обыденного пространственно-временного континуума и погружаюсь в особое *экзистенциальное* время (по Бердяеву) процесса эстетического восприятия; в художественное пространство-время именно данного произведения, погружаюсь в уникальную художественно-смысловую реальность, характерную только для него, точнее для конкретного события восприятия мною именно этой картины.

Я созерцал этот пейзаж и накануне вечером, но это был совсем иной процесс, иной ракурс Универсума открылся тогда. И завтра он будет тоже иным и неповторимым. В этом сила шедевров и великих произведений искусства. Для эстетически восприимчивого зрителя они неисчерпаемы. Чем больше и чаще с ними общаешься, тем больше они открывают тебе.

Итак, я погружаюсь в некую художественно-смысловую реальность, во мне формируется духовный мост, который Ингарден называл «эстетическим предметом», направленный в какую-то манящую даль, скрытую за иной, уже отнюдь не визуально воспринимаемой дымкой Коро. И все-таки именно речной затуманенный пейзаж обволакивает мое сознание, составляет как бы то образное пространство, которое постепенно уводит меня вглубь от конкретных очень приятных, радующих все мое существо визуальных образов. Они как бы постепенно развеществляются во все усиливающейся неге и сладости, во все возрастающем томлении духа, в ожидании еще больших туманных откровений, осияний, радостей. И уже нет возможности покинуть этот мир самостоятельно, нет никакого желания выходить из него. Достигаешь какой-то растворенности в пространствах вечного бытия при ощущении своей значительности, своей причастности к созданию этого бытия; какой-то демиургичности что ли. Это мой Универсум, мой мир, созданный мною и для меня лично, но с чьей-то все-таки помощью. Ибо ясно и отчетливо сознается, что вот без этой картины я сам никогда бы не попал в него, не создал бы его. Поэтому даже при самой глубинной погруженности в духовно-энергетическую стихию художественного мира я каким-то особым, кажется, совсем не визуальным зрением постоянно вижу пейзаж Коро, даже какие-то в общем-то мало значительные для общего переживания фигурки на первом плане. Я вроде бы проник через картину совсем в иной, огромный мир переживаний и тем не менее — это мир конкретно этой и никакой другой картины. Я ее постоянно вижу, знаю, люблю и не могу полностью отрешиться от нее. В этом — великая тайна и даже мистика эстетического постижения искусства. Мы и в нем, в произведении, и за ним, вне его, далее его одновременно.

Все это практически не поддается описанию. Однако именно этим внутренним эстетическим экспериментом я занимался на протяжении всей нынешней европейской поездки и поэтому предпринимаю титанические усилия воспроизвести хоть что-то из вершившихся во мне умственных процессов непосредственно после актов эстетической медитации в музеях. Записывать тогда было бессмысленно. Не возникало никакого желания, да и никакой возможности сделать это физически. Время было дорого и иной был настрой души и духа. Анима и анимус жили в иных измерениях, и спустить их на грешную землю было невозможно, да и просто преступно.

Однако. Вот почти в этих же словах я вынужден писать и о «Джоконде». Перед ней просто труднее сконцентрироваться, даже находясь в первом ряду у самого барьерчика в полутора метрах от бронированного стекла, прижатый к нему (барьерчику) толпой навалившихся на тебя потных китайцев. Однако о них помнишь не более минуты, как и о нескончаемых бликах от вспышек (хотя использовать их запрещено, но кто может остановить этих ценителей Леонардо, когда их как сельдей в бочке, — служители Лувра в эту бочку и не суются) на стекле картины. Как только бинокль начинает выхватывать фрагменты сверхчеловеческой живописи Леонардо, полностью уходишь в его мир. Конечно, все начальные образы, и ассоциации, и пути внутрь, в глубь (то ли картины, то ли духа Леонардо, то ли себя самого) совсем иные, и, пожалуй, значительно более сильные (все-таки аура шедевра действует), чем при вживании в пейзаж Коро. Однако, пожалуй, только начальные. Далее, когда вступаешь в область неопишуемого опыта, на каком-то сущностном уровне многое повторяется (радость приобщения к чему-то великому, непостижимому, таинственному, значимому лично для тебя — твоего духовного мира, обитающему где-то и вне тебя, и внутри, но предельно уникальному и т.п.), но что-то есть и совсем *иное*. Это ощущается, но уже совершенно не поддается описанию.

В Джоконде магически действует не только избито знаменитая и тем не менее притягательная улыбка, не только весь облик странной дамы времен Возрождения, но и многое другое, и, прежде всего, например, — ее руки. Удивительные руки! Особенно, когда всматриваешься только в них (что хорошо поз-

воляет бинокль — без него вообще нечего делать в художественных музеях, если ты пришел туда действительно для реального диалога с искусством, а не для пробежки трусцой по залам). Однако здесь каждое слово дается все труднее и труднее. Ощущается что-то не то («Да разве я то говорю, что знала, пока не раскрыла рта...» — знаменитое цветаевское всегда всплывает в таких случаях)...

Вот когда я вчера и сегодня созерцал пейзаж Коро, я могу сказать, что я побывал в разных, но очень близких, родственных мирах, хотя и сильно отличающихся (непонятно чем). Когда я сегодня от Коро пришел к Леонардо, я испытал почти равные по силе переживания (высокой радости, наслаждения) приобщения к чему-то великому и важному, но существенно отличные друг от друга. Я побывал в *совершенно* иных мирах, хотя градус их переживания, степень приобщенности к ним что ли были сравнимы по уровню. В этом сила художественного музея. Если у тебя самого хватает физических и духовно-духовных сил, то ты идешь от одного открытого окна (или, скорее, врат) к другому и погружаешься каждый раз в одно и то же вроде бы море (плерому) иного бытия, но испытываешь совершенно разные, хотя и близкие по силе ощущения, впечатления, переживания контакта с ним. Всегда мощные и всегда иные. И опять ничего не удастся сказать более вразумительного. Все одно и то же. Все и всегда. Обидно до слез, но такова эта сфера великого эстетического опыта. Слова там бессильны и пора бросить заниматься этими глупостями — охотой за всегда ускользающими смыслами, словами и их конструкциями.

Однако что-то еще остается. Вертится на языке. Ведь очевидно же, даже при всей лично моей утонченной натренированности эстетического чувства далеко не все высокие произведения искусства в том же Лувре приводят меня в описанный выше почти медитативный транс, к эстетическому катарсису, к полному экстазу безмыслия и слиянию с Универсумом. Увы, признаюсь, далеко не все и далеко не всегда даже шедевры. Понятно, что у рядового, даже и художественно и эстетически образованного (= натренированного на эстетическое восприятие) зрителя подобные результаты еще скромнее. Что же обыч-

но и для большего числа произведений и зрителей можно считать за вполне удовлетворительный эстетический опыт? Вопрос и простой и трудный одновременно.

Я бы ответил все-таки просто: радость, удовольствие, наслаждение любого уровня, если оно возникло при контакте с произведением. Вот я стою перед «Большой одалиской» Энгра, или перед той же Венерой Милосской, или в зале Ренуара в Орсэ, или перед множеством средних, хотя и прекрасных полотен классиков мировой живописи в Лувре. Я наслаждаюсь их красотой в первую очередь, мой глаз радуют прекрасные формы, линии, цветовые отношения, иногда занимает сюжет, тематика, экспрессия, но далее этого они не уведут меня. И я доволен уже этим. Значит, лично для меня эстетический опыт с этими произведениями ограничивается только этими переживаниями. И слава Богу!

Наряду с этим есть множество произведений (и отнюдь не нехудожественных), к которым я совершенно равнодушен. В частности, таковы для меня практически все итальянцы XVII—XVIII вв. или немцы XVIII—XIX вв. (за редкими исключениями — Фридрих, например, или Бёклин). Через их залы я бегу почти бегом как через неприятную пустыню (так всегда в Новой пинакотеке в Мюнхене). Здесь-то понятно. Они действительно почти пусты в эстетическом плане. Однако есть и общепризнанные великие мастера и шедевры, к которым мой дух почти равнодушен, и уж ни о каком проникновении куда-либо и о контакте с чем-либо речь здесь не идет. Таков для меня, например, почти весь Дюрер, за редкими исключениями. Великий Дюрер! Большая часть его вещей оставляет меня совершенно равнодушным. Да, в техническом отношении у него есть много профессиональной живописи. И, кажется, даже сильной, но меня она в целом совершенно не трогает. Хотя есть и приятные исключения. Например, тот же Автопортрет (1493) из Лувра. Он мне действительно нравится. Просто нравится. И это как-то успокаивает. А вот в Лукаса Кранаха Старшего я почти влюблен. Он действительно доводит меня и очень часто до полноценного катарсиса.

Здесь дело не столько в художнике и его произведениях, сколько в самом субъекте восприятия (т.е. во мне). В параметрах его внутреннего мира, их сопрягаемости (что ли) с параметрами художника, произведения и т.п.

Далее некоторые из записей в блокноте, пока оставшиеся без комментариев, но требующие их:

5.10.03.

Etterzhausen

(поселок под Регенсбургом)

Рассматривая новейшие (2002 г.) росписи румынского живописца в неоправославном стиле, нашел определение для всей современной изобразительной арт-практики в наших просторах и на церковную тематику, прежде всего:

Постсоветская эклектика, постсоветский маньеризм (последнее очень хорошо подходит к росписям этого храма на темы «Вознесения» и «Успения». И, кстати, в худ. отношении эти две фрески выполнены очень неплохо. Однако чистое эстетство и мало религиозной духовности; хотя бывает ли духовность какой-то? Просто: **духовности**).

7.10.03.

Ассизи

Базилика — чудо. Весь день провел в ней.

Однако Дворжак (вечером) в верхнем храме — все-таки слишком! Богу Богово...

8.10.03.

Аррецо (автобус)

П. дела Франческо. Прекрасно!

Четкое стремление к иллюзионизму в деталях (прописано даже яичко, выглядывающее из штанишек одного из поднимающих крест!). Однако общее впечатление — чудесно. Особая магия ренессансного иллюзионизма еще должна быть осмыслена. Иллюзионизм как сверхреализм — credo ренессансных мастеров. Многих.

13.10.03.

Рим (ц. Сан. Прасседе и Марии Маджоре)

Раннехристианские, ранневизантийские мозаики несколько наивны, но удивительны по своей яркой красочности, чистоте, красоте. Ликовал дух ранневизантийских мозаичистов. Лаудация (в цвете) Богу и новой религии, полная надежд на скорое обретение рая, Царства Божия. Увы, сроки затянулись... И Бойс, плетущийся за мной по Риму, совсем не ликует, а скучает.

14.10.03.

Флоренция.

Наконец-то я и в Уффици.

Ничего прекраснее и печальнее в искусстве, чем «Венера» Боттичелли не знаю. Какая-то сверхчеловеческая красота и утонченная, почти мистическая грусть от образа Венеры. Практически таковы и многие другие женские образы этого изысканного эстетика. Ради него, в первую очередь, и рвался еще раз во Флоренцию. И вот, свершилось. Два дня мог долгие часы созерцать эту вершину ренессансного утонченного эстетизма. Здесь можно опять вволю поразмышлять о духе, духовности в искусстве; о смысле высокого искусства etc. Открылся и глубинный смысл этого «высокого искусства». Он, конечно, в его метафизичности. Это искусство, возводящее (анагогическое) к метафизической реальности. Или стремящееся к такому возведению. Смысл эстетического опыта. Его идеал. Его предел. Тоска любого настоящего художника. Продумать когда-то основательнее. Важно.

15.10.03.

Флоренция. Уффици. 16.20.

Финиш!

На этом завершаю европейский марафон эстетствующего сознания.

Ноги не выдерживают, да и карман.

Однако какое пиришествво духа, радости неопикуемой за эти 50 дней. Незабываемых дней!

И все-таки. «Венера Медичийская», Боттичелли, Кранах — никакой чувственности в обнаженном женском теле. Идеальная красота. А вот поздний Ренессанс (Микеланджело, Леонардо) работает на идеализации именно чувственности, тайны телесного, плотского начала. Мистика плоти! Мистика вещества! Чувственного эроса! Этой мистикой был озабочен и наш Розанов. Проследить различие.

17.10.03.

Регенсбург. В соборе.

После всего Ренессанса в готическом соборе:

Здесь — концентрация сакрального пространства, выраженного чисто художественными (архитектурно-пластическими) средствами. Целостный сакральный мир.

В ренессансных соборах (огромных) этого нет. Там — скорее ангар, чем храм. Там — чисто рациональная геометрия (Эвклидова), изгоняющая Дух.

Здесь — иррациональная геометрия (неэвклидова), открывающая врата Духу.

Это явная и очевидная оппозиция. Хорошо ощущаемая. Однако, во многих ренессансных храмах я чувствовал и некую специфическую мистику геометрии. Однако какую-то иную мистику. Может быть, просто эстетику геометрии? Продумать. Эвклид против Духа? Или все-таки «за»?

И в том же блокноте уже в Москве:

08.11.03.

ГТГ. Выставка «Кубизм».

Супрематизм (и он здесь представлен как разновидность кубизма, что ли? — охламоны!) может быть понят и в смысле Сверх-земного искусства, преодолевающего законы и эстетического в искусстве, и земного притяжения (гравитации); вообще всего земного (супремус!) — предметности, вещности, телесности, материальности etc.

Ну вот, на сем записи этого европейского турне кончились (уже в Москве) и требуют еще разворачивания.

А развернулось немного иное.

Искусство XX в. — франкфуртский срез.

Франкфурт этой осенью был, пожалуй, более всех остальных центров Европы богат выставками. В конце сентября сразу четыре: В Штеделе «Nackt!» — акт в искусстве XX в. (в основном).

В Ширне сразу две: в одном крыле большая экспозиция «Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit»; в другом крыле небольшая «Paul Klee 1933».

В ММК: “Andy Warhol’s Time Capsules”.

Наиболее крупные и представительные это: «Фабрика грез коммунизма» — искусство соцреализма из Третьяковки и других наших собраний (множество картин со Сталиным, большинство из них я видел только в раннем детстве) плюс несколько работ соцартовской ориентации наших концептуалистов (Булатов, Комар и Меламид, Кабаков) и «Капсулы времени Уорхола» (бесчисленные коробки с его архивом: фотографии, рисунки, записки, поздравительные открытки, письма, афиши кино и концертов, какие-то книжки и т.п. — все эстетически грамотно разложено в витринах во многих залах ММК — практически во всем основном его пространстве).

В целом все среднего и даже ниже среднего уровня по замыслу и реализации (Nackt, например, хотя пиар, раскрутка и потуги организаторов явно претендовали на что-то стоящее —

не получилось!). Однако это в какой-то мере отражает дух сегодняшнего дня европейской музейной продвинутой. И, пожалуй, состояние эстетического сознания XX в. в целом; его главной тенденции перехода от высокой Культуры прошлого к переходной *пост*-культуре в модусе последовательной деэстетизации эстетического опыта; искусства в частности.

При внимательном всматривании в эти экспозиции создается впечатление, что это одна экспозиция, разбросанная по четырем пространствам финансово-делового центра Европы, свидетельствующая об одном (хотя вроде бы что общего у советского соцреализма, Клее и Уорхола?) – угасании духа, эстетического сознания, художественности (даже у Клее в его трудный период 1933 года) в самых разных социально-политических пространствах XX века (сталинский тоталитаризм, начало власти Гитлера, Европа внеполитическая (ню европейских художников), США послевоенные).

<...> Вещи. Масскульт на государственном уровне. Лакировка всего. Аполитичная политика. Множество декораций, красок, вещей. Завал всего. И Nackt! Король-то голый! Вообще нет короля. Нет Духа! Одна шуршащая, мельтешащая пустота! Ну, Клея 33-го года возьмем за скобки. Ему при Гитлере-то нужно было ноги делать. Здесь не до Духа. А вот во всем остальном и Духа, и эстетики в помине уже не было. Особенно соцреализм (Фабрика грез) и Уорхол (точнее, мир Уорхола, мир поп-арта).

Здесь *фабрика грез коммунизма*, там – *фабрика соблазнов капитализма*.

Здесь предельно серьезно и на госуровне.

Там предельно иронично и тоже на госуровне.

Здесь – вещь и идея (земного рая) в перспективе.

Там – в реальности.

И вот десятки коробок с бумажным архивом Уорхола распечатаны и аккуратно инсталлированы во множестве витрин по всему ММК. Капсулы времени раскрыты и явили нам внутренний мир мастера поп-арта. Великого Уорхола! И до 24 марта 2004 г. еще можно лицезреть это во Франкфурте. Кто не успел, еще имеет время. 60-е–70-е годы прошлого века в картинах, бумажках, промокашках.

Клёво и с размахом. Здесь мой спутник Бойс опять объявился и потирает руки. Это ему явно по душе. Да и приятнее, чем его дармштадская свалка. Здесь все-таки практически одни картинки: фотографии, открытки, афиши, книги, вырезки из газет и журналов. Другой жанр. Однако смысл тот же, что и у Бойса. Энергетика вещи. Здесь — визуальная энергетика бытовой картинки, когда-то что-то значившей для Энди, сохранившая мгновения жизни, забранные у маэстро на себя. Магия соприкосновения. Он ведь держал каждую из этих бумажек в руках, смотрел, что-то мыслил по ее поводу etc. И следы этой коммуникации теперь здесь — в витринах. И мы через них, как и через его работы коммуницируем с великим Энди. Жаль только, что даже в первые дни (притом выходные) вернисажа почти никто не явился для магического контакта с мэтром. Я опять, как и в Дармштадте у Бойса, бродил почти один по залам ММК. Даже Люся не пошла. Немецкие друзья-интеллектуалы пообещали, что до марта-то еще не раз сходят. Был один...

Увы, жизнь Уорхола в его бумажном мусоре-архиве, как и арт-производство его фабрики, уже почти никого не интересует. Хотя экспозиция сделана неплохо, и даже эстетски с точки зрения экспозиционного дизайна. Но слишком преходяще все это. Для заваливания Бездны годится. Для ностальгирующих любителей поп-арта — тоже. Да где они? Пустые залы даже в субботу. Я бы все-таки добавил побольше работ самого Уорхола. Они есть, но очень мало. Может быть, хоть это привлекло бы посетителей. А вот мусороархив не очень прозвучал в общественности. Понятно, если бы его инсталлировал тот же Бойс (имя все-таки), на пару посетителей было бы больше. Однако вон он прохлаждается с наслаждением у шкафчика со шмотками Уорхола и его дам, но нигде не оставляет своего автографа. Ну, да что там: и Уорхол, и Бойс, и сам ММК уже давно в прошлом. В запаянной и сданной в архив капсуле времени под N-ным номером. И что об этом вспоминать-то ныне, в XXI-м, великом, электронном и дигитальном! А вот Мерелин на многих картинках в архиве Уорхола очень даже ничего...

Я бы вернулся куда-то в более приятные для души и духа времена.

Паломничество к св. Франциску. Ассизи – Ла Верна (7–8 октября 2003)

Однако про Ассизи пока не удалось. Опять что-то навалилось суетное...

А потом, уже в апреле 2004-го – Египет!

Реальность превзошла все многолетние ожидания.

И хотя неделя для памятников Египта, да еще большей частью в составе экскурсионной группы и под охраной автоматчиков, это очень мало и не так продуктивно, как хотелось бы, однако и этого хватило тренированному сознанию и сконцентрировавшемуся духу российского эстетика, чтобы ощутить великое и прикоснуться к вечности.

Пирамиды на краю пустыни (сама Пустыня!) – Египетский музей в Каире на берегу Нила (сам Нил!) – Долина царей с ее бесчисленными гробницами (и их росписями!) – храмы Луксора, Карнака, Эдфу, – главное и великое. Это надо было увидеть. С этим надо было соприкоснуться и духовно, и телесно. И ощущения и переживания удивительные и сильнейшие. До сих пор нахожусь под впечатлением, точнее – в сильнейшей энергетической ауре Древнего Египта. И все еще идет какой-то мощный духовный процесс.

На описуемом уровне – произошло какое-то духовно-физическое омолаживание, творческое возрождение организма. Я приехал оттуда другим человеком. Духовная энергетика космоса, Вечности, Бога – там очень сильна. Лучше понимаю теперь молодого Соловьева, Гумилева, Розанова и всех, кого Египет магически тянул к себе. Там все как-то целостно, едино, до сих пор живо (от Древнего Египта) и питает души, открытые для пищи духовной (духовно-эстетической – для меня). Мощное по силе воздействия и эстетическому потенциалу искусство. Сильнейшие росписи в гробницах, хотя удалось увидеть только несколько гробниц. Остальное представляется по книгам и по сильной ауре воздействия их общего потенциала в Долине царей. Там реально ощущается, что в одной гробнице только через ее росписи на тебя воздействует как бы суммарный эстетический заряд всей Долины. Это удивительно!

Такое же ощущение и среди великих пирамид. Пространство между ними наполнено духовным потенциалом всего Древнего Египта, если не всего Универсума или всей Культуры че-

ловческой в каком-то концентрированном виде. Вроде бы ничего особенного: три огромные пирамиды среди пустыни. Сотни раз видели-перевидели это и на картинках и в кино, а вот надо однажды оказаться среди них, ощутить тепло их огромных блоков, посидеть или полежать на песке между Хеопсом и Хефреном. И в тебе начинает твориться такое, что, кажется, не снилось ни одному мистика (ну, не только снилось, конечно, это уж так — штамп метафорический), ни одному духовидцу. Там с очевидностью стало ясно, что Древний Египет жив. И никогда не умирал, но всегда питал нашу средиземноморскую культуру своей энергетикой. Там сразу вспомнились и Акрополь, и Святая Гора, и даже Соловки — везде прорывы этой духовной энергетики. Только у пирамид она кажется еще более сильной.

И почти понятна (насколько это вообще может быть понятно и понято нами, грешными и хилыми) причина такой концентрации особой духовно-художественной энергетики Древнего Египта. Вся многотысячелетняя культура была ориентирована на потустороннюю жизнь, на «Царство Божие», сказали бы христиане, на достижение бессмертия — т.е. на создание с помощью искусства оптимальных условий для бессмертной жизни усопших.

Египетский парадокс: искусство, ориентированное на смерть и то, что за смертью, дает сегодня мощнейший импульс для жизни. Жизни в этом мире. Одухотворяет эту жизнь неведомо какими силами. И миллионы туристов, как правило, совершенно не сознавая этого (да и я не сознавал, пока не побывал там!), стремятся к пирамидам и бессознательно получают подпитку — то, что я ощутил и сразу понял, **что** есть сие; и что многие получают (это очевидно), но даже не осознают этого дара.

Между тем здесь реально подтверждается (и архитектурой храмов, и системой росписей, и самим характером духовной энергетики), что вся наша Культура и наша духовность (и античная, и христианская, и, вероятно, исламская) ведут свое происхождение отсюда. Здесь, в долине великого Нила наш Источник. Формы актуализации на разных этапах истории различные, но дух (точнее Дух!) — один.

Если перевести это в сферу эстетическую, в сферу художественной формы, то очевидно: пирамида Хеопса и квадрат Малевича, как это ни парадоксально для кого-то, — из одного источника и питаются одним Духом.

— Гностическим духом! — завопит какой-нибудь современный православный неофит.

— Да, гностическим! Но не в узком смысле «еретического гностицизма» ограниченных радетелей «чистоты» христианской конфессии, а в смысле высокого духовного Гносиса, к которому стремился и о котором много писал Климент Александрийский, да и другие александрийцы. А они явно знали, о чем пишут, по крайней мере, лучше современных москвичей или питерцев. Они жили в атмосфере постоянной энергетики Древнего Египта, древнего Гносиса. И хорошо чувствовали, откуда струится Дух Истины. Теперь становится понятно, почему древние израильтяне «исходили» именно из Египта, а не из какого-нибудь Вавилона, где тоже бывали в плену; и почему Господь направил стопы Иосифа с младенцем Иисусом в Египет, и почему христианское монашество возникло в египетской пустыне. Древний Египет — истинная родина нашей (европейско-средиземноморской) Культуры и нашей духовности. Это и сейчас ощущается здесь имеющими орган для восприятия Духовного с не меньшей силой, чем во времена Платона или Климента Александрийского.

И многое в истории европейской культуры встает на свои места после паломничества в Египет. Многие, о чем смутно догадывались, теперь подтверждается с очевидностью. Глубинной, интуитивной очевидностью.

Египет, как в свое время Грецию, а затем Италию, мне необходимо было посетить. И вот это случилось и полностью и даже с лихвой оправдало ожидания. И, возможно, не случайно, что первая встреча с пирамидами у нас произошла вечером на Пасху — 11 апреля! Не лазерно-световое шоу с краткой пробежкой по истории Египта, а могучий дух ночных пирамид, дыхание Духа Вечности, Космической Духовности поразило нас в ночной Египетской пустыне. Далее все развивалось по нарастающей. И в легендарное Красное («Чермное») море, удивительной красоты по цвету и прозрачности, мы бросили свои

тела, претерпевшие невидимое, но существенное преобразование в таинстве недельного общения с Культурой в ее первоначальном, первородном и, кажется, самом чистом, изначальном облике. Я уже не говорю о душе и духе. Все получило свою подпитку. И сильнейшую!

Более и далее этой детской (почти у старца-то) патетики идти не удастся и не следует. Все остальное должно как-то выразиться в трансформированном виде через творчество, а может быть, и просто *в самой оставшейся еще жизни*. Египет, как и в свое время Афон, Парфенон, Соловки, Ассизи, — нечто очень значительно в моем духовном возрастании. Это ощущается, и это — самое главное!

А.Н. Лунов

Биологические истоки красоты

Красота — не только древнейшее, но и исключительное по своей целостности и ценности эстетическое понятие, привлекавшее к себе внимание с глубокой древности задолго до возникновения и классической философии. Как современные исследователи, так и практически вся философская классика всегда отмечали необычайную сложность обнаружения начала и истоков возникновения явления красоты как в природе, так и у самого человека. Красота — одно из старейших, но до конца не проясненных понятий в эстетической теории¹. Как отмечает Г.-Г.Гадамер в своей книге «Актуальность прекрасного», искусство как таковое возможно потому, что сама природа не исчерпывает всех потенций формотворчества, оставляя лакуны для формотворчества человеческого духа². В представлении А.Габричевского, при всем богатстве формообразования в человеческой деятельности природа по разнообразию эстетических форм намного превосходит ее по своим результатам, являясь неисчерпаемой сокровищницей совершенных форм³. При этом, по образному выражению Н.Гумилева, «красоту не съесть, ни выпить, ни поцеловать».

Современная биология утверждает, что в процессе антропогенеза протопонятие красоты оформилось в жизни человека как биологического вида уже в эпоху неолита в соответствующий звук, фонему, а впоследствии и слово. Причем предпола-

гается, что этимология образования древних прототипов слова «красота» практически едина у разных народов, этносов и этнических групп.

Этимологические исследования свидетельствуют, что само слово «красота» издревле обозначала внешние свойства явлений и предметов, воспринимаемых органами чувств — зрением и слухом. Это явление генетически и органически связано с понятиями практического отношения к предмету (словесные синонимы — здоровый, хороший, добрый и т.д.), либо с его эмоциональной оценкой (приятный, радостный и т.д.). Исследования эпохи неолита говорят о том, что отношение человека к природе уже в этот период было двойственным. В этот достаточно жестокий период противостояния и даже жесточайшей борьбы с природой, практически-потребительского отношения к ней, большинство первых поселений возводилось человеком в наиболее красивых природных местах.

Таким образом, уже первобытные люди как бы изымали из природы наиболее красивые ландшафты. При этом любые привлекательные создания природы (раковины, кораллы, камни, а также многоцветные шкуры животных, перья павлинов, страусов и т.д.) присваивались и использовались не по утилитарному назначению, но исключительно в украшательских целях.

Процесс подобного изъятия из природы, приобщения и предметно-неутилитарного освоения постепенно и медленно, но с очевидной неизбежностью подводил человека к попыткам творческого освоения природной красоты (в настенных рисунках, украшениях жилища, оружия и одежды), а далее и осмысления явления природной и неприродной красоты.

Не исключая целиком и полностью длительное время господствующую в марксистской эстетике так называемую «трудовую» или деятельностьную концепцию возникновения и совершенствования эстетических признаков у человека, отметим, что автору ближе психологические, перцептивные трактовки возникновения протоэстетических признаков, в соответствии с которыми многочисленные прототипы чувства красоты формировались как у человека, так и у животных в ходе эволюции в форме вполне определенных предпочтений. Например, при выборе полового партнера, жилища, стаи и т.д. И именно эти

предпочтения сформировались в дальнейшем в представления полезности, пригодности, приемлемости и т.п., из которых и оформлялось в длительном эволюционном процессе восприятие, предощущение, переживание и само чувство красоты.

Таким образом, по нашему мнению, красота изначально означала конкретные, позитивные и предпочтительные свойства предметов, которые человек и животные использовали при удовлетворении своих потребностей с целью получения максимальной выгоды и удовольствия. Лишь много позже эти свойства стали важнейшей частью эстетической оценки. Изначально же чувство красоты возникло и развивалось лишь как одна из многих жизненных оценок в эволюции животного мира при перцептивном анализе возникающих предпочтений.

Возникновение красоты и самой целесообразности живой природы имеет не столько деятельностные либо иные предметные причины, сколько вполне ощутимые и теоретически определяемые биологические истоки и основания, в значительной степени «потерявшиеся» в современных теоретических работах в области эстетики. Характерной особенностью возникновения и существования красоты живой природы, красоты биологических форм, в отличие от форм неживой природы, является не только наличие феноменов симметрии, целесообразности и других неорганических или не только органических признаков красоты, но и явлений самосохранения и развития, круговорота веществ, полового отбора, изменчивости и наследственности, борьбы за существование, определяющих, наряду с «геометрическими» свойствами красоты, ее специфику. До появления животной жизни земная материя уже обладала двоякой красотой — минеральной (сопряженная с различными типами симметрии и асимметрии красота кристаллов) и растительной (явление филотаксиса⁴).

Биологические истоки красоты вызывают у нас особый интерес потому, что приматы и человек находятся на общем генеалогическом древе со всеми животными (очевидные аналогии в строении тела и отдельных органов человека и животных и т.п.). Животное царство по преимуществу устроено целесообразно и красиво. Более того, многие животные издавна являются символами и даже эталонами красоты в различных человеческих сообществах.

Таким животным, как тигр, лев, пантера, олень, павлин, орел, сокол, человек издревле воздавал должное за красоту и грацию, помещая их изображения на гербы, флаги государств, денежные знаки и т.п. Бесконечно разнообразны и сами эстетические признаки красоты у животных, которые зачастую выступают в человеческой культуре как синоним или аналог силы, грации, ловкости, быстроты и мощи. Еще Аристотель считал всех животных прекрасными, призывая относиться к ним без отвращения, ибо не случайность, а целесообразность присутствует во всех произведениях природы и притом — в наивысшей степени.

Исходной предпосылкой и ключевым моментом в рассмотрении соотношения биологии и эстетики во всем комплексе наук о красоте является ответ на сравнительно простой вопрос о том, предстает ли органическая эволюция некоей гигантской лотереей, возникает случайно, либо на определенном ее этапе появляются специфические органические закономерности, участвующие в естественном отборе и определяющие приспособленность вида и предпочтения внутри видового разнообразия.

В ответе на этот вопрос мы солидаризируемся с позицией А.Нуйкина, лет двадцать назад отметившего в статье «Биологическое и социальное в эстетических реакциях», что «ключ к пониманию этого сложного, не имеющего аналогов явления — изучение его истоков, генезиса, становления. К сожалению, наша эстетика давно уже и не безуспешно закрывает себе этот наиболее продуктивный путь»⁵. Для нас очевидно, что способность улавливать геометрические формы, цветовые отличия, высоту звука, симметричность, размер в значительной мере определялись эволюционно-биологическими или физиологическими факторами. Так, ворона четко отличает круг от треугольника, и в выявлении такого рода свойств равна нам, ибо для нее круг не более круглый, чем для нас.

Напомним, что еще Ч.Дарвин решительно выступал против недооценки возможностей психической организации животных в плане восприятия эстетического, отмечая, что чувство изящного приписываются обыкновенно только человеку. Однако хотя бы наблюдения за тем, как самцы птиц воздействуют на самок яркими цветами своих перьев, свидетельству-

ют о способности наслаждаться красотой. То же самое можно сказать и относительно пения самцов, музыкальность которого действует на самок.

При этом птиц, по мнению Дарвина, можно считать самыми эстетическими из всех животных, за исключением человека: у них заметен тот же вкус к изящному, какими обладаем мы сами⁶. Спектр оттенков восприятия и эмоциональных реакций, их остроты и интенсивности у животных неисчерпаем.

Такие виды эмоциональных реакций и переживаний как удовольствие и неудовольствие, чувство радости и страдания, доверчивости и подозрительности, торжества и отчаяния, гнева и благодушия, т.е. всего того объема эмоциональных реакций и переживаний, которые принято именовать «предэстетическими», не только наличествуют и у высокоорганизованных животных, но доступны и куда менее высокоорганизованным видам. Дарвин не только отмечал важную биологическую роль красоты животных, но и приводил немало фактов «украшательства» у насекомых, рыб и других низших и высших животных, тесно связывая предысторию эстетического со взаимоотношением полов.

И действительно, какое еще значение, кроме эстетического, имеют все эти цветастые хвосты, гребни, замысловато закрученные рога, цветные узоры на теле, переливчатые трели и даже целые «хореографические программы», если бы не их очевидная, буквально бросающаяся в глаза сопряженность с сексуально-половой сферой, наглядно свидетельствующая о немаловажной роли красоты в животном мире. Природа во всем своем многообразии наглядно демонстрирует нам многочисленные примеры того, что способность самца прельщать самку имеет в известных случаях даже большее биологическое значение, нежели умение побеждать других самцов в борьбе за самку.

Стремление привлекать самку красотой своих форм биологи обнаруживают у самых разных видов животных. Так, самцы у бабочек имеют обычно яркую, разнообразную и блестящую окраску верхней части крыльев, в то время как самки окрашены более бледно и монотонно. В то же время нижние поверхности крыльев самцов имеют защитную окраску. Поэтому, когда самцы сидят, сложив крылья, они незаметны для хищников, в полете же демонстрируют самкам красоту своих крыльев.

Но самодостаточная красота природе не нужна. В связи с этим встает вопрос о значении эстетических признаков в видовом разнообразии животного мира. Совершенно очевидно, что если бы они не имели самостоятельной внутривидовой ценности, то они не были бы закреплены естественным отбором, быстро утратили бы свою опасную привлекательность, ибо все перечисленные выше внутривидовые отличия являются биологическими факторами, затрудняющих выживание отдельной особи.

Зачастую «внутриэстетические» видовые свойства являются факторами, существенно осложняющими природную приспособляемость и выживаемость внутри видового разнообразия, т.к. демаскируют животных перед хищниками, зачастую затрудняют передвижения и т.п. Тем не менее, как это ни парадоксально, животные при этом не только терпят подобные неудобства, но порой даже гибнут ради сохранения перечисленных выше свойств, которые в данном контексте, безусловно, являются для них не только значимыми, но и определяющими для внутривидовых отношений и выживания каждой особи. Ведь в борьбе за существование необходимо самовоспроизведение живых организмов, которое может быть обеспечено за счет наследования определенных групповых признаков, т.к. именно скрещивание при половом размножении создает главный генератор для отбора природой биологических признаков и форм, многообразия и изменчивости у основной части биологических видов.

Характерно, что именно во время спаривания самцы многих видов выказывают особую красоту формы и цвета. Так, А.Тетиор в книге «Красота и целесообразность природы» приводит примеры такого видового поведения самцов рыб во время спаривания, когда соревнование в привлечении внимания самок доходит до того, что некоторые рыбы при этом начинают петь⁷. Причем подобное пение не только своеобразно, но и чрезвычайно гармонично.

Самцы птиц в процессе ухаживания за самками используют не только красивые перьевые наряды и мелодичное пение, но иногда — целые обряды ухаживания и танцы. Некоторые самки птиц даже «бросают» самцов, если они теряют украшающие их в этот период перья. При этом подавляющее число биологических видов в угоду внешней красоте жертвуют даже целесо-

образностью спасения от хищников, т.к. самец, у которого специфические видовые признаки выражены наиболее ярко, вызывает большую симпатию самок и получает преимущество при продлении рода.

Так называемые «цветочные» птицы — колибри, насчитывающие более четырехсот видов, считаются самыми изящными среди птиц по оперению и форме тела, отличаются пестротой, богатством красок и разнообразием оперения, обладателями которого являются только самцы при крайней невзрачной окрашенности самок. Причина такой половой дискриминации определяется тем же физиологическим принципом полового отбора.

При подобной, кажущейся даже порой излишней эстетизации внешнего вида самцов, трудно отказать в наличии утонченного «эстетического вкуса» прихотливым самкам колибри, ибо именно последний позволяет оказывать предпочтение тем самцам, которые превосходят остальных блеском и роскошью своего оперения. Естественный отбор не только накапливает, но и усиливает эти признаки в ряде поколений посредством непрерывного полового отбора.

Внутривидовой отбор, в том числе и по выраженным эстетическим признакам особей, играет чрезвычайно большую роль в видовом отборе наилучших качеств животного, обеспечивая победу и во внутривидовой конкуренции, и в борьбе за доминирование не только самого сильного, но и самого эстетически привлекательного из самцов — особи с наибольшим количеством закрепленных видовых эстетических признаков.

Имея наиболее многочисленное потомство, наследующее эстетические признаки особи-отца, самцы с наиболее выраженными привлекательными видовыми признаками уже как бы вторично закрепляют и усиливают их через наследственность. Даже с учетом количества гибнущих из-за демаскирующих признаков особей, считающихся красивыми в рамках данного вида, природе удастся не только сохранить, но и передать по наследству наиболее «красивые» видовые признаки. Здесь приходится непрерывно балансировать между количеством гибнущих особей и тенденцией передачи по наследству «видовой красоты». При этом количество животных, гибнущих из-за укра-

шений, должно находиться в определенном соотношении с количеством особей, рожденных от украшенных самцов за счет преимуществва их внешности.

Коль скоро какая-либо, считающаяся красивой внутри данного вида особенность стала доминантной, она становится видовым признаком и совершенствуется до предела, установленного естественным отбором. Таким образом, очевидно, что «биологическая красота» или, выразимся более осторожно, выделяющиеся и наследуемые эстетические видовые признаки предназначены вовсе не для того, чтобы нравиться человеку. Они возникли и совершенствовались в эволюционном развитии задолго до появления самого вида «гомо сапиенс».

Подобные признаки в первую очередь должны были нравиться самим животным, приобретая при этом совершенно исключительное значение, т.к. их существование, поддержание и совершенствование приобрело в ходе эволюционных преобразований и отбора признаков характер одной из определяющих основ самого существования биологического вида, в котором эстетические признаки стали одним из доминантных факторов и тенденций эволюционного развития.

Разумеется, организмам, размножающимся простым делением, не могут быть знакомы половые влечения, но даже в этом случае проявляется многоканальная связь полового и эстетического.

Каковы общие механизмы, обеспечивающие и определяющие это взаимодействие? Поведение животных во многом обуславливается рефлекторной и инстинктивной, т.е. врожденной деятельностью, в которой механизмы инстинкта являются, по выражению К.Юнга, точно сформированными в процессе эволюции побудительными силами, предопределяющими «целесообразное» поведение и конкретного животного, и биологического вида в целом. Однако инстинкты и стереотипы поведения животных, которые Юнг в свое время обозначил как живую систему реакций и диспозиций, могут существенно меняться в зависимости от особенностей и корректив видового, стадного или даже «индивидуального» опыта. Так, например, если яйца муравьев одного вида перемещаются в муравейник другого вида, то появившиеся из них муравьи начинают вести себя в полном противоречии с заложенной в них генетической программой и в соответствии с нормами «нового» вида.

В современной биологии доказано, что в процессе эволюции живой природы преобладают две тенденции — самосохранение и саморазвитие. Биологический смысл последней тенденции состоит в стремлении к освоению биологическими видами новых пространственно-временных сред, которые привели в животном мире к появлению двух разновидностей эмоциональных реакций — отрицательных, когда животное всеми силами стремится минимизировать их (ослабить действие, предотвратить) и положительных, когда животное стремится максимально усилить, продлить, повторить подобные эмоциональные реакции и связанные с ними переживания.

Положительные эмоциональные реакции животного, возникшие как следствие восприятия природных «красивых» форм, как правило, максимизируются конкретными представителями биологического вида и видом в целом, что приводит к тому, что эстетические свойства в живой природе влияют на сам процесс ее эволюции.

Более детальное изучение врожденного поведения (у одиночных ос, пауков, раков, рыб и других животных) показывает, что оно «отнюдь не состоит из неизменяющихся, наследственно закрепленных цепей движений, отдельные звенья которых автоматически следуют друг за другом, но что каждое из этих звеньев вызывается определенными чувственными сигналами, вследствие чего поведение в целом всегда регулируется данными наличными условиями и может значительно видоизменяться»⁸.

Вопрос же о прототипах гармонических соотношений как основы красоты в живой природе, растительном и животном мире, в конечном счете, сводится к вопросу о распознавании этих гармонических соотношений и форм. Так, например, специфическое оперение птиц может обладать биологическим смыслом только в том случае, когда оно воспринимается другими особями того же вида. При этом способность к подобному восприятию является врожденной.

Аналогичным образом можно рассматривать и пение птиц. Возникшее изначально из простой биологической потребности в подаче акустического сигнала для отыскания партнера, т.е. из сравнительно простой биологической формы, в процессе эволюции по странному капризу природы именно у птиц (на-

помним, древнейших потомков динозавров) эта потребность и способность преобразуется в качественное и количественное восприятие запаса подобных форм. И далее трансформируется в такую структуру, которая воспринимается человеком в качестве мелодичной.

В упомянутой выше статье А.Нуйкина приводятся многочисленные примеры того, как многие животные проявляют явный интерес к музыке. При этом трудно судить, насколько «бескорыстно» и «эстетично» их восприятие, однако очевидно, что музыка глубоко воздействует на их не только физиологическое состояние⁹.

Так, группа австралийских ученых установила, что акулы, как только им начинают «транслировать» под воду какую-либо мелодию, замирают. Одни особи начинают ритмично шевелить хвостами, другие впадают в транс.

Океанолог Е.Панов рассказывал о том, как треск мотобота буквально зачаровал гигантского кашалота. Пока мотор работал, кашалот мирно плыл параллельным курсом, но стоило выключить мотор, как кашалот, придя в ярость, буквально атаковал мотобот. Опытные моряки свидетельствуют о том, что дельфины чаще всего плывут за кораблями, на которых звучит музыка.

Эти примеры свидетельствуют о том, что эволюционная игра форм возникла исключительно вследствие биологического эволюционного движения, вне какого-либо рассудочного поведения самих животных подошла к структуре музыкальной гаммы.

Независимость красоты природы отмечал Г.В.Ф.Гегель: «Пестрое, многоцветное оперение птиц блестит даже тогда, когда его никто не видит, их пение раздаётся и тогда, когда его никто не слышит. Кактус, цветущий только в продолжение одной ночи, увядает в малопосещаемых, южных лесах, не вызывая ни в ком восхищения, и эти леса, которые сами представляют собой вместилище прекраснейшей и роскошнейшей растительности, распространяющие вокруг себя самые благоухающие, самые пряные запахи, тоже живут и гибнут, не доставляя никому наслаждения»¹⁰.

Еще пифагорейцами была обнаружена повторяющаяся «биологическая» симметрия не только в числовых и геометрических соотношениях, но и в морфологии и расположении листь-

ев и ветвей растений и деревьев, в единой морфологической структуре многих плодов, а также беспозвоночных животных. Из этого возникла идея о том, что основой всего сущего является не данная нам в ощущении материальная субстанция, а принцип формы, тесно связанный с представлениями о различных типах симметрии.

Так, пятилучевая морская звезда стала уже хрестоматийным примером так называемой пятерной симметрии в живой природе. Если оси симметрии третьего порядка или трехлучевой симметрии достаточной редко, но все же встречаются в живой природе (например, цветы ириса), то осей симметрии пятого порядка в неживой природе нет. Ни один из известных науке минералов подобным типом симметрии не отличается. С этой точки зрения все объекты живой природы — от морских звезд до цветов с пятью или более лепестками остаются и поныне загадкой природы.

Симметрия пятого и последующих порядков зарождалась в самых глубинных слоях эволюции живого, передаваясь от одного уровня организации другому как своего рода прогрессирующая эстафета, став одним из самых характерных признаков живой природы, ее таинственным магическим символом. Подобная разность в симметричной организации живой и неживой природы позволяет утверждать, что живое в своем развитии стремилось не только к движению от простых биологических форм к более сложным, но и к некоей генерализованной, определенной природой цели — к наиболее симметричной и гармоничной организации живого.

С этой точки зрения в растительном и животном мире предпочтительнее пентагональная симметрия, связанная с пропорцией «золотого сечения», совершенно чуждая миру неодушевленной материи. Именно поэтому живые ткани могут образовывать «статистические» сочетания пентагональной формы при одновременном равномерном распределении энергии на поверхности и стремлении к минимальной площади, с одной стороны, к минимуму веса при максимуме сопротивления физической среде, с другой.

Перечень пентагональных форм живой природы огромен. К пятилепестковым цветам относятся боярышник, кувшинка, шиповник, гвоздика, колокольчик, сирень, черемуха, а также

цветки плодовых деревьев — яблони, груши, вишни. Среди морских организмов к ним принадлежат медузы, морские звезды и криноиды. Помимо пентагональной, встречаются в живой природе и образцы гексагональной — четырехугольной, восьмиугольной и шестиугольной симметрии. Лилия и гиацинт — шестилепестковые цветы.

Живым организмам свойственна и так называемая пентадактильность (свойство наличия пяти пальцев на руке человека и иных животных или пяти костей животных на конечностях, соответствующей руке или входящих в состав плавникового пера), которая служит еще одним доказательством морфологического значения пентагональных биологических форм в природе. В наибольшей степени пятиугольная симметрия проявляется при переходе от неживой к живой природе. Достаточно перелистать ботанический атлас или книгу по биологии, чтобы увидеть, насколько часто встречаются в живых организмах пятигранные формы — гораздо чаще производны от кубических или гексагональных схем.

Итак, в животном и растительном мире предпочтительнее пентагональная симметрия, связанная с пропорцией «золотого сечения». С точки зрения симметричной организации существует резкая демаркационная линия между миром неживой и живой природы. Неживая природа отличается более совершенной симметрией как необходимым условием большей механической устойчивости и в то же время (специально выделим этот чрезвычайно значимое положение) — стремлением к исключению всякого иррационального отношения в периодичности осей симметрии.

Так, например, в эволюции кораллов биологи отмечают выраженную симметрично-геометрическую их эволюцию. Доисторические кораллы с квадратным сечением (*tetracoralla*) в ходе эволюции совершенно исчезли, уступив место восьмигранным кораллам (*octacoralla*), а затем кораллам с шестиугольным сечением (*hexacoralla*). В видимом противоречии с подобными эволюционными изменениями морские звезды, криноиды и морские ежи эволюционировали ко все более и более строгой пентагональной форме. Больше того, сегодня уже известно, что именно процесс вымирания простейших организмов — микро-

скопических раковин нуммулитов или спиродискоидов, поперечное сечение которых давало простые спирали, собственно, и привело к образованию земной коры.

В ходе эволюции исчезло и бесчисленное семейство аммонитов, уступивших место раковинам с более открытой, разомкнутой, ассиметричной спиралью. Все эти биологические факты позволяют сделать вывод о том, что невзирая на имевшую место множественность исторических эволюционных ходов, поступательная прогрессивность эволюционного развития подошла к созданию ассиметричных профилей в структурах живого во избежание тупиковых биологических форм. Эволюционное развитие простейших привело к возникновению спиральных и ассиметричных форм даже у бесконечно малых организмов.

Характерной особенностью живых организмов, в отличие от неорганической природы, является не только их выраженная активность, но и стремление к ассиметричности внутреннего строения. Биологические организмы постепенно неуклонно эволюционируют от наиболее простых и правильных симметричных форм к несоизмеримым или иррациональным отношениям и величинам «золотого сечения».

Подобная закономерность имеет свойство целеполагания и существует в природе для того, чтобы сформировать морфологическую оболочку, способную сопротивляться жестким условиям среды и в то же время оказаться способной к размножению. Тем самым в ходе эволюционного развития живых систем сформировалось, на наш взгляд, совершенно замечательное свойство живого к экономии материи, энергии и субстанции, отсутствующее в неорганических системах.

При констатации этого свойства в структурах живой материи чрезвычайно важно обратить внимание на то, что подобная «экономия», исключительно удачно реализуемая живыми организмами, основывается на необходимой и целесообразной потребности, следствием реализации которой являются сама возможность жизни, способность растению тянуться к свету, птице — летать, животному — бегать и прыгать.

Так, некоторые живые ткани отличаются ассиметричной структурой и статистическими сочетаниями симметрично-гексагональной формы (например, соты пчел) при одновремен-

ном стремлении к минимальной площади, равномерному распределению энергии на поверхности, реализации минимума веса при максимуме физического сопротивления внешней среде. Когда в геометрии были разрешены теоретические задачи, связанные с орнаментальным или кристаллографическим типом симметрии, и определен геометрический способ наиболее «плотной» упаковки кругов на плоскости, стало очевидным, что симметричное построение пчелиных сот зиждется на конкретной и определяющей условия их эффективной жизнедеятельности задаче — наиболее экономичном использовании воска, т.к. при любом ином значении угла для построения сотовой ячейки того же объема потребовалось бы больше воска.

В то же время современная биология свидетельствует о бесчисленном множестве форм видообразования и видоизменения во времени, ибо для эволюции характерна бинарная многоплановость путей — прогресс и регресс, направленность и не направленность формо- и видообразования, а также промежуточные формы возникновения, развития и закрепления как эволюции видов, так и эстетических признаков животных. При этом известны явления так называемого «генетического дрейфа», ведущего к закреплению неадаптивных или даже вредных признаков, скажем, аллометрического роста (неадаптивный рост отдельных частей тела) и др.

Любопытно, что явление аллометрического роста, возникающая вначале не только как адаптивное, но и обеспечивающее особи существенные внутривидовые преимущества по половым и эстетическим признакам (например, уже упоминающиеся большие рога у ирландского оленя), затем становится ощутимой эволюционной помехой, приводящей к вымиранию не только отдельной особи, но и целого вида. Подобные изменения могут иметь место в том случае, когда естественный и половой отбор определяется лишь конкуренцией внутри данного вида, вне связи с внутривидовым окружением (изменением условий обитания, вытеснением животного вида из его экологической ниши и др.). В этом плане естественный отбор, позитивной частью которого в свое время так восторгался Дарвин, может поощрять и закреплять и полностью негативные эволюционные пути, учитывая его бинарную множественность.

Для эволюции не имеет значения факт выживания особи без оставления потомства. В этом плане естественный отбор можно рассматривать как процесс, направленный на повышение или понижение вероятности оставления потомства одними особями по сравнению с другими. Действуя внутри популяции, между популяциями и между видами, естественный отбор определяет не только выживание и закрепление признаков наиболее приспособленных особей, но и гибель или уменьшение вклада менее приспособленных в генофонд поколений.

При этом, наряду с половым, внутривидовой отбор играет существенную роль в закреплении не только адаптивных, но и наилучших, включая эстетические или, назовем их иначе, — протоэстетические, — признаков животного, необходимых для продления рода. Дарвин полагал, что способность воспринимать и чувствовать эстетические признаки у животными и человека обусловлена генетически. «Несомненно, писал он, — что чувства человека и животных устроены так, что яркие цвета и известные формы равно как гармонические и ритмические звуки, доставляют им наслаждение и называются прекрасными, но почему это так ... мы не знаем»¹¹.

Спектр же сформированных эволюцией эмоциональных реакций животных, степень их интенсивности, остроты и осознанности, форм проявления биологически неисчерпаем. Однако уже на стадии перцептивной психики все эти разрозненные осколки удовольствия-неудовольствия, как свидетельствует современная биология, интегрируются у животных в целостную реакцию на видовые эстетические признаки. Поэтому логично предположить, что у каждого вида животных должны вырабатываться свои особые предпочтения в восприятии красоты особой собственного вида, обусловленные генетической памятью. Так, самки безошибочно узнают своих половых партнеров по качеству расцветки и другим эстетическим признакам, производя при этом своеобразный «эстетический выбор», что в свою очередь способствует видовому закреплению этих признаков.

Итак, биологическая граница между естественным и половым отбором весьма относительна. Это подтверждается, в частности, тем, что признаки, закрепленные видовым отбором,

такие, например, как форма и цвет когтей, оперения, цвет половых органов и т.п. образуются на базе признаков, закрепленных естественным отбором.

Формируясь из таких признаков, «эстетические» признаки, совпадая с ними в начале развития и эволюционирования вида, постепенно становятся не только все более и более самостоятельными, но впоследствии могут даже противопоставляться видовым признакам или же значительно им противоречить, превращаясь в самостоятельный и самоценный, но далеко не адаптивный видовой признак. Причем подобная закономерность характерна практически для всего видового многообразия животного мира, от травоядных до хищников.

Биология представляет нам подобный характерный пример развития на базе полового отбора у вымершего вида саблезубых тигров — махайродов, огромные клыки которых выростали до огромных размеров, делая их обладателей эстетически привлекательными в глазах самок, но причиняя неудобство в процессе охоты, что и привело, в конечном счете, к вымиранию вида. Аналогичное явление было отмечено биологами и у вымершего ирландского оленя с гигантскими рогами.

Будучи не только философом, но и известным палеонтологом, Тейяр де Шарден полагал, что наиболее причудливые эстетические признаки в качестве совершенно неадаптивных форм демонстрируют динозавры на закате их развития как вида. Тем не менее, невзирая на эти, казалось бы, очевидные факты эволюции, даже в общих курсах биологии и теории эволюции проблема взаимосвязи обоих типов признаков и их роль в формировании видового многообразия практически не затрагивается.

Между тем даже такие биологические явления как утрата волосяного покрова или постоянный рост волос на голове, оволосение подмышечных и лобковых областей произошло, как отмечал Дарвин, исключительно под влиянием полового отбора, но впоследствии стали играть исключительно информационно-эстетическую роль у человека, потеряв при этом адаптационное значение и, более того, порой существенно противореча ему. Подобные отличия особенно заметны, если сравнить соответствующие признаки высших обезьян, которым свойственно волосатое тело и совершенно безволосые гениталии.

Констатируя эти факты, в то же время трудно отделаться от впечатления, что эволюция шла путем не только и не столько естественного выбора, сколько генетического перебора видовых признаков, осуществляя глобальные эксперименты с такими признаками, закрепляя или же, напротив, хороня в истории эволюции.

Примечательно, что именно самки, а не самцы гомосапиенс в ходе подобного генетического перебора эволюции, что противоречит формированию и закреплению эстетических признаков у подавляющего большинства видов животных, наиболее решительно сбросили с себя шерстяной покров и образовали яркие вторичные половые эстетические признаки, действующие в качестве таковых в мире людей и поныне. Так, скажем, женская грудь в ходе подобного отбора превратилась не только в орган кормления, но и в нечто вызывающее эстетическое и одновременно сексуальное чувство, — явление в животном мире совершенно не наблюдаемое. Больше того, как полагают биологи, именно в угоду самцам в процессе полового отбора самки гомосапиенс приобрели также практически не существующую в животном мире всесезонную сексуальность, функционирующую даже во время беременности.

Если же проследить подобные видовые изменения вверх по лестнице эволюции, то оказывается, что и половые, и эстетические реакции у человека в сублимированном виде оказались распространенными практически на все мироздание — на небосвод, рассветы и закаты, лесные ручейки, погодные явления природы и др.

И в то же время, несмотря на доказательную экспериментальную биологическую базу, теория передачи эстетических признаков исключительно посредством генетическом памяти дает сбои. Так, наблюдения над только что вылупившимися цыплятами свидетельствуют о том, что последние не имели ни малейшего представления не только об эстетических признаках, но даже о должном внешнем облике их матери, и по выходу из скорлупы готовы были двигаться за взрослыми представителями любого вида (уткой, гусем и т.д.), катящимся мячом — т.е. тем предметом, который сразу после появления на свет оказался в их поле зрения.

Аналогичные опыты с детенышами высших приматов, в самом раннем возрасте отделенными от матери, привели к тому, что детеныши принимали за мать достаточно грубый ее аналог, — некий искусственный и полностью статичный макет. Подобные примеры свидетельствуют о наличии в структуре генетической памяти особи наличие не конкретных представлений о каких-либо признаках своего вида, но предельно размытых и самых общих схем, и могут быть интерпретированы как свидетельство того, что было бы неправильным переоценивать представления о врожденных и генетически передаваемых видовых эталонах эстетических признаков как единственной причине их существования и трансляции во времени.

Все последующие адекватации с детенышами животных в этом плане происходили под влиянием научения или на основе формирования в рамках существования вида условно-рефлекторных связей. В то же время сравнительный анализ расовых поднорм представлений о красивом свидетельствует об относительности представлений о «видовой красоте» и существовании неких всеобщих эстетических признаков. И антропология, и сам процесс антропогенеза дает с этой точки зрения бесчисленное число примеров существующих в этносах эстетических норм и представлений о человеческой красоте, вследствие которых представители других расовых групп нередко воспринимаются как эстетически непривлекательные и даже безобразные, при оценке собственных типических черт как красивых.

Дарвин считал расовые признаки результатом полового отбора, полагая, что каждая раса вследствие этого должна обладать собственными эталонами красоты. Так, еще в недалеком прошлом жители внутренних районов Китая считали европейцев крайне безобразными из-за белых лиц и выдающихся носов.

У рас, генетически предрасположенных к существованию обильной растительности на теле, ношение бороды и усов всячески поощрялось. Расы же с генетически передаваемой незначительной растительностью, например, североамериканские индейцы, напротив, для того, чтобы казаться красивыми, выщипывали волосы. И поныне среди китайцев встречаются в виде редчайшего исключения индивиды с голубыми глазами, которые остальным населением воспринимаются как крайне

безобразные. Вследствие этой особенности им практически никогда не удавалось вступить в брак, т.е. генетически закрепить этот признак. Историк Ксенофан еще в V в. до н.э. писал, что эфиопы убеждены, будто их боги, воспринимавшиеся как идеал телесной красоты, имеют плоские носы и что они черные. Фракийцы же считали, что у их богов голубые глаза и рыжие волосы.

Вышеперечисленных выше примеров достаточно для утверждения о том, что эстетическое значение конкретных предпочтений определяется не одним, а множеством разнородных факторов, — этнических, культурно-ассоциативных, зависящих от бытовых, этических и иных традиций и детерминаций; географических, рельефных (особенностях рельефа данной местности) и даже морфологических, основывающихся на особенностях морфологии частей тела.

По этой причине, видимо, не случайно японские художники, имеющие несколько более узкий по сравнению с европейцами разрез глаз, предпочитают удлиненные изобразительные формы, а в японской изобразительной традиции практически отсутствует такая материальная форма, как квадратная картинная рама.

И.Эйбл-Эйбесфельт в статье «Биологические основы эстетики» выделяет три уровня перцептивных предпочтений — базисный, присущий человеку и другим высшим позвоночным животным, видоспецифичный или сугубо человеческий и «культурный», присущий представителям той или иной культуры¹². Наличие и специфику различных врожденных эстетических предпочтений цветов в разных расах и культурах, на которые наслаиваются ассоциативные и символические значения, и доминирование социокультурных предпочтений перед врожденными, на наш взгляд, достаточно подробно описывает М.Афасижев¹³.

Таким образом, при всех существующих телесных, анатомических и иных изменениях в физической природе человека, живая природа, живое формообразование пусть мелкими невидимыми глазу шажками, но все же двигались в истории эволюции к усложнению и развитию эстетических признаков в биологических структурах живого. Как следствие этого — формирование эстетического восприятия и сама эстетическая

деятельность, очевидно, не являлась случайным проявлением и реализацией фундаментальных закономерностей живых организмов, предпосылки которых были заложены задолго до появления в истории эволюции человека и цивилизации.

Поисковая деятельность и растительное собирательство первых гоминидов и неатропов развивали их систему восприятия отличительных свойств растений не только по съедобным и вкусовым качествам, но и по строению их формы, природному формообразованию их цветовой окраски, т.е. по сути — эстетическим свойствам. Выявленное же в антропогенезе предпочтение древним человеком различных типов симметрии природных форм всем остальным имело в своей основе еще не осознанную, но уже выявленную в опыте оптимальность и многомерность симметрии.

Психо-физиологической основой такого выбора явилась имманентная предрасположенность предков человека и его психики к положительной эмоциональной реакции на восприятие симметричных объектов. Это своеобразное интуитивное видение симметрии, отразившее связь симметрии и целесообразности природных форм посредством их эмоционального выделения, и было исторически первой формой эстетического отношения. Соответственно, как отмечает Г.Руубер, на какой-то ступени семантической сложности у созерцателя цветов и форм не могло не появиться вида восприятия, который уже теряет связь с чисто биологическим и приобретает явные признаки эстетического чувства¹⁴.

Структурные основания живой материи ныне уже расшифрованы генетикой. Известно химическое строение молекул, хранящих информацию о закономерностях строительства живых объектов. Однако проблемы эстетического формообразования в живой природе и по сию пору остаются открытыми. Какими правилам и механизмами обуславливаются законы построения объектов живой природы, чем определяются строение, конфигурация, величина и иные признаки живых объектов? Все это и поныне остается загадкой.

Тем не менее сегодня уже не вызывает сомнений тот факт, что, наряду с генетическими и видовыми, существуют и некие программные факторы и законы природы, играющие роль би-

ологических механизмов, осуществляющих целенаправленное биологическое строительство живого по законам красоты. Соответственно, стоящая за ними область эстетических признаков не является простым следствием исключительно генетических или биохимических процессов, изменяющих биологические внешние формы и ткани живых организмов.

В истории материальной и духовной культуры человека известен ряд иррациональных чисел, выражающих отношения, носящие универсальный характер и проявляющиеся в различных явлениях и процессах физического и биологического миров. К таким широко известным числовым отношениям относится число «пи» или «неперово число». Однако существует еще одно замечательное число, выражающееся также и в соответственной геометрической пропорции. БСЭ определяет его как «гармоническое деление, деление в крайнем среднем отношении, деление отрезка, при котором большая его часть является средней пропорциональной между всем отрезком и меньшей его частью»¹⁵.

После публикации работы А.Цейзинга «Золотое деление как основной морфологический закон в природе и обществе» (1896) принцип «золотого сечения» был провозглашен «универсальной пропорцией», проявляющейся как в искусстве, так и в живой и неживой природе. Цейзинг показал, что этот закон проявляется и в пропорциях человеческого тела, и в строении тел «красивых» животных. Он нашел пропорциональные отношения, близкие к золотому сечению в конфигурациях минералов, звуковых аккордах и т.д. Стало ясно, что природа во многих своих проявлениях действует по четко очерченной схеме, реализует поиск оптимизации структурного состояния различных систем не только генетически или методом проб и ошибок, но и по более сложному принципу – стратегии живого ряда «чисел Фибоначчи». «Золотое сечение» в пропорциях живых организмов было обнаружено в то время, главным образом, в соразмерностях внешних форм тела человека.

История науки, связанная с золотой пропорцией, насчитывает не одно тысячелетие. Это иррациональное число привлекает к себе внимание потому, что практически нет областей знания, где бы мы не находили закономерностей этого математического отношения. Судьба этой замечательной пропорции

удивительна. Она не только приводила в восторг древних ученых и античных мыслителей: ее сознательно использовали скульпторы и зодчие.

Термин «золотое сечение» впервые встречается в «Началах» Евклида, однако сегодня существуют убедительные свидетельства того, что о свойствах «золотого сечения» было известно задолго до Евклида и Пифагора. Методологический принцип «золотой пропорции», известный человечеству, по одним данным, уже более шести тысяч, по другим около двадцати пяти – тридцати тысяч лет¹⁶, получил новое преломление в трактате И.Пачоли «Божественная пропорция» (1509) в работах французского математика Э.Люка (начало XIX в.).

Одним из первых, кто математически описал природный циклический процесс, отвечающий приближению к «золотой пропорции», на основе теории биологических популяций (на примере размножения кроликов), был Л.Фибоначчи, который еще в XIII в. вывел первые 14 чисел ряда, составивших систему чисел $\{Fn\}$, названную впоследствии его именем.

Затем в уже упоминавшейся работе А.Цейзинга была предпринята основательная попытка вновь обратиться к «золотому сечению» как к структурному, в первую очередь – эстетическому инварианту измерителя природной гармонии, синониму красоты. Впоследствии в истории науки было обнаружено, что к золотой пропорции приводят не только отношения число Фибоначчи и соседние отношения, но и различные их модификации, линейные преобразования и функциональные зависимости, что позволило расширить закономерности этой пропорции.

Более того, выяснилось, что процесс арифметического и геометрического приближения к «золотой пропорции» поддается счету. При этом можно говорить о первом, втором, третьем и т.д. приближениях. Все они оказываются связанными с математическим или геометрическими свойствами процессов или систем. Приближения к золотому делению отвечают процессам устойчивого развития практически всех без исключения природных систем.

Современная наука позволяет выявить наличие «золотого сечения» и в более тонких и глубоких структурах живой и неживой материи. Так, в последние годы было установлено мно-

жество ранее не известных связей золотого сечения с различными свойствами объектов физической и биологической природы — физическими свойствами воды, громкостью и частотой звука, спектром видимого света, благоприятными для человеческого организма физическими параметрами внешней среды, физическими функциями организма человека, структурной организацией сердечной деятельности млекопитающих и др.

Более того, по весьма точному замечанию В.Коробко, в настоящее время наблюдается буквально «славянский взрыв» в области исследований по проблеме золотого сечения, в результате чего удалось обнаружить проявления золотого деления в самых разных областях знания и явлений природы¹⁷. «Золотая пропорция» открыта в закономерностях планетных расстояний и периодов обращения планет Солнечной системы вокруг Солнца (К.Домбровский, К.Бутусов), действие закона золотого сечения обнаружено во многих физиологических функциях организма человека, в динамике работы сердца млекопитающих и человека (В.Цветков) и других областях живой и неживой природы.

Таким образом, вряд ли будет большим преувеличением утверждение о том, что закон «золотого сечения», как он проявляется в структурах и формах природы и в создаваемых человеком формах искусства, оформляется ныне в качестве самостоятельной области исследований на стыке естественных наук и эстетики. Знаменателен тот факт, что впервые попытку осветить роль золотой пропорции как структурного инварианта природы предпринял русский инженер и гениальный религиозный философ П.Флоренский (1882—1943). В 20-х гг. XX в. им была написана книга «У водоразделов мысли», где в одной из глав приводятся исключительные по своей инновационности и эвристичности размышления о «золотом сечении» и его роли на глубинных уровнях природы.

Большинство современных исследователей считают, что «золотое сечение» отражает иррациональность процессов и явлений природы. Как следствие этого его иррационального свойства — неравенство сопрягающихся элементов целого, соединенных законом подобия, выражает собой заключенную в золотом сечении меру симметрии и асимметрии. Эта особенность

«золотого сечения» позволяет ввести его в ряд инвариантных сущностей гармонии и красоты в произведениях, созданных природой и человеком.

* * *

В отличие от неорганического мира природы, эволюция которого осуществлялась как формообразующее движение от одних типов симметрии к другим, истоки того явления, которое мы имеем красотой, формировались и видоизменялось в ходе эволюционного процесса на пути опосредования и взаимопроникновения преимущественно двух пересекающихся и взаимодействующих между собой факторов, граница между которыми весьма относительна — естественного и полового отбора, включающих эмоциональное предпочтение свойств предметов, эстетический перебор видовых признаков, биологическую «игру форм» и др.

На цивилизационном уровне развития подобная обусловленность красоты определялась уже целой гаммой многоплановых и разнородных по своей природе социальных и природных факторов — этнических, культурно-ассоциативных, морфологических, бытовых, этических и многих других. Тем не менее, следует признать, что истоки и предпосылки эстетического были заложены самой природой задолго до появления человека. Более или менее оформленные представления об эстетическом возникают уже в эпоху неолита — выхода на арену истории животного предка человека, с которого, собственно, и начинается формирование человеческих, в современном понимании этого слова, представлений о сущности одного из сложнейших и определяющих эстетику понятий — понятия красоты.

Примечания

- ¹ Так, Аристотель полагал, что главные формы прекрасного — порядок, соразмерность и определенность. И, в то же время, в его представлении, чрезмерный порядок, излишне определенная его организация не могут быть признаны прекрасными. И. Кант признавал, что попытка определить красоту неимоверно трудна, ибо последняя ускользает от нас, как

только мы пытаемся объяснить ее словами, перевести с языка образов на язык логического обобщения. Философ понимал под красотой определенное соотношение порядка и хаоса. В то же время, замечал Кант, нельзя признать прекрасным объект, рисунок или сочетание звуков, лишенные внутренней организации или отличающиеся чрезмерной организацией. Немецкий философ считал, что сам субъект должен открыть для себя внутреннюю закономерность красоты в кажущемся хаосе.

В отечественной эстетике красота характеризуется как явление, обладающее высшей эстетической ценностью, и связывается с такими характеристиками и закономерностями как симметричность, гармония, пропорциональность, целесообразность, мера, совершенство, число, ритм, явления «золотого сечения», музыкального созвучия и др. (см.: *Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965; БСЭ: В 30 т. Т. 20. С. 517–518.

По мнению В.Бычкова, «сегодня понятна принципиальная бесперспективность поисков неких конкретных эмпирических характеристик и тем более “канонов” красоты, так же, как очевидно наличие в определенном классе эстетических объектов таких характеристик». Красоту эстетического объекта В.Бычков определяет как невербализованное отображение или выражение неких глубинных, сущностных (духовных, эйдетических, онтологических, математических) закономерностей универсума и бытия (см.: *Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века.* М., 2003. С. 254–255. Несмотря на принципиальное согласие с подобным определением, отметим, тем не менее, что нам ближе формулировка красоты, при которой это понятие может быть представлено не только как ценностное, но и как сверхценностное, имеющее свое предельное основание в трансцендентном, вне рамок, налагаемых материальными явлениями, вне предметного мира, в космосе сверхценностей (см.: *Акопян К.З.* Эстетическое как многоуровневая ценностная структура // Эстетический опыт и эстетическая культура. М., 1992. С. 17).

² См.: *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М., 1997. С. 23.

³ См.: *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М., 2002. С. 92.

⁴ *Закон филотаксиса* заключается в том, что листья растений располагаются вдоль стебля или ствола восходящими спиралями так, чтобы обеспечить наибольшее количество падающего на них света. Математическое выражение этого расположения является деление листовой «окружности» в геометрическом отношении «золотого сечения» или «золотой пропорции».

⁵ *Нуйкин А.А.* Биологическое и социальное в эстетических реакциях // *Вопр. философии.* 1989. № 7. С. 83.

⁶ См.: *Дарвин Ч.* Происхождение человека и половой отбор // *Дарвин Ч.* Соч. М., 1953. Т. 5. С. 626.

⁷ См.: *Тетиор А.Н.* Красота и целесообразность природы. М., 2000. С. 64.

-
- ⁸ *Леонтьев А.А.* Проблемы развития психики. М., 1972. С. 230.
- ⁹ *Нуйкин А.А.* Цит. Соч. С. 91.
- ¹⁰ *Гегель Г.В.Ф.* Работы разных лет. В 2 т. Т. I. М., 1970. С. 140.
- ¹¹ *Дарвин Ч.* С. 626.
- ¹² Цит. по: Красота и мозг. Биологические основы эстетики. М., 1995. С. 75.
- ¹³ См.: *Афасижев М.Н.* Изображение и слово в эволюции художественной культуры. М., 2004. С. 163.
- ¹⁴ См.: *Руубер Г.* О закономерности художественного визуального восприятия. Таллин, 1985. С. 131.
- ¹⁵ См.: Большая сов. энцикл.: В 30 т. Т. 9. М., 1978. С. 566.
- ¹⁶ Так, например, архитектурные и иные признаки «золотой пропорции» археологи обнаружили на Южном Урале при раскопках древнего города Краима, существовавшего 20–25 тысяч лет назад.
- ¹⁷ См.: *Коробко В.И.* Золотая пропорция. Некоторые философские аспекты гармонии. М., 2000. С. 6.

Т.А. Сычева

Кинематограф XX века в киноэстетике Жиля Делёза*

Двухтомник «Кино» Жиля Делёза задуман автором как проект новой теории кинематографа. «Теория кино — это теория не “о” кино, но о концептах, вызванных кино к жизни, — и сами они вступают в отношения с другими концептами, соответствующими иным практикам, причем практика концептов не обладает никакими привилегиями по сравнению с другими практиками, а ее предмет — по сравнению с другими предметами. На уровне взаимопроникновения множества практик и возникают вещи, сущности, образы, концепты, все разновидности событий. Теория кино направлена не на кино, а на его концепты, являющиеся не менее практическими, влиятельными и действительными, нежели само кино»¹.

Делёза прежде всего интересуют трансформации всеобщего культурного опыта кинозрителя, который он воссоздает в рамках современной культуры на базе немногого и классического кинематографа, а также кинематографа новой волны и всевозможных киноэкспериментов. Визуальная ориентация современной культуры для него является основанной на неотрефлексированном опыте перцепции, и в «Кино» он показывает процесс становления этого коллективного опыта. Лежащий на стыке гносеологии и современной эстетики постмодерна, этот

* Статья написана в рамках исследовательского проекта № 08-04-00068а, поддержанного РГНФ.

опыт впитывает в себя документальные, художественные, анимационные фильмы, киноклассику начала XX века и авангард. Делёз рассматривает кино и как внеязыковое зрелище, всегда связанное с проблематикой бессознательного, и как эксперимент с его языком, и как своеобразный «конструктор» для создания коллективного опыта восприятия.

Кинематограф – жанр очень пластичный, открытый социальной, общественной и культурной проблематике, всевозможным техническим новинкам, непрофессиональному творчеству, языковым экспериментам. С момента своего появления кино привлекало к себе внимание исследователей и служило не только материалом для анализа, но и той базой, на которой строились новые концепции эстетического. Знаменитая фраза Гегеля о том, что искусства – своеобразные «органы философии», в которых на уровне материального воплощения проявляют себя первичные интуиции, обрела новую «кинематографическую» жизнь. Бергсон, Кракауэр, Беньямин, Метц, Базен, Делёз – для всех них кинематограф стал своеобразной территорией концептуализации новых эстетических и эпистемологических феноменов. Изучение изменений кино в его истории, интерес к сущности кино как культурной практике и сложному аудиовизуальному языку, наблюдение за современным кинопроцессом в сочетании с владением широкими возможностями философского подхода к проблематике и языку кинообразов позволяет не только отвечать на актуальные вопросы эстетики, но и делать прогнозы о путях развития поэтики кинематографа.

Философскому осмыслению феномена кино и посвящена книга Делёза «Кино». Этот труд отличается определенной спецификой: во-первых, Делёз намеренно отвергает киноведческую терминологию, выработанную его предшественниками (на которых он, впрочем, активно ссылается), и использует свою, созданную на базе языка кино. Во-вторых, аналогичным образом он поступает с философским языком и понятийной системой, используемой в его предыдущих работах, – отбрасывает знакомое и создает принципиально новое. В каком-то смысле он моделирует тем самым свое отношение к кино: читателю предлагается начать познание «с чистого листа» и вместе с автором создать свой инструментарий, свою логику анализа, свой понятийный аппарат.

Предложение отказаться от истории и теории кино как череды значимых имен и названий — не единственная сложность этой работы. «Кино» Делёза действительно требует отрефлексировать всю насыщенную кинематографическими образами основу мировосприятия современного не индивидуализированного человека, фактически найти истоки внутреннего опыта в фильмах, научиться видеть кинематографические знаки. При этом принципиальная разница между подходом Делёза и семиотическим направлением состоит в том, что он рассматривает теорию кинематографа не как язык понимания фильмов, а как язык описания процессов мышления, сформированного кинематографом и формирующего его в каждый момент времени. Делёз называет это «планом имманентности».

Кинематографические знаки, рассматриваемые Делёзом, отличаются от знаков живописи, фотографии, музыки, театра и других коммуникативных и культурных систем. В «Кино» они выступают как своеобразные водяные знаки мышления человека XX в., его эпистемологических и эстетических установок. При их разработке он ссылается на исследования Кристиана Метца в сфере семиотики кино и сложной системе кодов внешнего и внутреннего направления, отмечая при этом, что «существует потребность в двойном преобразовании семиологии... с одной стороны, образ нужно свести к аналоговому знаку, принадлежащему к высказыванию; с другой же стороны, необходимо кодифицировать эти знаки, чтобы на их основе обнаружить структуру языка»². При этом использование только подобного семиотического подхода представляется Делёзу ограниченным и порождающим отчуждение от языка кинематографической реальности, который изначально содержит в себе все необходимое для анализа и восприятия. Кинематографический опыт самодостаточен и изначально является подобием цельной философской системы, созданной из всего многообразия мирового кинематографа.

Согласно позиции Делёза, кино как феномен является новой образной, мыслительной и знаковой практикой, которая при помощи философии должна превратиться в теорию и концептуальную практику. «Кино» становится средством кристаллизации этой практики, поиска ее формул в образах мышле-

ния современного человека. Эта работа не только о кино и «про кино», но и исследование становления мышления и восприятия на материале мирового кинематографа, сформировавшего — и Делёз это постоянно подчеркивает — образность сознания современного человека. Действительно, теория кино Делёза имеет больше отношения не к фильмам, а к тем мыслеформам и концептам, которые они породили. Сфера образности кинематографа в «Кино» работает на прояснение таких вопросов: чт.е.для современного человека³ время? Чт.е.восприятие? Что такое реальность нашего мира? В этой связи кино рассматривается не только в контексте других искусств, но в первую очередь — в общем контексте философского мышления XX в. «С изобретением кинематографа уже не образ становится миром, но мир — собственным образом»⁴.

Делёз рассматривает материю кинематографа как сферу, где человек может увидеть мир в становлении. Обращаясь к работам Ницше, Бергсона и Пирса, он изучает кинематографический образ как единство двух реальностей — физической (образ-движение) и психической (образ-время), которые осуществляются благодаря бергсоновской длительности, т.е. некоему впечатлению непрерывности движения в любой момент времени.

Бергсон вообще становится ключевой фигурой в формировании понятийного языка «Кино» — Делёз активно ссылается и на «Материю и память», где получает развитие теория образов, и на «Творческую эволюцию», где речь идет о «кинематографическом методе интеллекта», показывающем движение интеллекта как набор последовательных планов пространства, никак не объясняющих непрерывность сознания, но тем не менее прекрасно иллюстрирующих ее. Реальность этого непрерывного движения Делёз рассматривает как одну из точек пересечения человеческого разума и механизма кино. Память, образное восприятие, время и пространство разворачиваются наподобие фильма, не механически запущенного кем-то, а двигающегося естественно и плавно, создающего реальность и влияющего на нее — как, впрочем, и испытывающего ее воздействие.

Исходя из анализа специфики таких основных категорий кинематографического дискурса, как план, кадр, монтаж, монтажный лист, свет, Делёз выделяет и рассматривает три разно-

видности образа-движения — образ-перцепцию, образ-действие и образ-эмоцию — в контексте классического (довоенного) и современного (послевоенного) кино⁵. Главной тенденцией развития базового образа-перцепции он считает переход от твердого к жидкому, а затем — к газообразному, предельно пластичному восприятию, примеры которого можно увидеть в американском экспериментальном кинематографе, в фильмах французской школы (Жан Ренуар, Л'Эрбье, Грემийон), Антониони и Годара, а также в теоретических работах Пазолини, посвященных проблематике кино.

История образа-движения начинается с самых истоков кинематографа — эпохи неподвижной камеры, когда кадр определялся единственной «точкой зрения» камеры, а план представлял собой чисто пространственную детерминированность «и обозначал пространственный срез на каком-то расстоянии от камеры»⁶. Это был даже не сам образ-движение, а скорее образ в движении. И только появление подвижной камеры и монтажа обеспечили подвижность и согласование планов. В качестве примера самых первых шагов образа-движения Делёз приводит «Фауста» Мурнау, где подвижность камеры использовалась для съемок самых напряженных и драматических моментов, как бы «раскрывая» их для зрителя и делая реальность фильма пугающе близкой. Постепенно скрытый и «робкий» монтаж планов делался необходимым элементом кино, используемым не только для нагнетания драматизма, но и для демонстрации единства движения в кадре — таково использование подвижной камеры и монтажа в «Гражданине Кейне» Уэллса. В это же время активно разрабатывается понятие «глубины» кадра и единства различных планов, в том числе планов-движений и планов-эпизодов⁷, которые впоследствии будут преобразованы в «ложные соединения» новой волны.

Пластичность восприятия приводит к возникновению концепции образа-эмоции. У Делёза она строится главным образом на анализе лица и крупного плана в кинематографе, который обнаруживает два возможных варианта — интенсивный, выражающий силу, желание, подвижность, и рефлексивный, отражающий какое-либо чистое качество или чувство. Рассмотрение этих полюсов происходит не только в творчестве изве-

стных режиссеров (которых Делёз вообще склонен приравнивать к философам, создающим свои системы и теоретические построения в области эпистемологии и — в меньшей степени — эстетики), но и в отдельных направлениях — немецком экспрессионизме, тяготеющем к использованию света и его движений, японском послевоенном «пейзажном» кино, «новой волне», разного рода лирических и авангардистских киноабстракциях. Последние рассматриваются как результат смешения различных линий восприятия, предлагаемых классическим кино, и попытки расширить их границы, преобразовать их исходя из современных реалий.

Крупный план для Делёза — не только важный элемент образа-эмоции, но свидетельство философской потенции кинематографа, его рефлексии. «Что же касается самого лица, то нельзя сказать, что крупный план его преображает, подвергает его какой-то обработке: не бывает крупных планов *лица*, само лицо и есть крупный план, крупный план сам по себе является лицом, а оба они представляют собой аффект, образ-переживание»⁸. Это наглядно демонстрируется на примере фильмов Гриффита и Эйзенштейна, где мысль, страдание, напряжение, отражающиеся на лице героя, порождают коллективные эмоции у зрителей. Несколько другое использование крупного плана Делёз отмечает у режиссеров немецкого экспрессионизма: он, по сути, представляет «интенсивное взаимодействие света с непрозрачностью, с тьмой»⁹. Делёз поясняет, что смесь света и тьмы образует движущую силу, способствующую человеческому падению или вознесению. И это буквальное или фигуральное движение обладает чрезвычайной интенсивностью — как, например, в фильмах Ланга и Мурнау, где игра света и теней на неподвижном лице, данном крупным планом, демонстрирует эмоции и переживания героя наиболее наглядно.

Из образа-эмоции, связанного с крупным планом, Делёз выводит понятие «иконны» как единства выраженного и выражения, по явной аналогии с означаемым и означающим. Фактически он дает прямую отсылку к Пирсу и его классификации образов, в том числе их возможной одинарности и двоичности¹⁰. Смещение и даже наложение этих образов связано для Делёза с феноменом «чистых переживаний» в кино, с неделимым

и независимым от пространства-времени аффектом. Крупный план оказывается также связан с утратой трех классических функций лица — индивидуализации, социализации, коммуникации, его рассмотрением вне контекста человеческого бытия.

В кинематографе образа-движения Делёз усматривает три типа отношений между кино и мыслью: «отношения с целым, которые можно только помыслить в рамках некоего высшего сознания; отношения с мыслью, которая может быть представлена лишь фигуративно при прокрутке образов в подсознании; сенсомоторные отношения между миром и человеком, природой и мыслью»¹¹. Это позволяет Делёзу ввести понятие образа-импульса, который являет собой переход от аффекта к действию и обозначает определенные качества или потенции в их соотношении с изначальным, «базовым» миром. В этом ракурсе натурализм, абстракционизм, сюрреализм воспринимаются как возвращение вещей в их изначальное хаотическое состояние: в фильмах, снятых в этом ключе, мы видим секс и различные психосексуальные извращения, вплоть до некрофилии, каннибализма, вампиризма, садомазохизма, образующие причудливый рисунок, не лишенный своеобразной «чувственной» и темной эстетики. «Суть натурализма фактически содержится в образе-импульсе»¹², и Делёз наглядно демонстрирует ее на примерах фильмов Штрогейма и Бунюэля, где «создание изначальных миров может проявляться в весьма разнообразных локальных формах, как искусственных, так и естественных»¹³, причем «даже будучи локализованным, изначальный мир остается переливающимся через собственные края местом, где проходит действие всего фильма...»¹⁴. Делёз отмечает, что натурализм этих режиссеров особенно близок к реализму, для которого миру присущи потенции света и тьмы, добра и зла, всего многообразия психической и физической реальности. Именно в кинематографе этого направления происходит зарождение самостоятельного движения времени, что впоследствии приведет к возникновению образа-времени как самостоятельной «лексической единицы» кино.

Образ-действие, отражающий сложную ритмику и «кадрирование» мышления, для Делёза существует в двух формах — большой и малой, причем большая форма рассматривается им

как путь от ситуации к действию, изменяющему ситуацию, а малая — как движение от действия к ситуации и далее по нарастающей к новому действию. В большой форме всевозможные аффекты и влечения воплощаются в яркие эмоции и страсти, в поведение в определенной среде. В качестве примеров такого образа-действия Делёз анализирует социально-психологический кинематограф, вестерны и историческое и псевдоисторическое кино, на которых базируется послевоенный кинематографический реализм. Бихевиористские тенденции в американском и европейском кино наиболее рельефно свидетельствуют о специфике понятой подобным образом реалистической киноэстетики. Образ-действие малой формы отличается достаточно ярко выраженной локальностью, событийностью, эллиптичностью структуры, воплощаясь в комедии нравов, неовестерне и бурлеске. Правда, Делёз отмечает, что фильмы Чаплина и Бастера Китона расширяют сферу применения «малой формы» и ее традиционное значение. Бессмыслица бурлеска их фильмов перерождается в пафос и драматизм «большой формы» за счет переходов между разными уровнями экранной реальности и времени. Эта возможность трансформации образов и жанров, заложенная в образе-действии малой формы, создает столь ценный Делёзом «индекс двусмысленности»¹⁵, фактически знаменующий рождение постмодернизма как игры с базовыми принципами культуры и стереотипами мышления. Разнообразные данные о метафизическом основании человеческого бытия в контексте современной культурной ситуации придают мышлению смысловую наполненность, обеспечивают эффект присутствия имманентных планов.

Процессы трансформации большой и малой форм Делёз называет кинематографическими фигурами, причем наиболее выразительным воплощением фигур как знака преобразований реальности является для него монтаж аттракционов у Эйзенштейна и Херцога, а наиболее плавным — «дыхание» мировых интенций у японских режиссеров Куросавы и Мидзогути. Своеобразное и удивительно плавное, естественное разворачивание пространства в японском кинематографе описывается им как особый феномен, возможность ощутить сугубо восточное понимание окружающего мира. Что характерно, именно в гла-

ве, посвященной японскому и китайскому кино, звучит достаточно редкий для кинематографических работ Делёза термин «эстетика», хотя по сути они посвящены именно проблемам киноэстетики. Для Делёза кинематограф этих стран связан прежде всего с органичным объединением пустоты и напряженной событийности. Акира Куросава предстает в книге как философ-метафизик, который оперирует образами, заключающими в себе понятия, «преодолевают ситуацию по направлению к вопросу и поднимает сведения на уровень данных о уже вопросе, а не о ситуации»¹⁶. Китайская и японская живопись, как отмечает Делёз, имеют в своей основе «первозданную пустоту и дыхание жизни, проникающие все вещи в Едином, объединяющие их в некое целое и преобразующее их сообразно движению большого круга или органической спирали»¹⁷, а также «ломаную линию, ведущую от одного бытия к другому и приводящую их на вершину их присутствия...»¹⁸. Именно воплощение в движении этих принципов пейзажа и представлено в фильмах классиков японского кино Куросавы и Мидзогути. Пространство фильмов Куросавы организовано прежде всего как движение мужского мира, движение дыхания, вертикальное направление которого, по мнению Делёза, подчеркивается столь часто встречающимися у Куросавы кадрами дождя или ливня. Время здесь движется согласно особому внутреннему ритму, то медленным потоком, то скачками. А фильмы Мидзогути организованы при помощи ломаной линии, представляющей не только многочисленные точки зрения на представленную в фильме проблему, но и некоторую суматошность, неорганизованность внутренней ритмики движения. Рябь на воде из «Угесу моногатари» Мидзогути, удлиняющая течение времени, является одним из ключей к преобразованию движения во время. Активную деятельность и обреченность героев Куросавы, а также неумелое «встраивание в мировую линию» героев Мидзогути Делёз воспринимает как наглядное, представленное прежде всего через образы природы встраивание движения в общечеловеческую перцепцию, осознание индивидуального бытия как элемента всеобщего времени. Мировая линия послевоенного японского кинематографа «соединяет мужчину с женщиной, и их обоих с космосом. Она связывает между собой

желания, страдания, заблуждения, испытания, триумфы, удовлетворенность. Она связывает между собой напряженные моменты, ...живых с мертвыми»¹⁹.

Подобный подход, сопряженный с представлением о режиссерах как о философах, создающих свои системы и концепции, используется Делёзом в «Кино» постоянно. Попытки создания альтернативной истории философии XX в. на основе фильмов, их образности, знаковой и звуковой символики, а также различных кинематографических течений, во многом отличается от традиционной истории философии тем, что центральным субъектом философии здесь становится образное восприятие. Речь идет об над-индивидуальном восприятии, которое принадлежит не отдельному человеку, а коллективному «зрителю», чей язык мышления сформирован изображениями и кинематографическими знаками²⁰.

Эволюция современного кинематографа, на взгляд Делёза, свидетельствует о кризисе образа-действия, выработанного до предела в кинематографе Хичкока, в американском кино, во французской «новой волне» и итальянском неореализме. В качестве причин кризиса Делёз называет «войну и ее последствия, потрясение «американской мечты» во всех ее аспектах, новое самосознание меньшинств; увеличение количества образов и их инфляцию как во внешнем мире, так и в головах публики; влияние на кинематограф новых способов повествования, с которыми экспериментировала литература... Душа кино все больше требует мысли»²¹. Структура киноповествования обнаруживает две тенденции — к нарочитому усложнению и к упрощению, доминированию развлекательных, сугубо поверхностных сюжетов, мотивов и образов. В случае с усложнением оказалось, что «кинематограф, столкнувшись с кризисом образа-действия, погрузился в меланхолические гегельянские раздумья о собственной смерти: поскольку у него уже не осталось историй, которые он мог бы рассказать, он стал воспринимать себя собственным объектом и теперь мог рассказывать лишь собственную историю... Фильм в фильме вовсе не знаменует собой конец Истории... это лишь метод, которому предстоит почерпнуть собственную необходимость где-либо еще»²². Собственно эстетическая оправданность кино становится здесь

важным пунктом – она преобразует образ-движение в образ-время, выводит философское мышление кино на качественно новый уровень.

Появлению новой эстетической и эпистемологической образности кинематографа посвящен второй том «Кино». На смену образу-движению приходит тесно связанный с мышлением ментальный образ, чьим объектом являются абстрактные отношения, символические акты, чистый интеллект. Ментальный образ, введенный в кинематограф А.Хичкоком, «превращает отношения в объект образа, который не только добавляется к образам-перцепциям, образам-действиям и образам-переживаниям, но еще и... трансформирует их»²³. Эти трансформации вплотную подводят Делёза к взгляду на кинематограф как на сугубо внеязыковое, внесемиологическое действие, к рассмотрению образного и метафорического ряда фильмов как чистой виртуальности – т.е.актуальности и «реальности» любого момента бытия в каждый момент времени. «Фигуры» нового типа – фигуры мысли, возникающие в фильмах Хичкока – создают ментальный образ, ставший одним из организующих центров современного кино. Ментальный образ не только фиксирует остальные, но и преобразует их, подходя тем самым к пределам образа-движения и открывая возможности нового восприятия.

Фактически, ментальный образ подготовил появление основы всего послевоенного кинематографа – образа-времени. Для Делёза – и в этом еще одно его отличие от многих теоретиков кинематографа – новая техническая, прежде всего оптико-звуковая, ситуация в послевоенном кино не является приближением кино к реальности, к движущейся фотографии, к простому слепку окружающей действительности. Она делает ясней и рельефней план имманентности самого кинематографа, позволяет увидеть то «смутное», что практически невозможно было увидеть в четких кадрах довоенного кино, усложняет структуру и образность фильмов. Образ-время изменяет соотношение движения и времени в кино: время перестает быть просто измерением движения и его косвенным изображением; движение при этом становится следствием непосредственного представления о времени. Образ-движение при этом никуда не

исчезает, он тоже продолжает принимать участие в процессе становления кинематографа, преобразовываясь и сливаясь с образом-временем.

Результатом появления и распространения образа-времени являются ложные «движения» и такой важный прием, как нелинейное кинематографическое время, использующееся в реализации образа-воспоминания; на смену классическому рациональному монтажу приходит иррациональный. Именно такой новый образ, соответствующий иррациональному современному миру, выявляет, согласно Делёзу, подлинную сущность кино, чья специфика и состоит в самостоятельном движении мышления от образа к реальности и обратно. Кино становится способом применения образов, сущностью и методом мышления, точкой объединения мышления и образной системы кинематографа. Образ-время в большей степени, чем его предшественники, предполагает использование не знаков-видимостей либо изученных и понятных семиотических знаков для чтения, а символических знаков-отношений, которые строятся вокруг таких, в принципе не вербализуемых образов. Здесь Делёз снова использует понятие виртуальности — в применении к времени в киномышлении это та образность, которая делает образ видимым и читаемым, но при этом не имеющим четкого места в структуре произведения и однозначной интерпретации. Так образ-время постепенно освобождается от давления реальности, становится сверх-реальным. Происходит переход от воспоминаний и флэшбэков к сложным и многоступенчатым снам, фальсификациям, симуляции, «ложным» персонажам, фантазмам, галлюцинациям, альтернативным вероятностям реальности: таков неореализм Р. Росселини и В. де Сика, новая волна и Ж.-Л. Годар, Ж. Риветт, таково творчество М. Антониони и других классиков авторского кинематографа. Схожие процессы в несколько упрощенном и искаженном виде происходят и в массовом кино.

Нелокальность образов-воспоминаний и образов-грез, созданных при помощи монтажа на основе образа-времени, позволяет Делёзу говорить о «деактуализированных остриях настоящего» и «виртуальных полотнищах прошлого»²⁴. Они совмест-

но преодолевают разрыв истинного и ложного в кинореальности, делают кинематографическое мышление над-индивидуальным и выходящим за пределы привычного чтения знаков.

Эволюция кинематографического мышления в той или иной форме рассматривается на протяжении всей книги. Делёз постепенно подводит читателя к выводу, что кино — это не язык (образов, знаков, технических приемов) и не речь, но безгранично пластичный материал для универсальной философской речи, предпосылка к ней. Кино — это современное человеческое восприятие, на которое можно взглянуть со стороны, это отражение образности языка и мышления. Гамма многообразных переходов между двумя основными типами образов рождают трансцендентальные движение и время. Иррациональная связь образов генерирует знаки, обозначающие невыразимое, принципиально нерешаемое, несоразмерное, несоединимое, невозможное — все то, к чему тяготеет искусство конца XX в. и соответствующая ему имманентная киноэстетика Ж.Делёза²⁵.

Примечания

¹ Делёз Ж. Кино /Пер. с фр. Б.Скуратова. М., 2004. С. 106.

² См.: Там же. С. 320.

³ Т.е. человека, воспитанного в среде, где кино — естественный и привычный элемент культуры.

⁴ Делёз Ж. Цит. соч. С. 106.

⁵ Не надо забывать, впрочем, что общепринятого и хронологически последовательного порядка в отношении режиссеров и фильмов Делёз фактически не придерживается. История кино — как история философии и определенного типа мышления, а не фактов — строится по сложной схеме, где временная последовательность не является главной.

⁶ См.: Делёз Ж. Цит. соч. С. 68.

⁷ Там же. С. 69–71, 90–91.

⁸ Там же. С. 144.

⁹ Там же. С. 149.

¹⁰ Там же. С. 154–158.

¹¹ Там же. С. 476.

¹² Там же. С. 190.

¹³ Там же. С. 187.

¹⁴ Там же. С. 188.

¹⁵ Там же. С. 229.

- ¹⁶ См.: *Делёз Ж.* Цит. соч. С. 261.
¹⁷ Там же. С. 258.
¹⁸ Там же.
¹⁹ Там же. С. 266.
²⁰ См.: *Аронсон О.* Язык времени // *Делёз Ж.* Цит. соч. С. 28–31.
²¹ *Делёз Ж.* Цит. соч. С. 278–279.
²² Там же. С. 376.
²³ Там же. С. 275.
²⁴ Там же. С. 438.
²⁵ См.: *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 107.

Содержание

ЭСТЕТИКА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

<i>В.В. Бычков</i> К проблеме метафизики эстетического опыта	3
<i>Н.Б. Маньковская</i> Глобализация à la russe: художественно-эстетический ракурс	24
<i>В.И. Самохвалова</i> И вновь к вопросу о форме	58

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

<i>Н.А. Кормин</i> Поздний Шеллинг: эстетика как философия творения	82
<i>Л.С. Бычкова</i> Эстетика Александра Бенуа	103
<i>Д.Л. Шукуров</i> Иероглифическое слово в дискурсе ОБЭРИУ	122
<i>В.В. Бычков</i> В лучах «Омеги» (фрагмент из рукописи книги «Художественный Апокалипсис Культуры»)	148

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

<i>В.В. Бычков</i> Паломничество по Европе нового тысячелетия с Йозефом Бойсом	163
--	-----

VARIA

<i>А.Н. Липов</i> Биологические истоки красоты	207
<i>Т.А. Сычева</i> Кинематограф XX века в киноэстетике Жюль Делёза	233

Научное издание

Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.

Выпуск 3

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

Художник *Н.Е. Кожина*

Технический редактор *Ю.А. Аношина*

Корректор *А.А. Гусева*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 10.01.08.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Ньютон.

Усл. печ. л. 15,5. Уч.-изд. л. 12,39. Тираж 500 экз. Заказ № 047.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор

Компьютерная верстка *Ю.А. Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119991, Москва, Волхонка, 14