

# ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

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

## Триалог\*

### Разговор 1

**В.Бычков** (Москва, 17.08.05).

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

---

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

сия) что-то свое, более убедительное с позиции каждого из нас. Или, напротив, подхватив ту или иную идею, плодотворно развернуть ее, дополнить новой аргументацией, новыми примерами.

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

Для него характерны сознательный отказ практически ото всех традиционных ценностей Культуры — истины, добра, красоты, святости, — и активные поиски чего-то принципиально нового, что могло бы помочь человеку выжить в техногенной цивилизации современного мира, развивающейся темпами, существенно превышающими темпы развития человеческого сознания. В художественной культуре как одной из главных составляющих Культуры процесс переоценки ценностей проходил на протяжении всего XX в. и, может быть, даже более интенсивно, рельефно и кардинально, чем в других сферах Культуры, т.к. искусство — наиболее чувствительный барометр всех процессов, протекающих в социокультурной сфере. Искусство в XX в. сделало грандиозный скачок на пути отказа от своих существенных эстетических принципов и радикальной ломки традиционных художе-

ственных языков всех своих видов и жанров, по ходу полностью отказавшись и от них. Главными этапами на пути *пост*-культурного движения искусства стали *авангард*, *модернизм*, *постмодернизм* (в смысле моей, известной вам хронотипологии<sup>1</sup>), наряду с которыми существовало и движение *консерватизма*, стремившееся хоть как-то сохранить традиционные художественно-эстетические ценности, что по крупному счету практически ни к чему не привело и выродилось в чисто коммерческую линию искусства.

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

В теоретическом плане размыванию границ искусства активно способствовали структурализм, постструктурализм, деконструктивизм, которые осознав весь универсум, и особенно универсум культуры, в качестве глобального текста и письма, уравнивали произведения искусства — артефакты, в которых эстетический смысл, как неактуальный, был практически снят, — с остальными вещами цивилизации. В сфере искусства эти артефакты удерживаются, как правило, только контекстом художественной институции (выставки, музея, театральной сцены, концертного зала, киноэкрана, публикации текста в формате книги беллетристического жанра и т.п.) и соответствующей этикеткой (с именем художника, названием объекта, датой создания, названием спектакля, театральной программкой и т.п.). Современный художник практически утратил свою автономию в качестве уникального личностного творца своего произведения. Понятие гения, стоявшее в центре классической эстетики, перестало существовать; талант необязателен для современного мастера арт-

продукции. Достаточно соответствующего диплома и поддержки артноменклатурой<sup>2</sup>. Художник в современной *пост*-культуре стал послушным инструментом в руках кураторов, организующих экспозиционные пространства (энвайронменты) и осознающих себя в большей мере арт-истами, чем собственно художники, чьими объектами они манипулируют и которым нередко задают темы (точнее концепты) или выдают заказы на создание тех или иных вещей (объектов, акций). Художника теперь (хотя этот процесс имеет долгую историю) подмяли под себя многочисленные дельцы из арт-номенклатуры — галеристы, арт-дилеры, менеджеры, спонсоры, кураторы и т.п. Арт-критика занимается не выявлением метафизической, художественной или хотя бы социальной сущности или ценности арт-продукции, но фактически маркетингом, или «раскруткой» арт-товара, специфического «рыночного» продукта — подготовкой общественного сознания (манипулированием им) к потреблению «раскручиваемой» продукции, созданием некоего вербального арт-контекста, ориентированного на компенсацию отсутствующей художественно-эстетической сущности этого «продукта» техногенной цивилизации.

Главными в арт-поле *пост*-культуры становятся контекстуализм, уравнивание всех и всяческих смыслов, часто выдвигание на первый план маргиналистики, замена традиционных для искусства образности и символизма симуляцией и симулякрами; художественности — интертекстуальностью, полистилистикой, цитатностью; сознательное перемешивание элементов высокой и массовой культуры, господство кича и кэмп, снятие ценностных критериев, абсолютизация любого жеста художника в качестве уникального и значимого феномена и т.п.

При этом современное искусство, как и *пост*-культура в целом, — это область бесчисленных парадоксов, и один из них заключается в том, что, теоретически отринув эстетические принципы искусства и предельно размыв его границы, оно, кажется, не стремится все-таки полностью уничтожить (что и невозможно) в человеке органически присущее ему эстетическое сознание, эстетическое чувство, генетически и исторически накопленный эстетический опыт. И эстетическое постоянно дает о себе знать, прорываясь и у талантливых создателей самых продвинутых арт-практик, новейших театральных постановок, продвинутых музыкальных опусов, абсурдистской и хаосогенной словесной продукции, особенно же во всей ностальгически-иронической ауре постмодернизма, но также и в консерватизме, и в массовой культуре, и в новейших видеоклипах, и в сетевой виртуальной реальности, в сетевом искусстве (нет-арте, трансмузыке и т.п.).

Более того в постмодернистской парадигме философствования (Барт, Башляр, Батай, Деррида, Делёз, Эко и др.) отчетливо проявляется тенденция к созданию философско-филологических и культурологических текстов по художественно-эстетическим принципам. Сегодняшний философский, филологический, искусствоведческий и даже исторический и археологический дискурсы в своей организации нередко пользуются традиционными художественными принципами, более тяготея к художественному тексту или к «игре в бисер» (по Гессе), чем к научным текстам, что позволяет зачислить и их по разряду современного искусства, может быть, даже с большими основаниями, чем ту продукцию, которую современная арт-номенклатура причисляет к нему.

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

В общем, с нетерпением жду ваших ответных шагов, размышлений, полемики и т.п.

**Вл. Иванов** (Мюнхен, 14.09.05)

Дорогой Виктор Васильевич,

мы давно говорили с Вами о возможности дружеской переписки, которая, по Вашему предложению, могла бы вестись «из двух кресел». Первоначально этот образ родился во время беседы в моей берлинской квартире, где мы сравнительно редко виделись друг с другом и действительно было бы не лишним, по примеру Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона, время от времени общаться хотя бы при помощи писем. Сейчас, кажется, образ «кресла» приобретает еще более углубленный смысл, способный задать тон переписке. Возникает следующая картина: кресло — метафора определенного стиля эстетического существования — означает не столько приверженность к сидячему образу жизни, который нередко у нас чередуется с длительными путешествиями, сколько переживается как знак предрасположенности к созерцательности, к тому, что принято называть *vita contemplativa*, вполне совместимой с ненасытными рысканиями по европейским музеями.

Она в нашем с Вами случае является прирожденной. Эдуард Гартман назвал бы ее частью характерологической основы. В духе Шеллинга и Шопенгауэра можно было бы говорить о метафизическом самоопределении, совершенном за границей времен и пространств. Не исключено, что в ходе переписки мы коснемся и этого сложного вопроса. Ведь она будет иметь смысл прежде всего от того, насколько нам удастся коснуться интимных тем духовного характера. Для начала, однако, достаточно, если мы еще раз подчеркнем сближающий момент, который носит не столько мировоззрительный, сколько чисто экзистенциальный характер, для нас являющийся чем-то само собой разумеющимся, поэтому и в переписке, мне кажется, должен сохраняться соответствующий нашей глубинной сущности «кресельный» характер. Это означает, что мы выступаем здесь без своих социальных масок, не как профессоры, авторы многочисленных публикаций и участники конференций, а как друзья, пребывающие в своем исконном, по выражению Бердяева, не «объективированном» виде.

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

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

С другой стороны, Вы тем не менее поставили себе задачу осмыслить явления распада и написали немало по этому вопросу, поэтому для переписки важно не дублировать уже достигнутые результаты, а скорее поговорить о экзистенциальной мотивировке, стоящей за подобными исследованиями, т.е. прояснить: что же побуждает нас — помимо академически-научных интересов — тратить время и силы на анализ явлений, нам внутренне чуждых. Конечно, надо признать, что в этой области отделение добрых семян от плевел представляется нелегким занятием. В Евангелии оно отодвигается до «кон-

чины века сего»: «Оставьте расти вместе то и другое до жатвы» (Мф. 13, 30). Очевидно, и в нашу задачу не входит произнесение последнего суда над процессами, происходящими теперь в искусстве, или над тем, что этим наименованием прикрывается (и то не всегда). Однако вполне правомерно отдать себе отчет: почему сложившаяся ситуация — при всем желании от нее внутренне дистанцироваться — все же затрагивает нас на экзистенциальном уровне?

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

В этом отношении на первом месте стоит понятие «Великого Другого», отказ от которого является для Вас одной из главных характеристик современности. Я предполагаю, что оно для Вас не только понятие в строго научном смысле этого слова, а скорее — нечто знаковое: слово-символ, значение которого более открывается в переживании, а не размышлении. Поэтому было бы бессмысленным занятием стремится вести дискуссию на этом уровне, которая угрожала бы превратиться в утомительную логомахию. Я принимаю этот символ, как выражение Вашей интуиции о границе, существующей между культурами, признававшими Бога (в различных, разумеется, формах) и организованными сообществами, ориентированными на нечто совсем иное, еще не имеющее ни имени, ни определения. Имеется ли такое еще анонимное «нечто», для меня большой вопрос, но поговорим прежде о смысле Вашей метафоры лишь постольку, поскольку она все же может быть интерпретирована и на понятийном уровне. Я склонен предполагать, что за выбором Вами этого символа стоит вполне определенная теология, в которой мне хотелось бы разобраться, и усматриваю в ней правомерный апофатизм, предусматривающий сознательный отказ от положительных определений, хотя в таком случае для последовательного апофатиста определение «Другого» как «Великого» могло бы показаться некоторым противоре-

чием. В духе Дионисия Ареопагита было бы последовательней говорить о Сверхвеликом, о Том, кто находится по ту сторону самой категории «великости», хотя само выражение «великий Бог» встречается один раз у ап. Павла (Тит. 2, 13), как свидетельство катафатического аспекта его боговидения. В повседневной же речи, когда мы говорим о ком-то, как «великом», то в известном смысле приближаем его к себе: он — наш, такой как и мы, только с бЧльшими способностями и возможностями. В этом отношении «великий человек» все же остается «человеком». Впрочем, я не стою за эти нюансы смыслов. Можно не придавать серьезного значения подобным «вкусовым» словооощущениям.

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

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

С христианской же точки зрения отказ от Бога и попытки противопоставить ему нечто иное имеют вполне определенное имя. В таких случаях принято говорить об Антихристе. Так что, по Вашему выражению, «сознательный отказ от всех традиционных ценностей Культуры», может быть обозначен как переход на сторону Антихриста и его царства. Поэтому сей «отказ» вполне поддается конкретному определению, а не является чем-то анонимным. Согласно же Свя-

щенному Писанию и здравому смыслу, надо надеяться, что, несмотря на все научно-технические обольщения, за Антихристом последует только часть человечества (пусть и многомиллионная, но для Бога, как говорил св. Игнатий Брянчанинов, «число не имеет значения»), другая же, сохраняя верность Богу, пойдет путем нормального развития, включающего в себя все блага духовной культуры.

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

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

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

**Н. Маньковская** (Москва, 20.08.05)

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

плане введенное в науку В.В. понятие *пост-культуры*, подразумевающее конец духовности, смерть высокой культуры и искусства, представляется мне дискуссионным. На мой взгляд, не только в мировом масштабе, но при ограничении рамок исследования современной ситуацией в США и странах Западной Европы обнаруживаются признаки перехода к новому периоду в развитии художественной культуры, а не конца культуры как таковой. Ведь реалии художественной жизни XXI в., лучшие арт-хаусные образцы которой (а именно по вершинам, как известно, следует судить о тоне искусства в целом) отнюдь не внушают пессимизма. Правда, «выудить» их из масскультурного потока нелегко. Другое дело, что произошли очевидные структурные трансформации культуры и искусства, требующие специального изучения. Я имею в виду бурное разрастание массовой культуры в ущерб не только подлинно авторскому, высокому искусству, но и народной культуре, фольклору. Возможно, такой перекося и создает впечатление преобладания негативных и даже губительных тенденций.

Не вижу я признаков конца культуры и в свертехнологичности современных виртуальных шоу. Ведь фотография, кинематограф и другие экранные искусства — также результаты технических изобретений, однако они не выводятся за пределы культуры. Другой вопрос, какие факторы способствуют превращению аттракциона в искусство, феномен художественной культуры. Думается, как и во все времена, это — талант, развитый эстетический вкус, воображение, общая культура художника, его профессионализм. Все зависит от того, как используется инновационный технический потенциал — в качестве трюка, ради эпатажа, рекламы или в собственно творческих, художественных целях. В этой связи заслуживает особого внимания проблема воздействия технических новшеств на зрителей, их сознание и подсознание, психологию эстетического восприятия в целом. Современные визуальные, звуковые и иные технологии становятся новым средством художественной выразительности в той мере, в какой способствуют расширению акустического и визуального пространства произведения, создают у реципиента ощущение реальности происходящего, вовлекают его в художественное действие. При этом не только новые технологии влияют на художественную сторону творческого процесса, но и искусство оказывает обратное воздействие на технику, вызывает потребность в ее усовершенствовании.

Понятия таланта, гения, вдохновения, уникальной творческой личности отнюдь не ушли в прошлое. Многолетний опыт педагогической работы с творческой молодежью во ВГИКе убеждает меня в том, что они востребованы новыми поколениями людей культуры, осознающих себя именно художниками. Стремления к инновациям

сочетается у них с пиететом к классике (последней нередко отдается предпочтение), трепетным отношением к профессии. Проблема критериев эстетической оценки остается одной из наиболее актуальных. Международные фестивали студенческих фильмов свидетельствуют о том, что их творчество развивается в русле собственно художественных поисков, свободных от давления арт-номенклатуры, коммерческих соображений (хотя многие молодые люди с первых лет учебы работают в кинопроизводстве, на телевидении, в художественных журналах). Произведения молодых отнюдь не отмечены печатью дегуманизации, скорее наоборот, им присущ повышенный интерес к личности другого, его внутреннему миру. И, конечно же, сугубо плодотворное воздействие на их творческий рост оказывает свободный доступ к шедеврам мировой культуры. Перед ними открыт весь мир, они свободно общаются с зарубежными коллегами, не опасаясь идеологических запретов, чего было лишено в юности наше поколение. Их творческий потенциал, острое чувство прекрасного, повышенный интерес к метафизическим проблемам позволяют надеяться на нормальное развитие художественной жизни.

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

Различия в глобальном видении художественно-эстетической ситуации и перспектив ее развития, во многом связанные с особенностями оптики, не отменяют совпадений наших с В.В. оценок характера современных арт-практик, неклассического эстетического сознания в целом, основанных на общности художественных вкусов. Дистанцировавшись от классики, нонкласика прошла определенный путь развития. Основными вехами этого пути представляются мне отход от подражания реальности (мемесиса), затем от отсылок к ней (референциальности: вслед за материей «исчезло» означаемое) и, наконец, замена аутентичной реальности виртуальной. Подобной эволюции соответствует переход от фигуративности к нефигуративности и затем — к «новой фигуративности», реабилитации телесности в виртуальном «новом натурализме». Нонклассикой оказались так или иначе востребованы все классические эстетические категории, но смысл их изменился изнутри. Возник ряд новых категорий и парака-

тегорий (термин В.В, относящего к паракатегориям абсурд, жестокость, хаос, симулякр и т.п.<sup>3</sup>). Эстетика XX в. отчасти поступилась своим первородством, связанным с чувственно-эмоциональным отношением к миру в пользу интеллектуального удовольствия, а затем и интерактивного взаимодействия с артефактом. Эмпирическое потеснило метафизическое, в результате чего эстетический центр и периферия в нонклассике во многом поменялись местами. Возобладал принцип релятивизма. Границы эстетики чрезвычайно расширились, утратили четкость очертаний. В результате во многом изменились представления о предмете эстетики.

В этом контексте специальный интерес представляет проблема *хронотипологии* неклассического эстетического сознания. Я солидарна с В.В. в плане выделения в нем трех основных этапов — *авангарда*, *модернизма* и *постмодернизма*. Добавила бы еще два — *неоавангард* и *постпостмодернизм*. Моя концепция хронотипологической классификации<sup>4</sup> основана на следующих критериях: инновационность — традиционализм; духовность — телесность; гуманизм — теоретический антигуманизм; хаотичность — упорядоченность; гармоничность — дисгармоничность; визуальность — вербальность; фигуративность — нефигуративность; политизация — аполитичность. Я стремлюсь выявить характерные для каждого из этапов категориальные доминанты (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное), а также векторы оппонирования (критический реализм, натурализм, неореализм, социалистический реализм). Анализируются, кроме того, определенные временные установки и предпочтения (прошлое, настоящее, будущее). Существенным моментом представляется также ориентация на повседневность либо уход от нее; на индивидуальное, уникальное либо массовое. Цель такого подхода — выявление и анализ системообразующих принципов формирования различных этапов нонклассики.

Остановлюсь в нашем первом Разговоре лишь на двух этапах — авангарде и модернизме, представляющих собой в хронотипологическом плане особый интерес. Их концептуализация особенно актуальна и потому, что, судя по опыту работы на Международных конгрессах по эстетике, авангард и модернизм нередко фигурируют как синонимы. Эти мощные, транснациональные тенденции первой половины XX в., включившие в свою орбиту все виды искусства, знаменуют собой, с одной стороны, первый опыт отклонения от классической антично-винкельмановской линии в эстетике. С другой стороны, с современных позиций классический авангард и высокий модернизм воспринимаются как классика XX в. Исследование их эволюции позволяет посмотреть те сущностные эстетические ка-

чества, которые стимулируют укоренение инноваций в художественной культуре, обеспечивают их долгосрочное влияние на ее последующее развитие.

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

С собственно хронологической точки зрения мне представляется, что авангард и модернизм возникают почти синхронно, в начале XX в. Расцвет первого приходится на 1910–1920-е гг., имманентное развитие второго занимает полстолетия. Таким образом, на протяжении достаточно длительного периода они эволюционируют параллельно. Исходя из этого понятно, что я, уважаемый В.В., не связываю модернизм с процессом «остывания» и академизации авангарда, легитимизации его открытий, как это делаете Вы. Один из аспектов моей исследовательской гипотезы состоит в демонстрации типологической автономности и самодостаточности этих двух этапов нон-классики, качественных различий между ними.

Особенности авангарда в сфере эстетической теории и художественной практики сопряжены, на мой взгляд, с его тотальной революционностью. Она выразилась в ориентации на новейшие научные открытия, связанные со строением материи, сциентизме; увлеченности техническими достижениями; в устремленности в будущее, установке на новизну, нигилистическом разрыве с традицией; приоритете формотворчества; резкой политизированности.

Отчетливая ориентация как русского, так и зарубежного авангарда на экспериментальность сопряжена, с одной стороны, с общеизвестным тезисом о том, что «материя исчезла», побуждающим искать новые научные основания развития искусства, с другой — с утопическим проектом воспитания нового человека, коллективиста и альтруиста, построения общества всеобщей справедливости. Высоким духовным устремлениям соответствует тяготение к возвышенному.

Нефигуративность, беспредметность авангарда причудливо сочетаются со стремлением укорениться в повседневности, создать «новый быт». Для авангарда в целом характерны тенденции внутрихудожественные.

жественного синтеза искусств (светомузыка), а также синтеза искусства с искусством. Он создает принципиально новую, доселе не существовавшую художественную реальность, ломает классический канон. Авангард оппонирует любым формам жизнеподобия в искусстве, противопоставляя «формам самой жизни» ментально-эмоциональные проекции внутреннего мира художника.

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

Для модернизма характерно трагическое мироощущение, чувство «гибели всерьез» среди руин распавшегося мира. Художественная картина мира дисгармонична. Исполненные драматизма попытки освоения хаоса неизменно ассоциируются с сизифовым трудом. Время последнего — настоящее. Прошлое вызывает ностальгию, будущее — страх. Лишь искусство, художественное творчество дают надежду на «обретенное время», закрепление экзистенции. Остальные же аспекты жизни сопрягаются, скорее, с безобразным, ужасным, мерзким, низменным, отвратительным. Трагическое и безобразное утверждаются в качестве категориальных доминант. Черный юмор, гиньоль, трагифарс становятся составляющими шоковой эстетики, прибегающей к фигуративным и нефигуративным приемам художественной деформации реальности. Критический реализм, соцреализм и натурализм вызывают отторжение. Что же касается политики, то интерес к ней проявляется лишь в начальный период (первый и второй манифесты сюрреализма) и в годы Второй мировой войны, вызвавшей к жизни ангажированное искусство, в том числе и модернистского толка. Однако политическая ангажированность окажется сугубо ситуативной, обернется разочарованием в общественной деятельности и не закрепится в долгосрочном плане. Постоянным же фактором останется погружение во внутренний мир индивида, драматически переживающего конфликт с внешним, материальным, телесным, социальным. Высокий модернизм в целом — явление сугубо элитарное, чужающееся массовости, будь то в культуре либо политике. В обеих этих сферах ему присуща установка на индивидуальное бунтарство. Кореллятом послед-

него в философском плане выступает теоретический антигуманизм. В совокупности все эти инновационные черты модернизма свидетельствуют об отклонении от классического канона.

Думается, у нас еще возникнет потребность специально обсудить различия между авангардом и неоавангардом, постмодернизмом и постпостмодернизмом. Однако возникает вопрос более общего характера: есть ли основания говорить о XX в. как веке нонклассики? На мой взгляд, и да, и нет. Да, учитывая, что в художественно-эстетической культуре произошли значительные изменения, вектор которых выводит один из ее потоков из русла классического развития. Нет — по ряду причин. Во-первых, сам этот термин является крайне неопределенным. Он носит, скорее, апофатический характер, связанный с дистанцированием от классики, а не с содержательной характеристикой художественной культуры прошедшего столетия. К тому же не вполне ясно, возможно ли вообще некое однозначное определение всей внутренне противоречивой совокупности составлявших ее «измов». Видимо, лишь временная дистанция позволит увидеть, образуют ли они существенную целостность, обладающую определяющей доминантой наподобие той, что обеспечивала адекватность терминов «классицизм», «романтизм», «классическая немецкая эстетика» и т.п. (заметим, кстати, что «классичность» последней не была очевидна для современников). Так что «неклассическая» эстетика, скорее, рабочий термин. Впрочем, и сам вопрос о радикальности и необратимости происшедших перемен является дискуссионным. Во-вторых, нонклассика репрезентативна в первую очередь для западноевропейского и североамериканского эстетического сознания. Это лишь одна из тенденций развития современной эстетики, хотя и достаточно значимая. Как на Востоке, так и на Западе, на Севере и Юге существует традиционная эстетика, продолжающая классическую линию и не приемлющая нонклассики.

Мне близка идея В.В. о том, что одна из потенциальных линий развития в теоретической сфере связана с постнеклассической эстетикой, синтезирующей опыт классики и нонклассики. Другая альтернатива, уже скорее на уровне арт-практик, сопряжена с виртуальной реальностью в современном искусстве. Две названные линии представляются мне взаимодополняющими. Как мне кажется, коллеги, проблемы виртуалистики заслуживают особого внимания. Хотелось бы узнать ваше мнение на этот счет.

**В.Бычков** (28–30.09.05)

Друзья, повозка нашего Триалога неспешно и со скрипом все-таки сдвинулось с места и это, я надеюсь, доставит нам всем определенное удовольствие и придаст новый импульс для ее продвижения.

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

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

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

При этом я мыслю, как Вы знаете, еще более радикально. Глубокий анализ основных явлений и главных тенденций движения художественной культуры XX в. в контексте известной нам истории европейско-средиземноморской культуры и искусства привел меня уже достаточно давно к убеждению, что *пост*-культура является а) или подготовкой и свидетельством скачка (именно принципиального скачка, возможно с помощью высших сил) человечества на принципиально новый, более высокий (по принципу от противного) уровень бытия (с принципиально новой культурой или тем, что явится ее ана-

логом на том уровне), б) или мощным апокалиптическим символом гибели не только культуры в ее высшей форме Культуры (что, по-моему, уже фактически вершится), но и всего человечества. О последнем в XX в., начиная с его первых десятилетий, писали и задумывались отнюдь не единичные мыслители, писатели, поэты; да и сама научная мысль второй половине XX в. с фактами в руках нередко показывает, что НТП, во многом облегчая обыденно-бытовую жизнь человека, ведет человечество к неминуемой катастрофе. В последние годы и сама природа своими неординарными грозными стихийными катаклизмами (глобальное потепление, мощные сдвиги земной коры, землетрясения, смерчи, бури, пересыхание рек и озер, таяние ледников и т.п.), вызванными легкомысленным «покорением природы» на базе НТП (добавим сюда иссякание природных и энергетических ресурсов, генную инженерию, клонирование и т.п. игрушки бездуховного научного ума = без-умия) все настойчивее твердит человечеству об этом же. В русле подобного понимания *пост*-культуры в начале 1990-х начал как-то стихийно складываться мой «Художественный Апокалипсис Культуры», завершенный уже в начале нового тысячелетия и давно ожидающий своего издателя. Н.Б. читала его полностью, и, как мне кажется, он произвел на нее впечатление. Вл.Вл., к сожалению, знаком только с фрагментами, опубликованными в трех книжках «КорневиЩа». Речь здесь, конечно, не о нем, но и о нем в какой-то мере, ибо концепция «Культура — *пост*-культура», которую я здесь, как и в моих статьях и учебниках, предельно и достаточно однозначно заостряю, в «Апокалипсисе» показана более гибко и многомерно. В его жанре это легче сделать. Само неоднозначное понятие *апокалипсиса* ориентирует на полисемию.

Между тем в радикальность и того, и другого исхода *пост*-культурного процесса как-то еще трудно верится нашему сознанию, особенно русскому, особенно православному, прочно укорененному в библейско-христианских ценностях. Вот и Вы, Вл.Вл., выразив солидарность со мной в главном пункте моей концепции, через пару страниц, углубившись в христианскую духовную традицию, выражаете сомнение в том, что *пост*-культура захватит все человечество, и почти готовы списать ее на злобную выдумку «небольшой кучки “постмодернистов”» — служителей Антихриста. Здесь я вынужден вступить с Вами в полемику, хотя с большим удовольствием принял бы Вашу гипотезу, если бы она была подкреплена весомыми аргументами. Однако «кучка» постмодернистов (почему, кстати, вы их закавычиваете? — сегодня это научный термин) не так уж и мала, но пересмотр традиционных ценностей культуры не их изобретение, и они меньше всего их

пересматривают, а просто иронизируют по их поводу, как и по поводу всего на свете. Пересмотр этот, как Вам хорошо известно, начался активно еще во второй половине XIX в., а уж с Ницше, Фрейда, авангардистов в искусстве он шел полным ходом практически во всей евроамериканской культуре, активно захватывая и наиболее «продвинутой» интеллигенции всего мира (Азии, Африки, Латинской Америки, Австралии, а с позднего советского периода и России).

Поэтому *пост*-культура и вершащийся в ней и ею пересмотр основных традиционных ценностей Культуры, увы, не изобретение небольшой кучки интеллектуалов (мало ли их было таких «изобретений» — все канули без следа в Лету), а неумолимая *тенденция* (именно тенденция, не лежащая пока на поверхности, не всеми еще видимая, ибо многие из нас просто не хотят ее видеть — с ней дискомфортно человеку Культуры, — но от этого не менее значимая) культурно-цивилизационного процесса. И Вы, как человек, не одно десятилетие живущий в Германии, имеющий перед глазами всю современную культурно-художественную жизнь Европы, лучше меня можете видеть эту тенденцию, если настроите на нее свою «оптику» (по модному сейчас выражению художественной критики). Одни только выставки, бьеннале и экспозиции в крупнейших художественных музеях современного искусства, наполненные только и исключительно поделками *пост*-культуры (некоторые из них, естественно, не лишены *элементарного* эстетического качества, но это просто последние рецидивы Культуры, ее слабые следы в *пост*-), разве не дают повод задуматься о том, что сие не нечто, навязанное всему миру «кучкой постмодернистов», а последовательная реализация каких-то глобальных процессов, берущих свое прямое начало в авангарде начала XX в. (с тех же Малевича, Джойса, Шёнберга, Дюшана особенно), а косвенное — и в более ранние времена?

Здесь я вынужден обратиться и к Н.Б., которая (и она в этом не одинока — это позиция большей части современных продвинутых искусствоведов и эстетиков, но особенно того слоя управленцев современным художественным процессом, которых я именую арт-номенклатурой), напротив, вообще не видит никакого глобального перелома в культуре, никакого разлома между Культурой и *пост*-культурой, в принципе не принимает этой концепции. XX в. в искусстве, согласно ее представлениям, — это плавный переход к новому периоду в развитии художественной культуры, каких немало было уже в ее истории. Вот этого я просто не понимаю, и мне хотелось бы, дорогая Н.Б., получить более весомые примеры (а еще лучше указание на некие тенденции движения) из современной художественной куль-

туры, которые на Ваш взгляд, соизмеримы по художественно-эстетическому уровню с классикой мировой Культуры, эти «лучшие архаусные образцы». При этом, конечно, не примеры остаточных явлений Культуры, которые действительно возникают в некоторых видах традиционного искусства и еще какое-то время естественно будут возникать в русле того пласта, который я обозначил в моей хронотипологии как консерватизм (в позитивном смысле слова), но именно образцы принципиально нового, «инновационного» искусства, которое я отношу к *пост-*. Я и сам их ищу и рад был бы ими насладиться, но, увы, как правило, ничего не нахожу или, в лучшем случае, — только слабые следы большого духовного Искусства, составлявшего на протяжении тысячелетий основу, ядро человеческой Культуры.

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

Однако моя признательность Вл.Вл. за «полное и гармоничное согласие» со мной в значимом для меня пункте моей концепции далеко увела меня от замысла начать с ответа на более глобальный вопрос о Великом Другом. Текст, как только начинает писаться (знают почти все, державшие в руках перо), — упрямая и почти вполне самостоятельная вещь. Ведет автора, куда ему хочется, а не следует за его

первоначальным замыслом. Попробую все-таки вернуть его в замысленное русло. Из Ваших рассуждений, о. Вл., совершенно очевидно, что Вы адекватно понимаете смысл, вложенный мной в понятие «Великий Другой». При этом Вы совершенно точно усматриваете и определенный апофатизм этого символа, и его антиномизм, связанный с моей сознательной ориентацией на современного интеллектуального читателя, при том не только человека Культуры, но и «постмодерниста», и продвинутого представителя *пост*-культуры. Это термин не только и не столько из нашей узкой переписки друзей-единомышленников, стоящих еще двумя ногами в Культуре и живущих в ней и ею, но он введен мною достаточно давно для пояснения моей концепции (моего видения ситуации) тем, кто уже покинул ее и плавает в иных бурных морях и мутных потоках, как и для молодежи, только вступающей на почву гуманитарных штудий (в моих учебниках).

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

Итак, Вл.Вл., Вы совершенно адекватно понимаете смысл моего символа «Великий Другой» и, далее, задав риторический вопрос о смысле границы между Культурой и *пост*-культурой, даете мне понять, что здесь наше видение современной ситуации в мире существенно различно. Это-то и особенно интересно для нашего Триалога, в котором, как Вы уже отчасти видите, Н.Б. занимает свою, еще более далекую от Вашей мировоззренческую позицию, чем азъ, грешный, но в чем-то удивительным образом более солидарна с Вами, чем

со мной. Таким образом, являясь через мое посредство если не друзьями в прямом смысле слова, то предельно благожелательно настроенными друг к другу собеседниками, обладающими близкими уровнями культурно-исторической эрудиции, научных знаний, эстетической восприимчивости и т.п., мы все имеем очень разный духовно-эстетический и даже жизненно-практический *опыт*. И с позиций этого опыта и всего комплекса личностных знаний, менталитета, духовно-эстетических пристрастий пытаемся говорить о сущностных проблемах современного бытия через призму современной художественной культуры, прежде всего. В возникающих переплетениях смысловых ходов и индивидуальных прозрений и в\_дений и могут выявиться какие-то качественно новые нетривиальные решения и находки.

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

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

И здесь вряд ли убедительна Ваша ссылка на единственный официальный провозглашенный атеистический режим, существовавший в нашей стране. Полагаю, что все-таки не атеизм привел к крушению советский режим, но совсем другие причины, и в частности, прежде-

временное (а может быть, и принципиально недопустимое) уничтожение частного предпринимательства, частной собственности, частной инициативы, возможности официально поощряемой безудержной наживы. Без всего этого homo sapiens пока жить не научился, для него нажива и, как следствие, власть стоят значительно выше в иерархии ценностей, чем любой Великий Другой и обещания грядущего Царства Божия. — *Хочу этого Царства здесь и сейчас!* Пожалуйста, только денежки плати. — Вот люди (многие интеллектуалы здесь не исключение) и «гибнут за металл». И свалят любой режим, который не предоставляет им возможности добывать этот металл, как спокойно свалили советскую власть — давно не стало ее реальных защитников — все изголодались по «металлу» (При этом многие хорошо помнят отеческий совет старого олигарха своему наследнику: Сынок, всех денег не заработаешь. Большую часть их надо украсть).

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

Христианство в его современной форме, по моим наблюдениям, и Вы тоже это знаете, живя в центре Европы, умирает повсеместно. Да, собственно, это хорошо видели (и Вы это знаете) еще в первой половине XX в. многие религиозные мыслители, которых мы с Вами так любим, и пытались каждый на свой лад как-то реформировать или пересмотреть, доосмыслить христианскую доктрину применительно к новым реалиям современной жизни и сознания. Реанимировать его. Чего стоит хотя бы соловьевско-бердяевская идея продолжения и завершения процесса творения мира человеком. Однако уже сам Бердяев в конце жизни ощущал утопичность этой идеи, а сейчас мы наблюдаем принципиально обратный процесс — не продолжение

творения мира, но его последовательное разрушение и уничтожение человеком. Тот же Бердяев утверждал, что «христианство кончается, и возрождения можно ждать лишь от религии Св. Духа», в чем в период Серебряного века он, как Вы знаете, был не одинок, а эпигоны и «пророки» религии «Третьего завета» встречаются и поныне. В какой-то мере об этом конце и кризисе только более глобального масштаба и кричит *пост*-культура, правда, на свой лад. Кстати, это хорошо ощутил все тот же Бердяев в кубизме Пикассо, а католик мирискусник Александр Бенуа видел «фальшь» живописи Владимирского собора в Киеве не в личной неудаче отдельного художника (В. Васнецова, к которому Бенуа относился с почтением), а в «гнете духовного оскудения, которым уже давно болеет не только Россия, но и весь мир»; во лжи, «убийственной и кошмарной, всей нашей духовной культуры». Не слабо сказано человеком, который прекрасно знал духовную ситуацию в России и Европе конца XIX – первой половине XX в.

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

Понятно, что мой опыт в этом плане не может идти ни в какое сравнение с Вашим, однако при всем моем внутреннем желании я не только не вижу никакого религиозного бума в христианском ареале, но как раз обратное. Конечно, тяга к Культуре и ее важнейшему ядру религии или религиозно ориентированной духовности еще сохраняется у многих, но, как правило, она реализуется на достаточно формальном уровне – получасовое посещение мессы в воскресенье. Более того, далеко не все сегодня ищут духовную пищу в христианстве, а часто обращают свои взоры на Восток, к восточным религиям и культам, к различным эзотерическим учениям, к теософии и антропософии, наконец, просто к языческим культам и шаманским камланиям. Я бы не назвал это религиозным бумом. Скорее – деградацией религиозного сознания, возвращением на уровни давно пройденные человечеством и, конечно, более примитивные, чем христианство. И с их помощью, увы, вряд ли можно влить какое-то новое вино в старые мехи новозаветной религии. Возможно в пространствах современной эзотерики складываются основы принципиально нового религиозного сознания, но мне трудно судить об этом в силу слабой информированности. Во

всяком случае, современное художественное сознание пока не ощущает этого. А постоянные попытки католической церкви принять и даже освятить почти все, часто антидуховные явления современности, включая и многие феномены *пост*-культуры, не доказательство ли ощущения ею самой уплыwania почвы из-под ног в современном мире?

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

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

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

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

Теперь мне хотелось бы немного остановиться на более локальных темах, затронутых в тексте Н.Б. Хотя локальность эта относительная, ибо какую проблему художественной культуры не возьми, вроде бы внешне очень частную и конкретную, всегда упираешься в некие сущностные духовно-эстетические материи, которые с трудом поддаются вербализации или рациональной аргументации, т.е. опять выводят сознание на глобальные уровни. Очень многое в позиции каждого из нас продиктовано внутренним, уже достаточно богатым опытом, глубинным интуитивным видением, которое, по существу, не поддается вербализации. Поэтому при всем моем, например, внешне напористом стремлении отстоять свою позицию и найти слабые с моей точки зрения места в позициях оппонентов по тем или иным дискуссионным вопросам, я с уважением и некоторым внутренним трепетом всматриваюсь в суждения каждого из вас, хорошо зная, что все это не пустые слова, но обусловленная богатым духовным опытом, интуитивно хорошо подтвержденная и чаще всего интимно пережитая позиция. Поэтому и свои вопросы к вам, друзья, и аргумен-

ты в защиту своих представлений, направленные одновременно на проверку убедительности ваших, я рассматриваю как некие провокативные импульсы для активизации нашего коллективного ratio. В таком же ключе я смотрю и на ваши размышления над моим пониманием тех или иных проблем.

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

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

дожественной классики от древнеегипетского искусства и Гомера до наших дней. И это не современная конвенциональность — условная договоренность арт-номенклатуры о том, что сегодня считать искусством, а что нет, а именно достаточно объективная, хотя и основанная на субъективном, интуитивном опыте многих «экспертов», эстетическая оценка.

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

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

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

Сегодня, правда, можно и не ездить так далеко. Достаточно зайти на выставку Энди Уорхола в Третьяковке, где хорошо представлено практически все его творчество, чтобы поразмыслить над значимостью шедевров (они уже стоят сотни тысяч на мировом арт-рынке) этого всемирно признанного художника XX в. О нем написаны многокилограммовые монографии на многих языках (пока кроме русского), авторы которых хором убеждают нас в его величии как крупнейшего художника XX в. Однако можно ли отнести к искусству в классическом понимании его творчество? Покажите мне человека, которому какое-либо произведение его доставило истинное эстетическое наслаждение. Боюсь, что таких не найдется, если у них достанет смелости честно сознаться в своем опыте (помните стихок Саши Черного «Дурак рассматривал картину: Зеленый бык лизал моржа...»?), даже среди его маститых апологетов. Многие из них вообще уже забыли, что это такое (об эстетическом наслаждении).

Уорхол — типичный представитель (и один из первых) *пост*-культуры, который полностью воплотил своей практикой тезис некоторых авангардистов: Искусство умерло! Да здравствует искусство! А его последователями, как правило, вообще бездарными (примеры тому сегодня здесь же в Третьяковке: на том же этаже огромная выставка

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

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

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

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

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

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

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

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

Итак, сегодня к неклассической эстетике я бы отнес:

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

– в сфере эстетической теории: а) все вербальные тексты об искусстве и эстетической проблематике, не вписывающиеся в основные рамки классической эстетики; б) имплицитную «теорию», выражающую и выявляющую главные принципы, на основе которых создается (возникает) искусство (точнее, арт-деятельность) *пост*-культуры.

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

Понятно, что пространство неклассики образовывалось на протяжении всего XX столетия и продолжает формироваться и ныне. При этом очевидно, что оно (уже по определению) имеет многоуровне-

вый характер и принципиально неоднородно, ибо складывается из достаточно разных элементов и структур. В силу того, что большинство из этих структур в той или иной мере изучаются гуманитариями самой разной ориентации (философами, эстетиками, искусствоведами, филологами, социологами, культурологами), они по-разному именуется и описываются в самых разных аспектах. Нас здесь в первую очередь и по преимуществу интересует аспект эстетический, т.е. к явлениям, в какой-то мере выходящим за рамки Культуры, мы попытаемся подойти с позиции все-таки Культуры, ибо эстетика – это, прежде всего, пока наука из сферы Культуры, и представители *пост*-культуры, надо отдать им должное, на нее не претендуют. Они утверждают, что не знают, что это такое, и стараются не употреблять ни самого понятия эстетики (и его производных), ни категорий классической эстетики за исключением понятия искусства. Оно вошло в лексикон *пост*-культуры, и это, в частности, побуждает и нас разобраться в том, что же это за искусство и искусство ли вообще, а если да, то в каком смысле.

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

Наиболее общую классификацию по первому уровню, т.е. *хронотипологию искусства XX в.* я в свое время предложил в виде схемы: *авангард, модернизм, постмодернизм, консерватизм* с соответствующими определениями и описаниями, которые, вам, дорогие собеседники, хорошо известны. И думаю, что именно по этому уровню, Н.Б., Вы со мной и солидарны. Не так ли? Мне представляется, что она, хотя и условная, как и любые классификации в духовной культуре, дает все-таки возможность начать более-менее строго разбираться в феноменах, явлениях, процессах, протекавших в художественной культуре XX в. Понятно, что каждый из хронотипов этой схемы – сложное и многоуровневое явление, подлежащее уже более тщательному анализу на предмет внутренней хронотипологии и поступенчатой классификации, своего рода морфологизации.

На уровне того, что можно условно назвать художественно-эстетической теорией, или, может быть, адекватнее – арт-теорией, я бы предложил разработать иную хронотипологию, ибо она в целом не

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

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

**В.Иванов** (21–28.10.05)

Дорогой В.В., когда я прочитал полученное с Вашей помощью письмо Н.Б., то озадаченно задумался о том, в какой форме мог бы я Вам обоим ответить, поскольку стало ясно, что никто из нас не парен другому и представляет позиции настолько отличные, что, в известном смысле, возможно только индивидуальное обращение к каждому из Вас. Уже после своего возвращения из Москвы, когда мы наконец-то смогли вести настоящий разговор, пришло Ваше «второе кресельное письмо», которое, казалось бы, благополучно разрешает проблему одновременного обращения к Вашим собеседникам, хотя, по сути, оно все же состоит из двух самостоятельных частей. При всем том, Вы уже давно знаете Н.Б., живете в одном городе и для вас обоих переписка носит скорее характер литературного приема, тогда как для меня, проживающего в Мюнхене, письмо не только жанр, но и почти единственное средство общаться с Вами (телефонными возможностями в данном случае можно пренебречь), а сама Н.Б. еще знакома только по одному письму.

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

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

Для подтверждения этой истины не нужно забираться в историю масонства, поскольку, например, даже предельно далекие от мистики, но долго живущие друг с другом супруги вырабатывают со временем своего рода домашний язык, понятный только им одним. Поэтому я надеюсь, что, наряду с научной точностью выражений, мы оставим некое пространство для знакового общения (разумеется, при помощи тех же понятий, а не магической символики), иными словами, в некоторых случаях полезно отказаться от лобовых и прямолинейных решений в пользу намеков, умолчаний и даже двусмысленностей.

С такой позицией для меня связывается еще один важный момент, отметить который не бесполезно в начале нашего Триалога. Особенно Н.Б., с которой я, к сожалению, еще не знаком, хотелось бы попросить учесть одну особенность моей внутренней установки, без чего наша переписка может принять фатально невразумительный характер. При вполне определенном мировоззрении у меня начисто отсутствует желание доказывать его истинность, равно как и отвергать другие на том основании, что они противоречат моему собствен-

ному. Поэтому если какие-то замечания могут звучать полемически, то, тем не менее, они отнюдь не связаны с желанием любой ценой отстоять свою правоту (или неправоту) и ниспровергнуть оппонента. Скорее, вслед за Розановым, я склоняюсь к тому, что вполне возможно «враз идти и направо, и налево».

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

Я познаю как существующий, а не как трансцендентальный субъект или «мировой дух», хотя не отрицаю, в отличие от Бердяева, что на определенных ступенях внутреннего развития познающий может пережить свое единство со сверхличным духовным началом в собственном мышлении. «Познание мира через человеческое существование» связано также с идеей объективации. Здесь хочется прямо прикнудить к Бердяеву, который считал, что «объективной реальности не существует, это лишь иллюзия сознания, существует лишь объективация реальности, порожденная известной направленностью духа». Подлинная же реальность познается не через объективацию (нас от истины отчуждающей), а, напротив, через ее преодоление и раскрытие реальности в глубинах человеческого существования. Пишу об этом, однако, отнюдь не для того, чтобы затеять дискуссию об экзистенциализме (как течения давно устаревшем и сошедшем с исторической сцены), но для совместного прояснения наших методологических установок, ибо именно в этом пункте усматриваю нечто вам обоим близкое, меня же, наоборот, от вас отделяющее (вполне возможно, что ошибаюсь). Говоря конкретно, мне кажется, что вы рассматриваете современное искусство как объект научного познания, иными словами, объективируете и «опредмечиваете» происходящие в них процессы, находясь экзистенциально вне их. Такая позиция вполне оправданна и выражает существо научного познания в его нынешнем понимании. Она имеет большие преимущества и позволяет создавать ясные картины художественных явлений, превращаемых на этих путях в объекты эстетического анализа. Тогда просыпа-

ется интерес к логике развития искусства, создается определенная модель культуры и появляется возможность прогнозирования ее дальнейшей судьбы вплоть до перехода в *пост*-культуру. Отдавая должное такому научному подходу и даже питая к нему определенную слабость, должен заметить, что как раз при рассмотрении современной ситуации в искусстве, я нахожу себя с ней связанным экзистенциально, а не научно-объективно. Она для меня не «объект», а нечто переживаемое вне всякой объективации в глубинах собственного существования. (Извините, что много пишу о себе, но раз мы затеяли переписку, а не просто обмен статьями, то в ходе ее мы должны лучше узнать друг друга.) Для Н.Б. такие утверждения должны показаться в высшей степени странными, но В.В., надеюсь, лучше понимает, о чем идет речь. Могу сослаться только на опубликованную в «Корневище» мою работу о метафизическом синтетизме с сопроводительной статьей, поясняющей ее историю. Особенно в 1960-е гг. я переживал себя не только наблюдателем процессов, происходящих в искусстве, но их — хотя бы и на весьма скромном уровне — экзистенциальным участником. Общение с М.Шварцманом, И.Кабаковым и М.Шемякиным сообщило мне сознания присутствия при рождении новых направлений в искусстве, тогда еще мало кому известных, оценка которых (пожалуй, кроме Кабакова, имя которого произносится сейчас на Западе на одном дыхании с классиками модерна) остается еще делом будущего. В.В. кое-что об этом от меня слышал и со многими моими оценками не согласен, тем не менее именно этот опыт существенно определяет мой подход к современной ситуации. Если у вас будет к этой теме интерес, то возможно в будущем более подробно поговорить о судьбах питерско-московского авангарда, сейчас же примите мной высказанное, как попытку сделать вам понятным, что я подразумеваю под экзистенциальным подходом к эстетике.

Другой пример. Вы, дорогой В.В., характеризуете современную церковную ситуацию в России, как «сугубо временное явление переходного периода, иллюзию реального возрождения религиозного сознания», о чем здесь мне также спорить не хочется. Обращу внимание только на экзистенциальный аспект проблемы. Можно говорить о Церкви в ее объективированной форме и испытывать законное недовольство от малого числа «нормальных, сознательно и глубоко верующих». Вы пишете о старушках, пенсионерах и «крутых ребятах». Несомненно, нам обоим было бы приятней и спокойней, если бы Церковь состояла из людей, похожих на Флоренского или Булгакова. Но и образ раннего христианства рисует сходную картину. Церковь представляла отнюдь не как собрание высоколобых и глубоко эрудированных философов, напротив, ап. Павел не без тайного вздоха

и, возможно, даже некоторой иронии, писал: «Посмотрите, братия, кто вы призванные: не много из вас мудрых по плоти, не много сильных, не много благородных; но Бог избрал немудрое, чтобы посрамить мудрых, и немощное избрал Бог, чтобы посрамить сильное» (1 Кор. 1, 26–27). Не напоминают ли Вам эти слова современную ситуацию? Но все зависит от того: рассматриваем ли мы ее в объективирующей перспективе извне или экзистенциально изнутри. Человек может переживать Церковь как Мать, а не как «объект» критики (помните слова Киприана Карфагенского: «кому Церковь не мать, тому Бог не Отец»), что радикально меняет всю картину и многие легко уловимые слабости и недостатки воспринимаются тогда в совершенно иной перспективе. Опять-таки, я не касаюсь здесь глобальных прогнозов о судьбе христианства (и не дерзаю делать этого, ибо не знаю «ни времен, ни сроков»), а привожу пример экзистенциального отношения к духовным явлениям. Dixi.

Теперь после нескольких замечаний частного характера перехожу к обсуждению проблем, являющихся непосредственным поводом к нашей переписке, но и здесь прежде всего необходимо достичь ясности в понимании нашей терминологии и словоупотреблений. Совершенно очевидно, что вся она вертится вокруг, поднятого В.В. вопроса о *пост*-культуре. Сам досточтимый инициатор переписки часто в этой связи говорит об Апокалипсисе и даже использовал это слово в заглавии своего капитального труда, который, к сожалению, мне до сих пор не удалось прочесть, тем не менее, благодаря беседам и ряду доступных мне книг и статей, можно представить, о чем идет речь. Однако не до конца остается ясным, какой смысл Вы, дорогой В.В., вкладываете в слово Апокалипсис, что, как Вам прекрасно известно, в буквальном переводе означает «откровение» (имеются также еще несколько смысловых нюансов, для нас в данном случае несущественных). В контексте христианской культуры оно применяется к последней книге Нового Завета, которую, кстати сказать, довольно поздно включили в канон и, что любопытно, никогда не используют с литургическими целями. Что касается ее толкования, то хотя нет речи о прямом табуировании, но тем не менее чувствуется сознательная осторожность и воздержанность в этом отношении. Один опытный старец вообще советовал своему ученику заклеить клеем соответствующие страницы, чтобы пресечь соблазн ложного понимания этой самой загадочной книги Библии. Иными словами, когда речь идет об Апокалипсисе, то христиане понимают под этим богодухновенное (т.е. возникшее в результате божественной инспирации) Откровение, данное на Патмосе Иоанну Богослову, о последних судьбах человечества.

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

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

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

Именно на этом основывается то, что В.В. называет моим «оптимизмом» и нередко спрашивает о его источнике, хотя я сам отнюдь не считаю себя оптимистом и по ощущению трагизма человеческого существования в истории мало чем от В.В. отличаюсь (скорее, склонен чувствовать себя «по ту сторону» пессимизма и оптимизма). То есть я различаю в современности тенденции, ведущие к полной гибели и обреченные, говоря языком Апокалипсиса, на «смерть вторую», и — теперь, может быть, лишь латентно присутствующие — начатки, ведущие к Новому Иерусалиму, т.е. в нашем контексте — к торжеству духовной культуры.

Но мне кажется, что и Вы, В.В., допускаете подобную альтернативу в истории, когда пишете в своем письме, как, с одной стороны, о возможности «принципиального скачка...на принципиально новый, более высокий... уровень бытия», так, с другой стороны, предсказываете гибель человечества. Однако одно, так сказать, отнюдь не исключает другого, а взаимодополняет. В этом и заключается смысл апокалиптического истолкования истории, а не в допущении только одной возможности развития. Даже в собственно научном смысле такая модель приводит к более продуктивным результатам, позволяя исследовать современное искусство в его поразительной многомерности. Приятие этого плюрализма надо оговорить особо, поскольку

если у нашей переписки когда-нибудь найдутся лично не знающие нас читатели, то может возникнуть досадное недоразумение. Сталкиваясь с нашими критическими высказываниями по адресу нынешнего состояния европейской культуры, когда мы (вполне обоснованно) отказываем многим выставляемым «объектам» в праве именоваться произведениями искусства, могут подумать, что наши позиции близки к соцреалистическому мракобесию. Однако делаем мы это совсем по другим основаниям, чем тоталитаристские критики, которые оценивали авангардизм как симптом вырождения буржуазной культуры и превозносили ложно понятый и духовно извращенный реализм. Напротив, мы оба, как я полагаю, восприняли радикальный поворот в искусстве начала XX в. как знак духовного освобождения и выхода в новое — позитивно нами оцениваемое — измерение культуры. То же, что нас смущает, это не смелость художественного поиска, а, наоборот, тенденции, ведущие к сознательному злоупотреблению эстетической свободой, завоеванной авангардизмом.

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

После такого утверждения можно только скорбно развести руками и посетовать на бездны, отделяющие наши эстетические мировоззрения. Для меня Кандинский, напротив, открыл путь к духовному Возрождению. Одной из роковых причин упадка было как раз поразительное невнимание к разработанному им проекту. Открытие (а не «изобретение») нового измерения в живописи внушает надежды. Мне кажется, что, вольно или невольно, мы все стоим под влиянием современного идеала перманентного ускорения, необходимого из хозяйственных и других практических целей, но вредно отражающегося на нашем понимании культурных процессов. Многие идеи требуют медленного и тихого вызревания. Здесь нет места внешне понимаемому прогрессу. Были периоды, когда культура существовала в виде хранимых одиночками фрагментов, чтобы после нескольких столетий воскреснуть как феникс из пепла.

Вы сетуете, что за сто лет абстрактное искусство ничего особенного не создало. Во-первых, мне кажется, что такая оценка преувеличено пессимистична. Можно с ходу назвать ряд имен (Вам прекрасно известных), которые показывают принципиальную жизнеспособность абстрактного искусства. Во-вторых, явления упадка в этой области напрямую связаны с отказом от духовного начала (что для Кандинского было главным) и поэтому делать за них ответственным

Кандинского по меньшей мере странно. Если толстую книгу будут использовать для того, чтобы кого-нибудь больно стукнуть по голове, я никогда не буду за это обвинять автора.

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

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

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

**В. Бычков** (06.11.05 — 08.11.05)

Дорогие друзья,

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

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

Между тем интереснейшая проблема *маски* затрагивается Вл. Вл., и она, понятно, касается не только методологии нашего Триалога и границ взаимопонимания в его рамках, но это и важнейшая проблема современной культуры, даже на уровне *пост*-культуры. Особенно на этом уровне. В XX в. серьезнейшая проблема, поэтому я хотел бы разъяснить мое понимание этого феномена, а заодно и пригласить вас поразмыслить о нем в широком культурологическом контексте. *Лик — лицо — маска*. Проблему активно поднимал, как вы помните, еще о. Павел Флоренский. Сегодня разновидностью маски выступает и *имидж* (или, говоря по-русски, *личина*), а на уровне арт-практик его в какой-то мере дублирует *симулякр*. Лику мы с Вами, о. Владимир, посвятили немало лет в нашей юности, да и в зрелые годы, когда много и плодотворно, как мне кажется, занимались Средневековьем и жили в мире византийских и русских икон. И сегодня понятно, что с подлинными ликами современная цивилизация не имеет дело. Она вообще забыла, не знает, что это такое, и вряд ли даже поймет, если мы попытаемся объяснить ей, что лик — это изоморфный индивидуальный *эйдос* каждого человека, в котором он был замыслен Творцом, который был искажен в силу известных причин в эмпирическом мире и в котором человек, согласно христианскому миропониманию, должен воскреснуть для вечной жизни. Лик — это идеальный неизменный облик конкретного человека, его архетип, точнее — метафизический образ. Лики, как мы знаем, изредка проступали сквозь лица некоторых особенно просветленных духовных личностей, некоторых святых. Именно их пытались изобразить на иконах византийские и древнерусские мастера, поэтому Феодор Студит имел полное право в свое время заявить, что на иконе лик Христа выявляется даже яснее, отчетливее, чем в подверженном временным изменениям лице самого исторического Иисуса.

Сегодня о ликах говорить не принято. Есть лица, маски, имиджи. Лицо — это, главным образом, эмпирически данное нам лицо, внешне и часто независимо от нашей воли выражающее некоторые

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

Маска же — продукт достаточно высоко развитой культуры. Если лик — онтология и метафизика, то лицо — эмпирия, а маска — искусство. Лик и лицо часто не зависят от сознательно направляемой воли человека. Маска надевается вполне осознанно. Это театр. Только *homo ludens* надевает маску и, как правило, с амбивалентной целью: сокрыть и явить, скрывая явить, являя скрыть. Маска — это *лице-действие*, некое игровое действие с лицом, когда мы стремимся скрыть свое истинное лицо и явить лицо другое, более адекватное той или иной ситуации, чем наше истинное лицо, т.е. — псевдолицо, игровое лицо. Да, это и карнавал, и театр, и маскировка. Маска маскирует наш внутренний мир, который может самопроизвольно прописаться на нашем лице. Сегодня определенный тип маски принято именовать имиджем — неким идеализированным образом, в котором мы сами желаем функционировать в обществе, как правило, более высоким и престижным, чем наш реальный образ. Имидж — это чисто маскировочный образ, своего рода *симулякр* (в постмодернистском понимании термина) социального уровня. Маска — игровой знак. Однако о маске, конечно, больше и точнее может нам рассказать Н.Б., которая помимо всего прочего постоянно живет в мирах театра и кино, где многое, если не все, строится на маске.

Поэтому, Вл. Вл., я, хотя и не желал бы здесь сознательно маскироваться от своих друзей, вполне понимаю и принимаю ту ипостась маски, которая позволяет нам действовать в пространстве «намеков, умолчаний и даже двусмысленностей». Это классическая наука требовала от гуманитария четких дефиниций, логических доказательств, обоснованных аргументов; в современном же постклассическом пространстве подобное требование представляется архаикой. И как бы мы с Вами ни рядились в тоги (равно набедренные повязки) последних могинок классической Культуры, реально и часто невольно во многом являемся людьми своего времени, представителями, увы, *пост-культуры*. Отсюда стремление к двусмысленностям, полисемии,

недосказанности, намекам вместо четких дефиниций; отсюда же и почти принципиальная противоречивость наших собственных суждений. Вот и Вы, дорогой батюшка, не избегаете этого. Выговаривая себе право на маску, на определенную двусмысленность и недосказанность, постоянно требуете от меня однозначного разъяснения употребляемой мной терминологии. Да и все мы вроде бы этого желаем, ибо хотим как можно точнее и адекватнее понимать друг друга. Это нормально и для людей вообще, и для мыслителей тем более.

Однако это требование вступает в определенное противоречие с тем методом ведения разговора, который Вы выводите из манифестируемого Вами способа бытия в культуре («экзистенциального»). Вы совершенно справедливо усматриваете, что мы с Н.Б. подходим к искусству с позиции ученых (каковыми мы и являемся и по табели о рангах, и по внутреннему призванию), т.е. подходим к нему как к *объекту* (скорее в смысле современной науки, чем в бердяевском понимании объективации) научного познания. И в этом плане придерживаемся требований классической науки к наличию определенных дефиниций, доказательств, обоснований и т.п. Однако, гуманитарии, и особенно эстетики, — это ученые специфического типа. В нашем деле первичен именно тот экзистенциальный опыт, то реальное *бытие* в культуре (искусстве), о котором говорите и Вы. Без глубинного опыта переживания культуры и искусства изнутри ничего путного сказать о них невозможно. Поэтому, кстати, я и не берусь ничего говорить о религии. Моего опыта бытия в ней недостаточно для этого. Здесь нужен Ваш опыт, священнослужителя, живущего в ней и ею постоянно.

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

Теперь относительно Апокалипсиса в названии моей книги. Кстати, вот она-то, как Вы могли понять и из опубликованных фрагментов, — типичный продукт экзистенциального, во многих случаях не-

отрефлексированного сознания, или интуитивного знания, или — непосредственного эстетического опыта, где господствуют и много-смысленность, и недосказанность, и намек, и символический профетизм, и художественная образность, и Бог знает что еще. Некий, если хотите, постмодернистский роман XX века, подобных которому, кажется, вообще нет в мировой культуре. Роман с искусством и об искусстве во всех его измерениях и более того. Именно в этом смысле и следует понимать Апокалипсис в его названии. Все это я пытался объяснить во Введении к этой по-своему уникальной книге, но Вы его не видели (перешлю Вам при случае). Естественно, что прекрасно прописанные Вами смыслы Иоаннова Апокалипсиса имеются в виду, создают ее метафизический фундамент, но на первом плане стоит не чистая духовная инспирация, а «художественное откровение», т.е. откровение, являемое в самом феномене современного искусства от авангарда начала XX в. до самых последних поделок *пост*-культуры его конца и, пожалуй, без осознаваемой воли многих из создателей этого искусства. Одновременно это и метафора, но метафора как полноценная художественная форма, являющая собой невербализуемое, активно переживаемое содержание, которое апокалиптично во всех смыслах (и древних, и новых) термина «апокалипсис». В определенном понимании наличествует в искусстве XX в. и специфическая инспирация в смысле «внутренней необходимости» Кандинского и его предшественников по этому понятию. Именно она и лежит все-таки в основе *пост*-культуры как грозное предупреждение человечеству о неверно выбранном пути, предвестие катастрофических перемен в космоантропном бытии. Об этом мой Апокалипсис.

В этом ракурсе я все-таки позволю себе не согласиться с Вами в навешивании ярлыка «сознательного злоупотребления эстетической свободой» (хотя прекрасная фраза!) на большинство из выпадающих из сферы художественного поделок *пост*-культуры. Собственно, возражение вызывает слово «сознательное». Анализ текстов достаточно большого количества современных «продвинутых» и самых крутых «злоупотребителей» этой свободой, проделанный мною этим летом в связи с работой над одним проектом, показал, что большинство из них на словах (т.е. сознательно) стремятся именно к эстетическому качеству и художественности, что меня даже приятно удивило, и имеют данные к тому, чтобы реализовать это. Между тем в своей практике они все делают (в силу «внутренней необходимости»? «инспирации»? ) для того, чтобы как можно дальше уйти от этих качеств, создать почти антиэстетические продукты. И понятна причина этого (что я и пытаюсь постоянно разъяснить введением термина *пост*-

культура) — глобальная бездуховность художников (и шире — основной массы творческой интеллигенции) *пост*-культуры, которая приобрела после Второй мировой войны устрашающие размеры и которая и выражается *помимо их воли* в их произведениях.

Кандинский в этом смысле был уникальной, почти единственной в своем столетии, удивительно гармоничной личностью: его творчеством руководило Духовное начало (та же «внутренняя необходимость»), стремящееся, во что он твердо верил, к своему самовыражению через художника. Мастер хорошо сознавал это и сумел не только воплотить дарованную ему инспирацию в живописи, но и прописать суть своего творческого метода (да и вообще любого творческого акта) вербально. Почти одновременно с ним пришедший к абстрактной живописи Франтишек Купка, которого западные искусствоведы ставят в этом плане на один уровень с Кандинским, кроме самого принципа полного отказа от изоморфизма, ничего общего с ним не имеет. Если Кандинский создал — сегодня это очевидно всем — большое количество художественных шедевров, то живопись Купки — просто скучная, малохудожественная мазня, как, скажем, и живопись друга Кандинского и выдающегося композитора А. Шёнберга (недавно мы имели честь видеть ее в Третьяковке рядом с шедеврами Кандинского). Почти то же самое можно сказать и о массе других (ныне уже активно забываемых, поэтому и Вы скромно умалчиваете их имена, риторически ссылаясь на то, что я их хорошо знаю — да, знал, да забыл — не за что держать в памяти) абстракционистов, даже с предикатами экспрессивные, агрессивные, действенные и т.п. Это не спасает их от забвения, как не сумевших создать *художественных* произведений, т.е. подлинного искусства. Другой вопрос, что своим диссонирующим с художественными ценностями искусством они (как и их последователи всех направлений *пост*-культуры) прокричали какое-то существенное предупреждение человечеству (например, черно-белые полотна Сержа Полякова), издали некий жуткий вопль о помощи, да человечество пока его не слышит, погрязшее в своих телесных соблазнах и цивилизационных игрушках и погремушках. А грозные валы этно-цунами с Востока и техногенной катастрофы с Запада вот-вот столкнутся, сметая человечество как нечто чуждое в структуре Универсума.

Причина внехудожественности современного искусства Вам известна и понятна — бездуховность. Глобальная, присущая эпохе. Дело ведь не в форме, а в *содержании* (в этом едины были и Кандинский, и Флоренский, и многие художники начала XX в.). Если нечего выражать, то никакие формы не помогают, а особенно головные, как, скажем, у с придыханием произносимого нашей арт-номенклатурой и модного ныне (с большим запозданием) в России Ильи Кабакова. Все

его содержание хорошо выражено в названии представляемого им направления — «кухонный концептуализм» — кухня коммунальной квартиры. Я жил в такой квартире и знаю, чем пахнет на ее кухне. Духом там не пахнет — это точно, и художественностью тоже. Все остальное можно найти в альбомах и объектах Кабакова, выполненных, кстати, не без определенного художественного таланта, я бы определил его на уровне наивного декоративизма, не более. В плане истории нонкоформизма интересно и занимает уже свое скромное место в истории нашего искусства, в остальных планах — просто любопытный продукт *пост-культуры*. Особенно с придыханием выставляемые по всему миру инсталляции из советских строительных вагончиков, бытовок, где какой-нибудь алкаш Ванька пробивает головой потолок и улетает в космос на своих помочах. Ирония — да. Искусство — вряд ли.

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

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

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

И еще одна занятная вещь. Вы упрекаете меня в том, что я подхожу к искусству и культуре с догматической, вроде бы более уместной для Вас, как профессора православного богословия, позиции, а не с эстетической, более характерной для меня (по долгу службы). Мы в нашем разговоре как бы поменялись ролями. Не думаю, что это так. Именно эстетический, а не богословско-догматический подход позволяет мне относиться к теософии, антропософии и иным эзотерическим учениям скептически, хотя, признаюсь, я не знаком с ними в должной мере, чтобы делать какие-то серьезные выводы о их существовании. Однако очевидно, что в русле этих течений, имеющих глубокие исторические корни, практически не было создано достойных внимания эстетических ценностей, во всяком случае сравнимых по уровню художественности с бесчисленными произведениями христианского искусства. О художественных ценностях, явленных за последние 15 столетий в русле христианской культуры, не мне Вам рассказывать. Мы ими живем, духовно и эстетически питаемся, изучаем их, слава Богу, всю нашу жизнь. Искусство же в моем понимании является важнейшим показателем жизненности и истинности формы культуры, его породившей. Это и настораживает меня в эзо-теризме и близких к нему исканиях в культуре.

Когда-то я просмотрел доступные мне материалы и был разочарован. Блаватская вообще не знает ни искусства, ни эстетического опыта. В ее огромном труде, если я не ошибаюсь, — давно листал его и не имею дома, — практически нет ничего существенного об этих сферах. Штайнер глубже чувствует смысл культуры и заслуживает большего внимания. Попытки создания Гётеанума крайне интересны, однако

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

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

Понятно, что я не ставлю всю современную (XIX–XX вв.) эзотерику на один уровень с камланиями сибирских шаманов. Напротив, я с интересом наблюдаю за всеми духовными исканиями человекест-

ва последних столетий, ощутившего кризис евангельского христианства, его неадекватность современному космоантропному процессу и достижениям науки, но не утратившего окончательно вкус к пище духовной и ищущего альтернативных путей к Великому Другому. Однако здесь мне в большей мере импонирует учение Тейяра де Шардена, чем Штайнера, но оно пока, кажется, никак не прорезонировало в умах и душах образованных европейцев и современных *арт*-истов. Кажется жестковата пища для них, как собственно и само христианство, да и тоже не лишена существенных изъянов. Блаватская, Бэзонт, Штайнер, Рерихи и их последователи — это, на мой взгляд, просто более мягкая пища для современных евроамериканцев (некая солянка из Востока и Запада, христианства и язычества, науки и религии), чем глубоко понятое и осмысленное христианство, ну, скажем, в интерпретации Вл. Лосского. Как Вы думаете, Вл.Вл.?

### ***Н.Маньковская (15–20.11.05)***

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

Фильм «Чемоданы Тульса Люпера» Гринуэя — выразительный пример кинематографической нонклассики. Это своего рода художественное кредо цифрового кино, прокладывающего мостик к виртуальной реальности в искусстве посредством мультимедийности и интерактивности. Исходя из того, что кино не должно быть «пристройкой к книжной лавке», Гринуэй избегает литературной фабульности. В своей новой работе он действительно освобождается от «четырех тираний» традиционного кино — слова, актеразвезды, обычного киноэкрана и привычной кинокамеры. Такое кино было обречено уже тогда, когда стало возможным выключать телевизор посредством пульта дистанционного управления, полагает Гринуэй. Сегодня оно — достояние прошлого подобно немому кинематографу. Будущее — за основанным на новейших технологиях новаторским киноязыком, становящимся самодостаточным содержанием фильма.

И действительно, в последней ленте Гринуэй синтезирует свой предшествующий кинематографический опыт с увлекавшими его в 1990-е гг. мультимедийными проектами создания посткино, метакино. Последнее адресовано новому поколению зрителей, увлекающихся Интернетом. По мнению Гринуэя, информационные технологии перестают быть исключительно носителями информации, становятся эстетическим и творческим явлением, «эстетическими технологиями». Будущее — за киберактивным кино, полагает он. Его экспериментальный образец — «круговое кино» (в Болонье оно демонстрировалось на фасадах домов, обрамляющих Пьяцца Маджоре — без традиционного экрана и ограниченного кадра). Концептуально отработанный вариант — «Чемоданы Тульса Люпера».

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

Сходного эффекта достигает поэт и хореограф Ж.Надж в своем танц-театре. В его мистериальном действе «Нет больше небесного свода» создается образ инобытия, другого, потустороннего мира, где все законы и соотношения земной жизни (физические, психологические и др.) вывернуты наизнанку. Это относится, прежде всего, к ключевому для классического театра символу две-

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

На мой взгляд, Наджу удалось создать образ *иного* не только в метафизическом, но и в художественном плане. Его эксперименты с телесностью, неклассические танцевальные приемы, постмодернистское смешение восточных и западных техник, жанровая синестезия свидетельствуют о том, что современное «продвинутое» искусство может дать образцы высокого эстетического качества, если оно опи-

рается на подлинный профессионализм, развитый эстетический вкус. Наиболее значимые его образцы, действительно, свидетельствуют о переходе к постнеклассической эстетике, синтезирующей опыт классики и неоклассики – в этом отношении Ваша концепция, В.В., мне чрезвычайно близка.

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

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

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

таковому. Сущностное определение экзистенции, — ее открытость трансценденции<sup>5</sup> (онтологическим условием последней является смертность, конечность экзистенции; пути трансцендирования — художественное, философское, религиозное творчество).

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

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

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

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

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

весть — основные темы как философского, так и художественно-эстетического мира Сартра. Одна из сущностных идей его творчества — «Ад — это другие», непреодолимая конфликтность межличностных отношений. Его основанная на гегелевском анализе господского и рабского сознания концепция взгляда исходит из того, что «Я» для сознания другой личности — лишь опредмеченный взглядом инструмент. Это предопределяет борьбу за признание свободы «Я» в глазах другого, «тщетное стремление» стать Богом либо сверхчеловеком.

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

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

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

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

Двухуровневое изучение модернизма, о котором шла речь, имеет, как мне кажется, определенный научный смысл. Такой подход органичен и для постмодернизма, хотя он, конечно же, не является единственно возможным. Что касается авангарда и неоавангарда в моем понимании, то их теоретическая составляющая требует специального дополнительного исследования. Особый вопрос – постпостмодернизм и его ядро – виртуальная реальность в современном искусстве. Ее практические аспекты приобретают на наших глазах все большее многообразие, однако в теоретическом плане виртуальная реальность все еще остается неопознанным эстетическим объектом. Ее системный анализ только начинается. Возможно, отчасти заполнить эту лауну удастся в ходе нашего Триалога.

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

**В.Бычков** (22.11.05)

Ну, мадам! Ну, мадам! Нет слов!

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

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

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

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

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

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

Привидевшаяся мне структура практически неопишима, хотя и имела вроде бы достаточно отчетливый визуальный облик, но и что-то уходящее в непостижимые глубины сознания, где звучала и какая-то музыка, и выстраивались странные невербализуемые вербальные образования, и клубились малопонятные смыслы. В общем сон как сон, где все вроде бы очевидно в целом, и все предельно неуловимо для разума. Однако из всего этого утром прояснилась в общем-то, известная и совершенно простая мысль.

Собственно, наша с вами, Н.Б., достаточно бескомпромиссная пока полемика (чаще устная, но и письменная здесь, в Триалогe, и в наших статьях) по поводу хронотипологии во многом обусловлена попытками мыслить одномерно о многомерном, динамичном, трудно понимаемом и постоянно меняющемся феномене. Сегодня мне стало особенно как-то ясно, что это тупиковый путь. Клубок художественно-эстетических метелей XX века на формально-логическом уровне может быть хоть как-то описан исключительно как многомерная структура, т.е. как дискурсивно расчленяемая (уввы!) в исследовательских целях на отдельные уровни. Избежать этого, как я сейчас понимаю, мне удалось только в свободной полухудожественной форме моего «Апокалипсиса», а при любом более строгом формально-логическом разговоре придется как-то стратифицировать и резать по живому. Тогда и Ваша, и моя частные типологии находят свое место и выявляют какие-то особенности этого сложного, практически невербализуемого феномена, не вступая в прямое противоречие.

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

1. Культура и *пост*-культура (своя хронотипология).

2. Искусство, художественная практика (хронотипология направлений).

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

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

Здесь более всего для XX в. подошла бы схема:

*классика — неонклассика — постнеонклассика*,

которой, мы собственно, и придерживаемся на практике.

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

*авангард-модернизм* (параллельные уровни) — *постмодернизм*

(есть и какие-то промежуточные подуровни, состояния, обозначаемые у Вас неоавангардом, постпостмодернизмом и т.п.).

Или просто:

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

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

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

**В. Бычков** (26.11.05).

Дорогие друзья,

никак не могу подвести черту под нашим первым Разговором. Почти одновременно получил очередной текст от о. Владимира и неожиданный текст от Олега, которому переслал почитать наш уже на-

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

**О.Бычков<sup>6</sup>** (23.11.05). Об искусстве и эстетике.

Почитал я здесь на досуге ваш Триалог и в голове почесал. Довольно разрознено и порой слишком много классификаций, периодизаций, технических деталей, определений всяких, отграничений периодов и т.п. Как там говорил кто-то из русских демократов-критиков: «писатель пописывает...» А читатель-то «почитывать» будет? Это ли интересно читателю? Особенно начальная часть с периодизацией и типологией. Много ли это говорит по существу об искусстве? Основной тезис В.В. — конец искусства, переход к иному, — оспорен, но не по существу. Просто сказано, что нет, мол, еще не конец, или что плавный переход, или что еще остается традиционный подход.

Однако не мне выступать с позиции «всевидающего ока», а пропишу-ка я что знаю, как историк идей, с точки зрения исторической. И хотя логически вроде бы нужно сначала начать с определения сущности и функции искусства и эстетического вообще, но уж очень не терпится что-то изречь по поводу «конца» и «перехода», так что с этого и начнем, а потом перейдем и к определению.

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

Уже отсюда вытекает один важный и *не пустой* вопрос, который мы могли бы задать: а не на стадии ли мы сейчас иконоборчества? Видимо, отчасти да: вся беспредметная тенденция в искусстве (бег-

ство от предметности или вообще изображения), интерпретированная как апофатизм (Малевиц, Лиотар); постмодернизм с его «иконоборческим» разбиванием всех вообще традиционных идеологий и символов и т.д. В данном случае ответом на тезис В.В. с точки зрения исторической мудрости было бы что-то вроде этого: мы находимся на каком-то этапе какого-то цикла, а не в «конце». (Поскольку и конец света периодически провозглашают, а вот не наступил пока.)

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

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

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

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

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

2. А может быть, исчерпались «познавательные» функции искусства, или скорее всего в них разочаровались? Здесь интересно было бы подумать: например, очень популярны в качестве «искусства» большие куски какого-нибудь ржавого металла, отрезанного газовой горелкой, или дерева, или камня, да и в «мещанской» культуре, если хотят создать особенно впечатляющую среду, обращаются к более интересным и ценным природным и искусственным материалам. Не создает ли это гносеологический интерес к определенным видам материи и веществ, как было, например, в Средние века? Или, скажем, манипулирование ландшафтами и пейзажами (Кристо и т.п.): не акцентирует ли это внимания на окружающей среде, как во времена романтизма или викторианских парков? и т.п.

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

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

Так вот, прежде всего необходимость наличия чувственного восприятия (*aisthesis*) все признавали, от Платона до Канта. Но что интересно, многие писали и в древности еще о всяческой «интеллектуальной», «нематериальной», «моральной», «душевной», «духовной» и т.п. красоте. А это как понимать? Чувственного-то восприятия вроде

бы там и нет? На эту тему Ганс урс фон Бальтазар, да что там Бальтазар, даже и Гадамер вот что предложили. В таких случаях имеет смысл говорить не о собственно чувственном или эстетическом восприятии, а об *аналогии* чувственному или эстетическому восприятию. Это важно, т.к. от Платона до Канта всегда в случае упоминания о подобной «нечувственной» красоте говорилось, что называется она так именно по *аналогии* с чувственной красотой, т.е. ощущения здесь «подобны» эстетическим, или квази-эстетичны. Это первый элемент.

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

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

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

Так что же тогда там, в академических кругах XIX–XX вв. эстетикой непосредственно занимающихся, не очень-то о таком понимании эстетического слышно? Давайте посмотрим на историю концепции эстетического между Кантом и XX веком, у Шеллинга (разрабатывающего систему Фихте), Шопенгауэра, Гегеля, и т.д. Все они отталкиваются от Канта, признавая, что эстетическое открывает нам некую глубинную связь (т.е. играет, в общем-то, роль откровения) между моралью и разумом (или этическим и природным и т.п.) и что художе-

ственный гений — это квинтэссенция такого единения природы и разума, или природы и этического. Одним словом, эстетическое и художественное (искусство) — это что-то важное в решении капитальных философских и жизненных проблем. В результате для всех них эстетика (как философия искусства, вообще-то) была важна как часть их системы, чисто структурно (т.е. она создавала некое «буферное пространство» между «волей и представлением» или «моралью и разумом» и т.д., и выступала в качестве посредника между разными принципами, образовывала «общую основу») или в плане образовательной функции (т.е. она конкретно помогала в становлении личности как чего-то гармонического). Из этого возникает идея, что эстетика — это что-то очень важное, нужно ее развивать, и пр. Шиллер вон даже написал письма об эстетическом воспитании, похожем на платоновское.

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

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

### Определение

«Эстетика как научная дисциплина занимается особой областью, именно (1) трансцендентальным (2) чувственным восприятием (3) возвышающего, продвигающего, образующе-обучающего характера, (4) которое возвещается особым типом реакции удовольствия (красота) или чего-то особенного (возвышенное, трепет, восхищение)».

В нем учтены четыре момента, объясненные выше:

2) Наличие чувственного или аналогичного чувственному восприятия.

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

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

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

#### Короллари:

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

— под это определение также подходит современное искусство;

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

— совместимо с критерием духовности в современном искусстве.

И действительно:

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

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

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

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

щее некому возвышению к божественным принципам. То же искусство, которое способствует такому возвышению (некоторые музыкальные модальности), как это ясно прописано в 3-й книге, он не только не отвергает, но и с пафосом восхваляет.

*Опровержение неадекватных определений эстетики.*

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

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

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

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

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

**Вл. Иванов** (20.11. – 24.11.05)

Дорогой В.В., не кажется ли Вам, что, обменявшись всего двумя-тремя письмами, мы прояснили друг для друга наши позиции и внутренние вопрошания более продуктивным образом, чем за прошедшие тридцать лет нашего знакомства? Конечно, многое пред-

чувствовалось, но только теперь контуры наших мировоззрений начинают впервые с большей очерченностью и определенностью выступать из жизненного тумана. Возможно, однако, лишь для того, чтобы скрыться опять в еще более густом сумраке, ибо почти каждый употребляемый нами термин взывает к комментариям, на которые, в свою очередь, требуется развернутый комментарий и так до бесконечности...

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

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

Но даже и с чисто формальной стороны «словечко» авангардизм употреблено мной правильно, поскольку в западной искусствоведческой литературе под ним разумеется «Wegbereitergruppe für eine neue künstlerische Idee oder Richtung» (Karin Thomas)<sup>7</sup>, без каких-либо ограничений во времени. Именно в этом смысле я прилагаю данное «словечко» и к современным мастерам, выдвинувшим ряд принципиально новых концепций.

Так же и в случае «модерна». Тут, говоря словами дона Жерома из «Обручения в монастыре»: «убей меня, я ничего не понимаю». Я писал о том, что Кабаков в современном искусствоведении ставится в

один ряд с представителями классического модерна. И почему Вы находите употребление этого термина «неуместным», ссылаясь на русскоязычную традицию? Я все-таки, при всем к ней уважении, предпочитаю оставаться в добром согласии с традицией общеевропейской, согласно которой принято говорить о «klassische Moderne». Также Вы пишете, что модерн и модернизм могут истолковываться как синонимы, что отчасти имеет место (об этом пишет и Н.Б.). Однако более точно можно было бы сказать следующее, что «Moderne, zeitlich-historische Kategorie, umfasst die gesamte künstlerische Entwicklung ab dem Impressionismus<sup>8</sup> (поэтому третья пинакотека в Мюнхене, включающая в себя произведения мастеров от «Голубого всадника» до наших дней, справедливо называется Pinakothek der Moderne. — *В.И.*). Gleichzeitig mit Moderne kam ein Modernismus auf, bei dem das Neue als künstlerisches Kriterium überragende Bedeutung gewann»<sup>9</sup> (Lexikon der Kunst). В этой связи замечу, что если и говорить о хронотипологии, то, к сожалению, решительно не могу согласиться с Вашим определением хронологических границ модернизма как второго этапа в развитии современного искусства (как Вы пишете, «период середины столетия») и в этом смысле вполне солидарен с Н.Б., которая не связывает модернизм «с процессом “остывания” и академизации авангарда», а совершенно верно отмечает, что «на протяжении достаточно длительного периода они эволюционируют параллельно». Более того: я вовсе не нахожу «остывания» в искусстве 1960-х гг. Напротив, именно тогда происходили мощные революционные процессы, радикально изменившие весь вектор развития современного искусства (другое дело, радует ли это нас или печалит).

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

Дорогой В.В., я вполне сознаю, что Вы разработали Вашу концепцию в результате долгих и мучительных поисков, несете за нее полную научную ответственность, можете безукоризненно доказать свою правоту, и у меня нет ни малейшего намерения вносить в нее какие-либо коррективы. Со своей стороны могу только заметить, что не испытываю большой потребности в четком расчленении современного искусства на логически связанные друг с другом периоды (глубоко сомневаюсь, что это вообще возможно) и даже внутренне противлюсь всяким схемам в этой области, хотя признаю, что с научной (объективирующей) точки зрения такая периодизация представляет большой интерес.

Кроме того, вероятно, имеет смысл делать различие между понятиями, которые следует истолковывать номиналистически, как простые этикетки (в лучшем случае — имеющие практически-упорядочивающее значение, а в худшем — запутывающие умы окончательно) и между онтологически-энергично насыщенными име-

нами. В этом отношении следует признать, что подавляющее большинство обозначений стилей и художественных направлений имеет совершенно условный, номиналистический характер. Более того, по преимуществу, они первоначально имели чисто ругательный смысл. Когда говорили о готике, подразумевали варварское, примитивное искусство.

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

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

Я полагаю, дорогой В.В., что более существенно, чем поиск терминов, выявление, так сказать, эйдегических структур, лежащих в основе как художественных направлений, так и творчества отдель-

ных художников, что подразумевает, скажем с Гуссерлем, наличие способности к «созерцательному познанию». Тогда развитие современного искусства предстанет не в виде трех периодов, четко отличных друг от друга, а явит совершенно иную — внешне более запутанную, ризоматическую картину, через которую возможно трансцендировать к архетипам, что, впрочем, Вы и делаете.

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

Я решаюсь поменять тему.

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

Думаю, что у меня есть больше оснований, чем у Вас, критически относиться к христологии Анни Безант и Ледбитера, тем не менее нельзя отрицать, что их книга «Мыслеформы», равно как и «Теософия» (имею в виду книгу) Штейнера (в написании имени предпочитаю оставаться верным русской литературной традиции начала XX в. и не понимаю модной теперь в России тенденции писать западные имена на якобы фонетически верный лад; тогда почему не произно-

свить хрипло «Хегель» или, что не менее мило, почему не сказать: «завтра я улетаю в Пари, а потом в Рома», однако, может быть, доживем и до этого) оказали большое влияние на Кандинского (хотя бы в качестве одного из существенных факторов, обусловивших гениальное открытие новых перспектив для живописи). В этих книгах речь идет о символике красок (астральных) и мыслеформах как выражении определенных душевных и ментальных состояний безотносительно к внешнему миру. Поэтому я не понимаю, когда Вы пишете, что суть этого влияния никто не показал толком, «кроме общих туманных фраз». Напротив, есть работы, где подробно и на источниках показано, как Кандинский изучал вышеупомянутые книги и что он из них почерпнул, и совершенно не понятно, почему Вы считаете, что именно «материалисты и прагматики» от искусствоведения склонны подчеркивать значение именно этого влияния? Как раз «материалисты» склонны либо вообще не упоминать о подобных моментах, либо ограничиваться сухой констатацией фактов. Тоже следовало бы сказать и о Мондриане (о чем мы еще не успели поговорить).

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

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

P.S. Вспомнил еще одну деталь. Я, как Вы иронически выражаетесь, «скромно умолчал» имена абстракционистов, достойных упоминания, но сделал это, действительно, в чистоте сердечной, признавая в Вас большого знатока современного искусства, для которого назвать десяток имен крупных мастеров не стоит большого труда. Но, как мне кажется, Вы вообще отрицаете это направление, отказывая ему в праве на будущее и предрекая абстракционистам «забвение, как не сумевшим создать художественных произведений». Это высказывание несколько настораживает, напоминая недоброй памяти тотальное осуждение абстрактного искусства как мазни и свидетельства «гниения буржуазной культуры».

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

**В. Бычков** (28.11.05)

Дорогие друзья,

я все-таки хотел бы теперь завершить этот первый наш Разговор, сделав несколько реплик на последний текст Вл.Вл. Между тем он, как и последний текст Н.Б., а также комментарии на Триалог О.В. столь содержательны, что требует особого и достаточно подробного разговора по многим положениям. Думаю, что мы оставим все это для Второго разговора.

Здесь только кратко личное мнение, дорогой Вл.Вл., по поводу Ваших крайне интересных суждений. По-моему, Кабаков, Шварцман, Шемякин (простите, я знаю о Ваших дружеских связях с ними, однако) и множество других, им подобных в нашей культуре последних десятилетий, никакого отношения к авангарду все-таки не имеют. И уж тем более никто из них не может «радикально менять весь рельеф современного эстетического ландшафта», да и ничего не изменил (они ведь уже история по крупному счету). Неплохие мастера средней руки. Всем им я посвятил в свое время добрые слова в моем «Апокалипсисе», а о Шемякине разразился даже целой поэмой, но именно по крупному счету перед лицом истории — это очень средний художественный уровень, хотя у каждого из них есть вещи, затрагивающие восприятие, иногда радующие глаз, душу и эстетическое чувство. И я с удовольствием посещаю все их редкие выставки.

Ваше пристрастие в плане терминологии к немецкому *Lexikon der Kunst* понятно, но мне представляются более аутентичными дефиниции терминов *авангард, модерн, модернизм, постмодернизм* в нашем современном «Лексиконе нонклассики». *Модерн* в немецком Лексиконе трактуется (судя по приведенному определению) просто в своем лексическом значении как современность, а критерием для модернизма является новизна. У нас все это дефинировано, по-моему, четче и ближе к самой художественной материи. Кроме того, в случае с «модерном» речь ведь идет, скорее, даже не об уважении к европейской или

русской традиции, а об устоявшихся обычаях словоупотребления, против которых и Вы вроде бы ничего не имеете. Если Вы желаете быть правильно понятыми в России, то Вам придется переводить немецкое *die Moderne* русским «модернизмом», ибо слово *модерн* в русском языке имеет совсем иное значение, чем в немецком. Им обозначается, как я и писал в предыдущем письме, совершенно конкретный *стиль* в искусстве и литературе рубежа XIX–XX столетий, не имеющий ничего общего с модернизмом. В современном немецком – это практически синонимы. Кажется, я понятно разъяснил это и в прошлом тексте. Кстати, и вот это наше мелкое недопонимание вроде бы простых терминов убеждает меня еще раз в важности нашего разговора о хронологии и о терминологии. Пока во всех европейских языках здесь полная путаница. Каждый исследователь употребляет эти термины в своих смыслах. На быденном уровне вроде бы и понятно, о чем идет речь, когда и Кандинского и Бойса называют и авангардистами, и модернистами, но по существу затрудняется выявление истинного вклада каждого мастера в историю искусства.

Думаю, что нам всем когда-то не мешало бы одновременно еще раз внимательно перечитать «Котика Летаева» и всерьез попытаться поговорить о его художественных достоинствах без ссылок на продвинутых историков литературы и общее мнение арт-номенклатуры. Личные эстетический анализ. Нам уже, кажется, не стыдно «сметь свое суждение иметь». Мог бы получиться крайне любопытный разговор.

Рад, что Вы привели ряд хорошо известных (вот только Фритца Клайна не знаю; может быть Ив Клайн – Yves Klein?) в истории современного искусства художников абстрактной ориентации (полностью согласен с Вами о неадекватности терминов *абстракционизм* и *беспредметное искусство*, но других нет, а эти уже прижились, и всем понятно, что они означают – жизнь слов). У нас близкое с Вами отношение к Ротко (об этом мы не раз говорили в Германии). Все остальные (а рядом с ними в истории современного искусства стоит как минимум еще десятка два-три известных нам с Вами имен), по моему глубокому убеждению, художники среднего уровня, относящиеся по моей классификации к модернизму (просто так или иначе пытаются варьировать открытие Кандинского) или даже к консерватизму. У каждого из них (в зависимости от способности и уровня чувства цвета и формы) есть вещи приятные для глаза, но много и просто скучных и однообразных. И уж точно никто из них по духовно-эстетическому уровню даже не лежал у ног Кандинского (Миро, Клее или Малевича, хотя они не записаны по регистру абстракционистов, понятно, но «абстрактную» форму и цвет чувствуют духовно). Сегодня

в этой абстрактной стилистике работает легион коммерческих художников (почти такого же уровня, но они пришли несколько позже, когда запасники всех музеев были переполнены Поллоком, Гартунгом, Николсоном и иже с ними – и их туда не пустили). Теперь их работами, кстати, иногда очень приятными по цвету, форме, цветовым отношениям, переполнены все галереи (торговые) Парижа, Нью-Йорка, Москвы, Питера. Они хорошо продаются.

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

И последнее, здесь уже мне приходится взять у Вас моду разводить руками. Это о «революционных процессах» в искусстве, «радикально изменивших весь вектор современного искусства». Ну, если иметь в виду направление вектора, аналогичное вектору большевистской революции 1917 г. для культуры России, то именно в этом плане основные направления арт-практик второй половине XX в. крайне революционны. Однако об этой «революции» я и говорю, описывая феномен *пост*-культуры. Да, она и началась в 1960-е гг. с поп-арта и концептуализма. Но все это уже, по-моему, да и Вы здесь, кажется, проявляли солидарность со мной, не имеет никакого отношения к Искусству Культуры. А говоря об академизации авангарда в послевоенном модернизме, я имел в виду все-таки высокое Искусство, к которому, конечно, в своих высших достижениях принадлежат все главные направления авангарда. Это, как я писал, была лебединая песнь Культуры, после чего началось ее активное угасание, что мы и видим сегодня повсеместно в явлении *пост*-культуры.

По-моему, теперь у нас расставились многие точки над *i*. Мы провели неплохую терминологическую и смысловую разведку боем, слегка подразнили друг друга, немного подергали за бороды (у кого они есть), поняли, что ничего нет страшного в том, что мы многое понимаем по-разному и тем самым можем существенно обогатить (и уже обогатили, я надеюсь) друг друга, а также стимулировать к активной полемической деятельности (что тоже неплохо – кулаки и мускулы всегда следует держать в боевой форме). Во многих же существенных вопросах мы, к общей радости, едины. Прояснились некоторые первоначальные позиции и подходы и к духовно-эстетическим пробле-

мам общего плана, и в сфере конкретной художественной практики. Понятно, в каких смыслах мы употребляем основную, фигурировавшую здесь терминологию, вырисовываются более четко личные вкусы и пристрастия. И вообще все мы немного завелись и схватили кураж сей живой эстетики. Думаю, так стоит и продолжать. Как вы полагаете, друзья?

Переходя ко Второму разговору, я хотел бы предложить всем нам перечитать внимательно все уже проговоренное (а там поставлено много интересных и еще никак не затронутых вопросов и проблем) и сделать по этому поводу какие-то общие выводы и предложения (и по тематике, и по ведению) для последующих бесед. Мне, например, после кратких, но емких резюме Н.Б. последнего фильма Гринуэя и спектакля Наджа кажется уместным предложить всем нам время от времени делиться друг с другом впечатлениями от наиболее интересного из увиденного, услышанного, прочитанного в сфере художественно-эстетической культуры. Особенно с этой просьбой я (и от имени Н.Б.) обращаюсь к Вам, Вл.Вл. Вы в центре Европы видите, слышите и читаете значительно больше нового и интересного, чем мы здесь в глухой провинции. Не говоря уже о Германии (Берлин, Мюнхен, Франкфурт, Дюссельдорф и т.п.), рядом и Париж, и вся Италия, и Швейцария, где Вы имеете возможность иногда бывать. Поэтому бьем Вам челом. Не сочтите за труд иногда информировать (хотя бы кратко) и нас, бедных и сирых, о наиболее интересном с некоторыми личными комментариями. Мы, в свою очередь, естественно, не остаемся в долгу. Хотя объективно у нас меньше возможностей, но субъективно может и от нас прийти что-то интересное или хотя бы будоражащее сознание. Жизнь-то здесь сейчас бьет ключом. Весь вопрос, каким и по каким головам. Разберемся, однако. Думаю, это существенно обогатит наш Триалог и каждого из нас. Этим мы в какой-то мере поддержим добрую традицию мирискусников, которые, как вы помните (а мы с Л.С. как раз в эти дни с удовольствием перечитываем их некоторые тексты – Сомова, Бенуа, Добужинского), регулярно сообщали друг другу в письмах практически обо всем, что они видели и слышали в художественной жизни Парижа, Питера, Нью-Йорка, других городов, где они бывали. Да и вообще, когда-то эта традиция была широко распространена среди художественной интеллигенции.

Итак, дорогие Надежда Борисовна и Владимир Владимирович, до новых импульсов к очередному Разговору.

## Примечания

Примечания сделаны при подготовке текста к публикации. В переписке они, естественно, отсутствовали. Участники Триалога обращаются друг к другу по имени отчеству, что в публикации заменено по взаимному согласию на инициалы: В.В. – Виктор Васильевич Бычков, доктор философских наук, зав. сектором эстетики ИФ РАН; Вл.Вл. – Владимир Владимирович Иванов – священник, искусствовед, кандидат богословия, профессор богословского ф-та Мюнхенского университета; Н.Б. – Надежда Борисовна Маньковская, доктор философских наук, главный научный сотрудник ИФ РАН, профессор ВГИКа.

- <sup>1</sup> См. хотя бы: *Бычков В.В.* Эстетика: Краткий курс. М., 2003. С. 280–297; *Он же.* Проблемы и «болевы точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. С. 11–20.
- <sup>2</sup> Подробнее о смысле этого термина, как и многих других из сферы художественно-эстетической культуры XX в. см.: Лексикон неонклассики: Худож.-эстет. культура XX века. М., 2003.
- <sup>3</sup> Подробнее см. главу «Паракатегории неонклассики» в «Эстетике» В.В.Бычкова (М., 2002. С. 469–516).
- <sup>4</sup> Подробнее о ней см.: *Маньковская Н.Б.* Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. С. 68–90.
- <sup>5</sup> Думается, здесь уместно вспомнить некоторые положения непосредственных духовных предшественников экзистенциализма – С.Кьеркегора, Ф.Ницше, Э.Гуссерля. Противопоставив панлогизму, гегелевской «системе» ускользающую от абстрактного мышления экзистенцию, Кьеркегор определял ее как «внутреннее», вненаучный иррациональный способ самопознания, восхождения к подлинному существованию эстетическим, этическим и религиозным путями. Экзистенциализм усвоил также феноменологический метод Гуссерля, в особенности его концепцию интенциональности сознания, оказавшую существенное влияние на экзистенциалистскую концепцию художественного воображения.
- <sup>6</sup> Бычков Олег Викторович – филолог-классик, доктор философии, профессор Университета св. Бонавентуры (Нью-Йорк).
- <sup>7</sup> «Группа открывателей новой художественной идеи или направления» (Карин Томас) (нем.).
- <sup>8</sup> «Модерн – историко-временная категория, охватывающая все художественное развитие от импрессионизма...» (нем.)
- <sup>9</sup> «Одновременно с модерном появился модернизм, в котором новизна в качестве художественного критерия приобрела первостепенное значение» (нем.)