

ПОИСКИ НОВОГО ЯЗЫКА В ФИЛОСОФИИ

Публикуемые в этом разделе статьи написаны на основе докладов, подготовленных для конференции «Дискурс прекрасного в эпоху новых медиа», проведенной сектором эстетики Института философии РАН 29 ноября 2013 г.

В.П. Чинаев

МЕТАМОРФОЗЫ ПРЕКРАСНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСКУРСАХ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

Прекрасное ведь и есть не что иное, как цветущее на бытии... цветущая на бытии окраска есть красота.

Плотин. Об умной красоте

Определение Прекрасного очень просто: это то, что приводит в отчаяние.

Поль Валери

Феномен Прекрасного был сформулирован еще в истоках пифагорейско-платонического понимания универсума, затем в неоплатонических представлениях о мироустройстве, когда гармония человека и космоса выражала себя через символику числа, определяющего чувство симметрии и пропорции во всем; когда микро- и макрокосм представлялись как абсолютное единство, обусловленное нерасторжимостью математических и эстетических законов; когда, наконец, всеприсутствие света, сияния, лучезарности объяснялось эманацией Творца, ибо «Бог прекрасен как причина сияния и гармонии всех вещей»¹.

Как писал Платон в «Федоне», «просто, без затей, может быть даже слишком бесхитростно, я держусь единственного объяснения: ничто иное не делает вещь прекрасною, кроме присутствия прекрасного самого по себе или общности с ним, как бы она ни возникла»². Пребывая в покое своей самости, прекрасное «единообразно» и безотносительно.

В исторической эволюции концепций прекрасного, отождествляемого с красотой, пифагорейско-платоновская формула сохраняла свою энергию вплоть до эпохи Просвещения. И это общеизвестно. Нам же важно обратиться к еще одной платоновской философеме – к триаде «душа – бытие – припоминание».

В диалоге «Федр» Платон повествует о тех временах, когда мы вместе со счастливым сонмом богов видели «блаженное зрелище» – «сияющую красоту». «Человек, очень давно посвященный в таинства или испорченный, не слишком сильно стремится отсюда туда, к красоте самой по себе. Но, “упав сюда”, человек обратился к неправде и позабыл все священное, виденное им раньше». Однако между телесной ипостасью «испорченного» человека и «здешними подобиями» красоты есть еще *память*, благодаря которой «воз-

¹ Цит. по: История Красоты / Под ред. У.Эко. М., 2005. С. 100. О божественной субстанциональности света см.: *Фома Аквинский. О деле различения как такового. Вопрос 67, 1–4 // Фома Аквинский. Сумма теологии. I–II. Киев, 2003. С. 260–269.*

² *Платон. Федон // Платон. Соч.: в 3 т. Т. 2. М., 1970. С. 70–71.*

никает тоска о том, что было тогда», – тоска по красоте, что «сияла среди всего, что там было». Есть еще «припоминание того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу, свысока глядела на то, что мы теперь называем бытием, и поднималась до подлинного бытия»³.

Удивительно, но эхо Платона отзывается много веков спустя в разных культурно-исторических дискурсах: от эпохи Просвещения, культивирующей эталоны эллинской красоты, к романтизму и символизму, когда категория прекрасного трансформируется в свои контраверсии, ставя, как может показаться, само понятие прекрасного под вопрос; вместе с тем – и это один из исторических парадоксов – параллельно позднеромантическим и символистским критериям красоты на протяжении второй половины XIX – начала XX в. возникает «новая волна» неоклассицизма с его абсолютным пиететом к «нетленным образцам» эллинизма и – еще один парадокс – полной утратой подлинной высоты платоновской идеи прекрасного. Хорошо известно, что авангардный XX в. практически отчужден от прекрасного и красоты, как их понимали древние классики. Однако это не значит, что категория красоты более не актуальна в арт-лексиконе новейшего времени: со второй половины прошлого столетия и особенно в эпоху постмодерна категории красоты и прекрасного вновь громко заявляют о себе, но их статус (как в арт-практиках, так и в эстетических рефлексиях о природе «высокой» классики) довольно резко отличается от предшествующих культурных парадигм. Предварительно заметим, что в эпоху постмодерна стираются различия между высокой и профанной культурой и любые стилевые мимикрии возможны, коль скоро человек от масс-культуры, склонный поддаваться обманному маневру культуры, видит в красоте лишь то, что (по Платону) «носит одинаковое с нею название». Но не есть ли эстетически сниженные постмодернистские образы прекрасного тем самым припоминание и ностальгия по «блаженным зрелищам», виденным некогда ранее? С другой стороны, не есть ли новое чувствование красоты как молчания, парящего в незамутненных высях, радикальное и спасительное отрешение прекрасного от бытующего «здесь»?.. Вопреки, казалось бы, неуместности даже отблесков платоновской «сияющей красоты» в современном мире, так или иначе, эхо Платона звучит (или полностью угасает?) в акустически искаженных пространствах художественной памяти.

Наш экскурс является не более чем попыткой комментария к обозначенным аспектам. Душа – бытие – припоминание: как эта триада манифестирует себя в различных арт-практиках и – шире – культурных срезах истории?

По направлению к «ночному инобытию» прекрасного

Вероятно, последним в истории Нового времени, кто стремился осмыслить древние образы красоты, был Иоганн Иоахим Винкельман. Причем не просто осмыслить, но и преподать урок понимания и (как казалось представителю эпохи Просвещения) актуальности античной классики и ее критериев возвышенного, изящного, прекрасного. Типологии и каноны красоты как «высшей цели искусства»⁴, изложенные в винкельмановской «Истории искусства древности» (1764), становятся вроде бы несомненным и долгосрочным руководством к творческой креативности эпохи *ratio*. Однако когда мы всматриваемся в лики очаровательных граций, эротов и аполлонов Ка-

³ Платон. Федр. С. 185–187.

⁴ Винкельман И.И. О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому // Винкельман И.И. История искусства древности. Малые соч. СПб., 2000. С. 437.

новы, когда пытаемся восхититься прекрасной доблестью божественных воителей Ж.-Л.Давида или рельефно очерченной красотой сеятелей, кузнецов и силачей – этих антично-русских «дискоболов», «аполлонов», «самсонов» М.Козловского, В.Демут-Малиновского, И.Мартоса, или же когда созерцаем красивое томление божественных див Энгра, мы ловим себя на том, что перед нами лишь искусные имитации Прекрасного, выполненного по классицистским рецептам. Беломраморные глаза нимф, смотрящие в дали несуществующей Аркадии, бронзовые богоподобные торсы, славящие великолепие прекрасного тела, живописно изящная нагота окрыленных богинь, спящих амуров и победоносных воинов в шлемах – все это суть мертвые знаки академического плена аттической красотой.

Собственно, в классицистской эстетике Просвещения, поощрявшей культ совершенной ясности, парнасской легкости и стройности форм, имплицитно уже присутствовало историческое сомнение в нетленности ценностей эллинизма. Причем альтернативные художественные тенденции, сигнализирующие о назревшей необходимости пересмотра основ рационалистической эстетики, возникают внутри обширной области традиционно понимаемого прекрасного, фактически уничтожая «исключительность старого понимания красоты» (В.М.Жирмунский)⁵.

Первые симптомы переоценки ценностей наблюдаются уже в эстетических теориях середины XVIII в. – времени, когда «дневная» одномерность и ясность антикизирующего классицизма исподволь начинает обретать новые обертоны «ночной, волнующей и смущающей Красоты» (У.Эко⁶).

В «ночных» художественных альтернативах, характеризующихся, среди прочего, творческим иноверием в толкованиях красоты, античность более не воспринимается как нетленный образец для подражания – возможны лишь вольные имитации и фантазии на очередную тему «из прекрасной старины». На фоне сохраняющего свои позиции холодного классицизма А.Р.Менгса или Ж.-Л.Давида сентиментальность Ж.-Б.Грёза с его окрасивленными девичьими головками и голубками вполне могла бы восприниматься как новое слово, оппонирующее застывшим догмам и правилам академизированного Прекрасного. Впрочем, и эти образы красоты, если вникнуть в их истинную природу, суть завуалированные перепевы классицизма: нарочитая, в духе Д.Дидро, дидактика картин Грёза явно вступает в противоречие с как бы «вот сейчас спонтанно переживаемыми» чувствами и «неизменным изяществом» его персонажей.

Но едва ли в эти рамки укладывается полная эзотерических значений графика У.Блейка, уводящая просвещенных любителей прекрасного далеко за пределы как рационализма, так и сентиментализма руссоистского толка. Фантазийная атмосфера работ Блейка преисполнена мистических символов, которые призваны придать зримым формам красоты характер крайне субъективных видений, экстазов и озарений⁷.

Еще более контраверсионным даже в «теновом» контексте своего времени предстает искусство И.Г.Фюссли. Его смутные, отягощенные кошмарами образы несут в себе нечто принципиально отличное от той формулы Прекрасного, которую всё еще хочет знать время рационализма. Контрасты света и тени, настораживающие затемнения, часто расплывчатые очертания

⁵ История английской литературы: в 3 т. / Ред. И.И.Анисимов и др. Т. 1. Вып. 2. М.–Л., 1945. С. 565.

⁶ История Красоты. С. 58.

⁷ Адресуем читателя к иллюстрациям Блейка «Божественной комедии» Данте или к акварелям поэтического цикла «Песни невинности и опыта» самого Блейка.

силуэтов (в отличие, например, от строгих и ясных контуров антикизирующего классициста Д.Флаксмана) только лишь усугубляют настроения таинственности и меланхолии, которыми наделены его аллюзии античной красоты. И дело не только в том, что уже сама техника размытых контуров или преднамеренная эскизность многих его графических и живописных работ никак не вписываются в нормативистскую стилистику классицизма – вопрос глубже: принципиально иное тут само отношение к красоте. «Иная красота» у Фюссли – это тревога и смятение художественного сознания, болезненно переживающего встречу с тем, что еще не нашло свое имя, но что бескомпромиссно противопоставлено очевидной классицистской ясности. В этом смысле картина Фюссли «Ночной кошмар» (1781) может трактоваться как программный манифест, утверждающий иррациональную подоплеку «дневного» существования человека.

«Гений, вдохновленный вымыслом, разрывает завесу, что отделяет существующее от возможного; он вглядывается во тьму»,⁸ – писал Фюссли в конце XVIII в. Но уже в середине века онирические образы тьмы, ночи, кошмара как неожиданные метаморфозы красоты впервые в истории европейской эстетической мысли приобретают статус актуальных художественных категорий и получают теоретическое обоснование в трактате «Философское исследование о происхождении наших дней возвышенного и прекрасного» Эдварда Бёрка (1757). В бестселлере второй половины XVIII в., вдохновлявшем не только Фюссли, но и авторов «готического романа», а также Блейка, Кольриджа и ещё многих их современников, Бёрк дает новую интерпретацию эстетическим категориям прекрасного и возвышенного, отождествляя их с категорией ужасного: «Не удовольствие, а своего рода восторженный ужас... является одним из самых сильных из всех аффектов»⁹.

Заметим, что именно тогда, когда Винкельман работает над «Историей искусства древности» и систематизирует типологию художественных средств и приемов для выражения неизменно ясной и «вечной» природы прекрасного и красоты, Бёрк отталкивается от обратного. Он фиксирует внимание на той изобразительной поэтике, которая способствует передаче максимальной – «ночной» – суггестии: особые эффекты световых переходов и затемнений, обманчивая игра призрачного освещения, доминантность темного фона, другие выразительные средства, призванные вовлечь зрителя в атмосферу недоговоренностей и скрытых тайн, окутывающих прежде однозначно-прекрасные образы. Надо полагать, Бёрк хорошо знал ту художественную среду, в которой рождалось новое мироощущение. Проторомантическую иконографию «тьмы», «ночи», «кошмара» начиная с середины XVIII в. можно проследить в различных арт-практиках. Любопытна, в частности, мысль Пиранези о том, что «доставлять удовольствие можно даже через ужас и страх»¹⁰.

Но как все-таки объяснить новые интенции рационалистического века? Лишь тем, что здесь действует принцип исторического маятника, движущегося к своим противоположным полюсам?

Удивляет, как Иммануил Кант, не слишком разбиравшийся в изящных искусствах, сумел уловить самую глубинную суть творческих процессов своего времени. Философ обосновывает ряд положений, которые повергли бы в глубочайшее смятение современников и адептов Декарта, Винкельмана или

⁸ *Фюзели Г.* Афоризмы, относящиеся главным образом к изящным искусствам // *Шестаков В.П.* Генри Фюзели. М., 2002. С. 212.

⁹ *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших дней возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 159.

¹⁰ Цит. по: *Сорокина Н.И.* Пиранези и египетский стиль // *Эпохи. Стили. Направления.* Сб. ст. М., 2007. С. 367.

Лессинга. Кант осуществляет интригующий поворот к тем формам «иноного» мышления, которые не просто удалены от рациональности, но выступают по отношению к ней как безоговорочные антиномии.

Вот некоторые высказывания из черновиков Канта: «Красота должна быть неизреченной. Мы не всегда можем в словах выразить то, что мы думаем»; «Темные представления выразительнее ясных. <...> Все акты рассудка и разума могут происходить в темноте»; «На большой карте нашей души <...> освещены только немногие места»¹¹. Идея «темных представлений» облекается Кантом в понятия «спонтанности», «субъективности», «интуиции». Целостность мира постигается им не средствами формальной логики, а с помощью «другого рассудка», «интуитивного рассудка»¹². Воображение, выходящее из глубин бессознательного, вступает в свои права как некая стихийная сила. В рационалистическую ментальность, культивирующую аполлоническую ясность Прекрасного, врывается «иной мир» (Кант), чьи границы, как мыслит философ, нам неизвестны¹³. Не удивительно, что в таком контексте поэтические образы ночи, сна, видения становятся наиболее предпочтительными метафорами красоты и прекрасного.

В своё время Фюссли писал: «Одна из самых неизведанных сфер искусства – это сны и то, что можно назвать персонификацией чувства»¹⁴. Метафорика Ночи, как и мотивы стихийно-безотчетного, иррационального, онирического нашли своё продолжение в творчестве и эстетике раннего XIX в., органично дополняя сложный и широко разветвленный концепт романтического Прекрасного. Очевидно, что не только словесные жанры, но и живопись и музыка уже не могут ориентироваться на отвлеченную заданность классицистских клише; идея совершенной завершенности формы и все то, что ещё совсем недавно культивировали поэтологические системы классицизма, для романтиков утрачивает свою актуальность.

Именно в «ином мире», под покровом ночи, разворачиваются фантастические, близкие к галлюцинациям сцены в романах Гофмана, в которых «здешние» и близкие – часто причудливые и гротесковые – образы чарующей, многоликой и обманной красоты способны трансформироваться в «недостижимый идеал», «далекое прекрасное» (наиболее устойчивые топы романтиков).

Знаки прекрасного остаются открытыми для самых вольных интуитивных толкований. Прекрасное у романтиков – это всегда некий туманный шифр, загадка, тайна, ибо и сам романтический универсум – непознаваемая тайна во всей своей неясности и многозначности. Также многомерны и образы-шифры красоты: они предстают как постоянно ускользающие, эфемерные, неясные величины, как только мы пытаемся дать им четкие определения. Удивительно гибкую, флюидную, доходящую до парадокса амбивалентность «дальнего – здешнего», «красивого – ужасного», «прекрасного – гротескового» можно объяснить демонстративным неприятием романтиками всего того, что ассоциировалось с «прошлым» логическим рационализмом.

Однако среди амбивалентных символов Прекрасного один особенно привлекает наше внимание. Концепция Эроса и Танатоса как нерасторжимого единства, по нашему мнению, органично вписывается в рассмотренные

¹¹ Цит. по: *Гулыга А.В.* Немецкая классическая философия. М., 2001. С. 58.

¹² *Кант И.* Критика способности суждения. СПб., 2006. С. 326.

¹³ См. у Канта в «Заметках о метафизике» (1776–1778). Цит. по: Актуальность Канта. Сб. ст. / Под ред. Д.Н.Разеева. СПб., 2005. С. 287.

¹⁴ *Фюзели Г.* Афоризмы, относящиеся главным образом к изящным искусствам. С. 251.

тенденции «темной» стороны творческого сознания эпохи и, вместе с тем, выразительно демонстрирует одну из первых в европейском художественном опыте контрверсию Красоты.

Эрос – Танатос. От «ночного инобытия» к *Liebestod*

Эрос–Танатос как некая нерасторжимая целостность оказалась среди других аттических бинарных мифологем, пожалуй, наиболее подвижной и податливой к смысловым метаморфозам.

Появление ещё на заре романтизма «Гимнов к ночи» Новалиса можно назвать настоящим пост-просветительским прорывом иррациональных предчувствий запредельного, когда «томление, тоска по смерти» (так называет свой Шестой гимн Новалис) и выражение любовного чувства воспринимаются как поэтические синонимы.

При этом одним из неотъемлемых компонентов смерти у романтиков (например, в представлениях Леопарди, Китса, Ламартина, наших Жуковского, Баратынского, а затем и Тютчева) является именно красота. Факт такой неожиданной и парадоксальной эстетизации смерти, приятие ее в сонм желанных атрибутов Прекрасного окажется действенным на протяжении по крайней мере всей романтической эпохи, а художественные метаморфозы *Liebestod* (эрос-как-смерть, любовь-в-смерти) становятся всё более богатыми, если не изощренными.

Опыт такой трансформации преподан Рихардом Вагнером, чья неомифологическая концепция Любви–Экстаза–Смерти предопределила многие творческие импульсы романтической, а затем и символистской эпохи.

В творчестве Вагнера *Liebestod* (поэтический термин принадлежит именно Вагнеру) в единстве с картиной мира, обреченного на исход, и характеристиками эпических героев этого мира, которым суждено погибнуть во вселенском пожаре либо в любовном пыле – в вагнеровской трактовке древней мифологии проблема *Liebestod* ставится во главу угла.

Мотив желанного ухода в небытие, понимание смерти как искупления и пламенеющего экстаза становится главным смысловым принципом и «внутренним» сюжетом почти всех его музыкальных драм. Мифологема Эроса–Танатоса, воплощенная в образах Тангейзера, Изольды, Тристана, Зигфрида, Брунгильды экстатична, уход нордических героев из жизни и обретение любви в смерти «огненны» не только условно, но и буквально (Зигфрид и Брунгильда уходят в пламя гибнущей Валгаллы, чтобы навек соединиться в пылком любовном экстазе). И обращен ли Вагнер к внеперсональным стихиям или к эпическим жизнеописаниям, во всех драматургических перипетиях и катаклизмах определяющим для него остается влечение к смерти.

«...Полное тоски стремление; неугасимое, вечное желание, жажда и томление. Избавлением может быть лишь одно – смерть»¹⁵, – пишет автор «Тристана и Изольды». Рассуждая о «просветлении путем смерти», Вагнер говорит о «неземном блаженстве» такого просветления: «Эта *смерть* и тоска по ней являются истинным и единственным содержанием искусства...» (курсив Вагнера. – В. Ч.)¹⁶. Музыка увертюры к «Тангейзеру», по авторским комментариям, прекрасна полнотой «пламенно-изнурительной страсти»: под «звуки неистового восторга и дикие клики наслаждения» Венера увле-

¹⁵ Вагнер Р. Статьи и материалы. М., 1974. С. 64.

¹⁶ Вагнер Р. Опера и драма. Рихард Вагнер. Избр. работы. М., 1978. С. 371.

кает Тангейзера «в недостижимые дали, в царство небытия» – «все кипящие и брызжащие через край импульсы жизни в конце концов преобразуются в гимн искупления. И оба ранее разъятых элемента, дух и чувственность, бог и земная природа, сливаются в едином священном поцелуе любви»¹⁷.

Вагнеровская неомифологема *Liebestod* оказалась наиболее влиятельной и предпочтительной в эстетике символизма. Нельзя, однако, не заметить, что прекрасная, возделенная Смерть и её метафоры-спутники приобретают здесь самые неожиданные толкования: Ночь – это не только Бездна, но и томление, источение чувства; Огонь может трансформироваться в озаренность «сжигающей» страсти; Экстаз обретает значение не только высочайшего подъема души и духа, но и становится тождественным Смерти. Эрос и Танатос в условиях символистской неомифологии могут быть внутренне бесконфликтны, тождественны друг другу. Сложная, но и эффектная амбивалентность метафор Смерти как Прекрасного более чем показательна для многих знаковых художественных явлений символистской эпохи.

Симптоматично, что именно в пору символистских исканий новых ценностей и новых смыслов, а также (и, пожалуй, прежде всего) декадентского переживания «последней черты» вновь заметно активизируется интерес к глубинным истокам осмысления и моделирования мира, его возникновения и его исхода. Общей здесь являлась именно вагнеровская концепция очищающей смерти на пути к трансфигурации, преображению всего макрокосмоса и рождению прекрасного «нового человека».

Особая как по степени интенсивности, так и по характеру многообразия толкования феномена Смерти, артистическая формула этого образа характерна для последней трети XIX – начала XX в., когда романтическая эпоха клонится к своему закату.

Как известно, вагнеровская концепция *Liebestod* вдохновляла Шарля Бодлера, а затем и многих мастеров символистского круга. В конце 1850-х гг., когда Вагнер завершает оперу «Тристан и Изольда», музыкально-сценическую тетралогию «Кольцо нибелунга», Бодлер создает «библию» декаданта и символизма – «Цветы зла». Однако атмосфера его «Цветов» далека от вагнеровского синтеза и отождествления очистительного Огня, любовного Экстаза и Смерти. Опоэтизированной у Вагнера красоте этого единства Бодлер противопоставляет разъятость обозначенных метафор Прекрасного, нередко вытесненных либо приглушенной, смутной экзальтацией, либо пребываниями в настроениях отчаяния и сплина.

Тем не менее танатология Бодлера в «Цветях зла» как едва ли не синоним поэтически прекрасного вездесуща и разнолика: она явлена и в образах пылкости экзотически-прекрасного чувства, и как неотвратимая явь во всей своей беспощадной плотской онтологичности¹⁸. Позже М.Пруст скажет о бодлеровском поэтическом творчестве, пропитанном всеприсутствием смерти, как о поэтической форме, преподанной «в виде символа, всегда такого материального, такого ошеломляющего, в столь малой степени отвлеченного и при этом использующего самые выразительные, самые употребительные и дышащие достоинством слова»¹⁹. Сам же Бодлер ясно определил свой эстетический принцип – он в стремлении «извлечь красоту из Зла»²⁰.

¹⁷ Вагнер Р. Статьи и материалы. С. 58.

¹⁸ Наиболее выразительно это раскрыто в образах стихотворений «Полет», «Вампир», «Посмертные угрызения», «Жажда небытия», «Амур и череп», в цикле «Смерть» и др.

¹⁹ Пруст М. Конец Бодлера // Пруст М. Против Сент-Бёва: Ст. и эссе. М., 1999. С. 74–75.

²⁰ Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1998. С. 7.

Когда послевагнеровская, послебодлеровская культура декаданса достигает своих кульминаций (1980-е – начало 1900-х гг.), «странность», «необычайность»²¹ постоянно напоминают о себе в художественных образах Прекрасного небытия. И что наиболее характерно для символистско-декадентского искусства рубежа XIX–XX вв., это удивляющий, порой шокирующий сплав именно тех самых Красоты и Зла, союз которых Бодлер предрекал ещё в начале 1860-х гг.

Мотивы экзальтированной красоты настойчиво ассоциируются с образами нижней Бездны и инфернальной Ночи. Перверсийная двусмысленность в опере «Саломея» Оскара Уайльда и Рихарда Штрауса, вызывающий эротизм полотен Филисьена Ропса или Франца фон Штука демонстрируют манящую красоту порока, отождествляя её с обманчивой личиной Смерти-Тьмы. Макабра в парадоксальном единении с телесной красотой вообще нередко составляет изобразительную основу символистско-живописных сюжетов. Наряду с этим отвлеченно-неявные образы смерти как некой трансцендентной категории, как непрременной смысловой подоплеки, подчиняющей себе всю жизненную или мифологическую сюжетику их картин, неотвязно присутствует в картинах Арнольда Бёклина, графике Макса Клингера, даже когда их музы, сирены, наяды или вакхи хотели бы поведать нам о беспечном, мифически прекрасном бытии.

Но особенно суггестивен Жан Дельвиль: его живопись, пожалуй, наиболее ярко, со всей апологетической силой передает лучезарную атмосферу прекрасной смерти в апофеозе её всепоглощающей сатанинской красоты. На полотнах Дельвиля конца 1880-х – начала 1900-х гг. умершие влюбленные застывают в нереальных, залитых мистическим светом пространствах («Тристан и Изольда»), языки пламени обвивают силуэты эксталично изогнутых тел («Любовь душ»), пребывающие в вечном сне фигуры, охваченные волнами пылающего света, возносятся в дали инобытия («Сокровища Сатаны»). Прометей, Орфей представлены Дельвилем как пророки-гиганты, возвещающие и о темной нирване, и о грядущем свете преображенного прекрасного мира.

Русский символизм выстраивал свою, оригинальную концепцию смерти как экстаза и преображения. Танатология как таковая кажется второстепенной на фоне теургийных преображений Владимира Соловьева, Николая Федорова; столь же второстепенной она кажется и в «апокалиптической» экстафике поэзии Андрея Белого, Валерия Брюсова, Константина Бальмонта. Мифологема Эроса – Танатоса в русском символизме предстает прежде всего именно как животворящая энергия всепобеждающего, воспаряющего над всем экстаза. Экстаза как Прекрасного. Эротико-экстазическая окрашенность мысли присутствует в мистериальной концепции возрожденного дионисийства Вячеслава Иванова; К.Бальмонт воспеваает захватывающую красоту смертоносной стихии в «Гимне Огню»: «Огонь очистительный, / Огонь роковой, / Красивый, властительный, / Блестящий живой/ ... Я уйду за ответом! / О, душа восходящей стихии, стремящейся в твердь, / Я хочу, чтобы белым немеркнущим светом / Засветилась мне – Смерть»²². Явная аллюзия на Апокалипсис дана в образе Белого коня, которого Бальмонт ассоциирует с языками «белых огней» («Белый пожар») ²³.

²¹ Напомним определение Прекрасного у Бодлера: «Прекрасное всегда необычайно... Я хочу сказать, что в Прекрасном всегда присутствует странность, необычайность, – наивная, невольная, бессознательная, она-то и служит главной приметой Прекрасного, как бы метит его особым клеймом» (1868) (*Бодлер Ш. О современном понимании прогресса применительно к изобразительному искусству // Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 138*).

²² *Бальмонт К. Стихотворения. М., 1989. С. 8–12.*

²³ Там же. С. 24.

Но, пожалуй, наиболее ярко концепт *Liebestod* раскрывается в утопическом проекте «Мистерии» Александра Скрябина, где любовь как смерть вырастает до универсального символа: тотальная аннигиляция макрокосма и вселенский преображающий экстаз амбивалентны и тождественны друг другу. Как-то по поводу Прелюдии ор. 74 № 2 (её звуковой материал должен был войти в грандиозную «Мистерию») композитор весьма красноречиво заметил: «Тут очень большой эпизод, центральный по значению, потому что ведь этот Экстаз – это и есть она, Смерть <...> В форме чувства экстаз есть высшее блаженство. В форме пространства экстаз есть высший расцвет и уничтожение»²⁴. Впрочем, идея конца, всеожожения тварного мира и выхода в новые духовные эмпирии все же нашла адекватное воплощение в скрябинском «Прометее. Поэме огня» (1910). Удивительно, но музыка «Прометей» лишена какого бы то ни было трагизма, её мистические звучания исполнены торжествующего экстагического порыва и трепета, преображающих «последний миг» бытия. И этот миг у Скрябина изысканно красив и ослепительно ярок.

Дихотомия Прекрасного-и-Смерти еще напомнит о себе век спустя в «высоком» постмодернистском искусстве. Причем Прекрасное, как его понимали эллины, как бы вновь вернется к своим истокам. Но пифагорейско-платоническое эхо, как мы увидим, приобретает весьма парадоксальный статус. Пока же надо обратиться к еще одной символистской ипостаси красоты. Символистский концепт Невыразимого, хотя и в других версиях и других исторических отблесках, как мы увидим, также отзовется – и также неожиданно – в самых радикальных арт-движениях нашей современности.

«Скрытая отвлеченность и очевидная красота»: иная ипостась символистского прекрасного

Когда Константин Бальмонт в 1901 г. выступал перед парижской аудиторией, он дал лаконичную и ёмкую характеристику одному из неотъемлемых (как он считал) свойств символизма – его «скрытой отвлеченности и очевидной красоты»²⁵. Действительно, символизм был пленен идеей об отдаленном, дальнем, возносящемся к загадке Невыразимого – философско-эстетической константы символизма. Данности «вещной» красоты мира для художника существуют лишь как «материал», из которого сплетается символистский образ. Об этом размышлял и Стефан Малларме: «Природа существует, и к ней ничего не добавить; <...> Но одна возможность остается у нас всегда – возможность уловить связи между явлениями, ...вызывать к жизни порой прекрасные в своей многосмысленности образы»²⁶.

Но во французском живописном и поэтическом символизме «очевидная красота» особая. Культ палевых, смягченных, эмоционально изысканных тонов продолжается в привязанности символистов к уходящим, меркнувшим, угасающим образам красоты.

Подобна эмоциональная атмосфера полотен Пьера Пюви де Шаванна. Его отвлеченными, «тихими» и «молчащими» картинами восхищался Ж.-К.Гюисманс – в их образах его вдохновляли «болезненная бледность»

²⁴ *Сабанев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. М., С. 329.

²⁵ *Бальмонт К.Д.* Элементарные слова о символической поэзии // Критика русского символизма: В 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 248.

²⁶ *Малларме С.* Музыка и литература // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993. С. 428.

лиц, «неопределенность» силуэтов, «молочно-зеленая» листва деревьев, «цветочная белизна тел»²⁷. Вслед за Пюви де Шаванном и его единомышленниками вкус к белёсому, палевому, дымчатому культивирует Морис Дени. Достаточно сказать о его удивительных литографиях 1900-х гг., в которых блекнувшие, полупрозрачные изображения (скорее, намёки на них) почти утрачивают свои очертания, как бы растворяясь в нейтральности фона²⁸. Эстетическая общность здесь – в стремлении максимально дематериализовать художественный образ Красоты, придать ему черты искомым символами Тайны, Грёзы – неявных, смутных интуиций Невыразимого.

Наиболее тонкое поэтическое воплощение Невыразимого как «присутствующего отсутствия» нашло в верлибре Малларме «Белая кувшинка».

Залитый утренним светом мир пуст, есть лишь загадка и ожидание встречи, её предчувствием преисполнен плывущий в лодке поэт. Но встречи с кем? С некой незримой «незнакомкой»?.. или с «нимфой света»?.. Мы этого не узнаем. Малларме обрисовывает только «еле различимый шорох» в зарослях пруда; где-то мелькнет «милая тень, окутанная в струящийся батист»... «Невыразимое лицо, которое мне так и не суждено было узнать», «запечатлеть прощальным взглядом немое отсутствие, разлитое в этом уединении», сорвать на память «одну из загадочно зажмурившихся кувшинок», озаряющих «своею белизною пустоту, сотканную их чистых грёз», пережить свою «безмолвную речь», обращенную к невидимой – существующей ли вообще? – персоне. Тут только лишь блики созерцательных мечтаний поэта, чьей мыслью и тончайшими ощущениями плетется вербальная канва Невыразимой красоты – этого символистского трансa, «прелестной иллюзии», «прозрачного образа» – некой неуловимой метафоры прекрасного, отсутствующего в осязаемых реалиях бытия²⁹.

В комментарии к одному из самых «тёмных» и энигматичных поздних опусов Малларме «Высоко освятив ногтей своих оникс...» автор не проясняет, но лишь указывает на смысловую герметичность «присутствующего отсутствия», данного лишь в зеркальных отражениях пустотных и немотствующих пространств: он пишет о «призрачном отражении звезд Большой Медведицы, которое связывает это оставленное людьми жилище с одним лишь небом»³⁰.

В музыке Клода Дебюсси звук на грани умолкания и растворения в беззвучии несет в себе сонорный образ того же мира Невыразимой красоты, который версифицировался в поэзии, запечатлялся в живописи. От тончайших звукокрасочных нюансировок, от точных и subtilных штриховых характеристик до педально-вуальных туманностей, от неуловимых вибраций как бы светящегося звука до сотворения пространственных далей и перспектив – всё это оваяно у Дебюсси беспрекословностью красоты. Спиритуализация не только природы, но и предметного мира находит сонорное воплощение, например, в его Прелюдиях «Дельфийские танцовщицы», «Канона», где символы аттической древности как бы напоминают о прежде «сияющей», но поблекшей платоновской красоте «в себе и для себя». Сонорные образы – как память об экзистенциальной бренности и мифологической вневременности. Звуковой образ «Канопы» словно вышел из мира оставленных вещей и отраженных в зеркале звёзд сонета Малларме: пустыньность, оставленность, припоминание о смутных образах красоты и вслушивание в их стертые вре-

²⁷ Huysmans J.-K. *Ecrits sur l'art: L'Art modern. Certains. Trois Primitifs*. P., 2008. P. 54, 169, 247.

²⁸ Цикл эстампов «Любовь», «Нимфа в венке из маргариток», «Мать и дитя на фоне моря» и др.

²⁹ Малларме С. Белая кувшинка / Пер. И.Волевич // Малларме С. Соч. в стихах и прозе. М., 1995. С. 201–209.

³⁰ Из письма Малларме к Анри Казалису // Там же. С. 395.

менем голоса. Звуковая ткань – тишайшая лучистость, легчайшие касания звука, отраженность отраженного. Смысловая двуплановость «Дельфийских танцовщиц» обнаруживается в сопоставлении вполне узнаваемого орнаментального рисунка, имитирующего гармонию поз и жестов жриц на античной амфоре, и его загадочного «отзвука» в ирреальной субстанции вечности. Вся фактура этой Прелюдии построена на эффектах диалога инструментальных регистров – среднего, «здешнего» и крайних, симультанно звучащих, «отраженных», парящих в даях платонического космоса... Подразумеваемая подобный эффект двоимирия, Эмиль Верхарн весьма точно сформулировал его суть: «Мы исходим из вещи видимой, слышимой, ощущаемой, осязаемой, чтобы вызвать, посредством идеи, *припоминание* этой вещи в её целостности» (курсив мой. – В. Ч.)³¹.

Однако стремление к художественному выражению такого двоимирия трудно объяснить без концепта «Вездесущей арабески» (Малларме) – излюбленной символистской метафоры Невыразимого. Арабеска в данном случае есть не что иное, как условное, едва улавливаемое маркирование некой границы между осязаемыми данностями здесь-мира и их платоническими праобразами, пребывающими за чертой условного узора – символа красоты, «цветущей на бытии».

Вместе с тем «двусмысленный мир неопределенностей» (Одилон Редон), каким его хочет запечатлеть художник³², и чистая игра арабесок, данная в звуковых, вербальных, визуальных субстанциях, манифестирует самоценную, раскрепощенную от онтологических имитаций красоту. Всмотривание, вслушивание в красоту несуществующего, только измышленного, только рожденного тончайшим вкусом художника-эстета; едва ли не упоение гибко переменчивыми полутонами состояний, полное погружение в природу звука, цвета; неуловимость, тонкость градаций настроений, их гибкой вибрации и непредсказуемой ассоциативности, наконец, обращение к неканонической метафоричности, наполняющей пространство образа дополнительными смысловыми обертонами – всё это несло в себе одну и общую цель: выразить метафизическую тайну Прекрасного, чьи излучения в мир преходящих явлений наполнили бы их иррациональными обертонами.

Лученосные блики, размытые абрисы, вспыхивающие зигзаги, искры, сияния небесных арабесок – это как мистические свечения, исходящие из глубин цвета и преодолевающие условную плоскость картин Редона. В том же ракурсе можно трактовать лаконизм точных линий, приглушенность тонов и абсолютную сбалансированность цветовых тембров, подчеркивающих сугубо живописную, граничащую с абстракцией условность полотен Джеймса Уистлера. Не столь важно, изображены ли на их картинах виды отдаленных сумеречных городов, гаснущие в просторах ночного неба фейерверки или молчащие таинства неведомых героев и безымянных фигур. Созерцающая пейзажи Уистлера, вникая в видения Дебюсси и Редона³³, мы погружаемся в

³¹ Lucbert F. *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906.* Rennes, 2005. P. 99.

³² Redon O. *Confidences d'artiste // Redon O. A soi-même. Journal 1867–1915.* P., 2011. P. 27. В «Исповедях художника» Редон пишет: «Моё искусство... многим обязано эффектам абстрактной линии, этому посланнику глубокого источника, воздействующему непосредственно на чувство. Суггестивное искусство не может что-либо представить иначе, как только в обращении к таинственным, измышленным играм теней и ритму линий...» (ibid., p. 25).

³³ Назовём лишь некоторые картины: «Симфония в сером: Раннее утро, Темза» «Ноктюрн: черное и золото – падающая ракета», «Ноктюрн: голубое и серебро – Челси» Уистлера, «Профиль на фоне красных меандров», «Лодка с двумя фигурами», «Корона», «Витраж», «Золотая келья» Редона.

самобытие красок, линий, звучаний – в развеществленную стихию Красоты как узора, парящего в недостижимых высях и символизирующего платоническую устремленность в запредельное.

И все же. Почему среди других, может быть, более красноречивых измерений символистского Прекрасного, нами избрана именно идея арабески?

Как определяет Р.Рапетти, «Линия завоевывает свою *автономность* по отношению к объективной реальности»³⁴. В том же ключе мыслит Э.Леклер: «Арабеска это линия, рисующая вещи, чей образ свободен как от статичной застылости, так и от законченной *реалистичной репрезентации*» (курсивы мои. – В.Ч.)³⁵. С данными наблюдениями нельзя не согласиться. Но надо учесть, что не только линия – *весь* комплекс выразительных средств, причем в разных искусствах, тяготеет к такой автономности. Культ самоценной красоты цвета, слова, звука становится константой символистской эстетики, фиксирующей – пожалуй, впервые в истории художественных эволюций Нового времени – пристальный интерес к трансцендентной сущности Прекрасного. Этот руководящий принцип Малларме формулирует ясно и однозначно: «Я лишь угадываю узор, предвечно существующий в лоне Красоты»³⁶.

Действительно, поэтическое слово Малларме, музыкальный звук Дебюсси, живописные цвет и линия Редона совсем далеки от служения описательности, тем более – *конкретной* выразительности, они обращены к «сокровенной, неизъяснимой, *невыразимой* сути вещей» (Ж.Мореас³⁷), к той абстрактной сути, которую можно лишь предчувствовать, предощутить, интуитивно уловив неявные символы бытия, для которых лишь намёк возможен. Последнее сочинение Малларме – «Бросок игральные кости» (1897) – достижение искомого Абсолюта: здесь вербальность окончательно высвобождена из плена смысловой ассоциативности. Абсолют Невыразимого – это большие лакуны внутри предельно лаконичного и фрагментированного авторского текста или же просто незаполненная шрифтом белизна бумаги.

К концу символистской эпохи в самом концепте некоей Идеи, скрытой за размытыми и многозначными явлениями «здешнего» мира, уже явно чувствовалась излишность навязчивого присутствия нарративов (даже самых отвлеченных и иносказательных), фигуративности (даже самой условной и отдаленной от реального мира) или программной иллюстративности (даже если это только намёк на нездешнее Невыразимое). Нельзя не согласиться с утверждением Люси-Смита о том, что «“искусство для искусства” означало веру в произведение искусства как *параллельный универсум*, который не был бы ни толкованием мира повседневного опыта, ни комментарием к нему» (курсив мой. – В.Ч.)³⁸. Тяга Малларме к чистым поверхностям белого листа бумаги, вслушивание Дебюсси в тишину до и после звука, влечение Редона к начертаниям отвлеченных узоров – всё это суть предчувствия выхода в такой «параллельный универсум». Арабеска в её рациональных или подсознательных играх обретает универсальный статус чистой абстрактной самоценности.

Кажется, в историческом континууме арт-практик осталось совершить несколько креативных жестов, чтобы автономный и самодостаточный мир художественного *opus*'а обрел статус новой – устойчивой и долгосрочной – творческой парадигмы XX в. В случае с нефигуративным искусством, с аб-

³⁴ Rapetti R. Le Symbolisme. P., 2007. P. 157.

³⁵ Lecler E. L'opéra symboliste. P., 2006. P. 187–188.

³⁶ Из письма Малларме Т.Обанелю // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993. С. 423.

³⁷ Moreas J. Литературный манифест. Символизм // Поэзия французского символизма... С. 436.

³⁸ Lucie-Smith E. Le Symbolisme. P., 1999. P. 56.

страктной поэзией или серийной музыкой так и случилось: поэзия Уильяма Карлоса Уильямса, Е.Е.Каммингса, Э.Паунда, Д.Томаса, додекафонная музыка А.Шенберга и А.Веберна, живопись П.Мондриана, К.Малевича или позднего В.Кандинского, киноабстракции ранних К.Рихтера и К.Рутмана, а позже, и в совсем ином эстетическом контексте, музыка А.Пярта, Г.Канчели, В.Мартынова... – все это символы распредмеченных творческих реальностей – реальностей «в себе и для себя». И если категория Прекрасного здесь еще (или вообще) возможна, то в сугубо отвлеченных – развеществленных – формах красоты.

Однако не будем забывать, что в XIX в. существовала и другая культура, являвшаяся альтернативой как символистским предчувствиям «чистого искусства», так и пониманию невыразимого – внеаходимого в мире данностей – Прекрасного. Причем эта альтернатива, действующая параллельно и одновременно с другими художественными течениями второй половины столетия, позиционировала себя как суггестивно импозантная и репрезентативная.

От «новой красоты» к тривиальности и китчу

Сентенция Платона об «испорченном» человеке, укорененном в мире «здешних» видимостей и не слишком стремящемся «отсюда туда, к красоте самой по себе», как нельзя лучше выражает бюргерский вкус эпохи к люксовой, чувственной, сусальной красоте, вернее, к тем эрзацам красоты, «что носят одинаковое с нею название».

Почти одновременно с появлением первого символистского манифеста (1886) Фридрих Ницше резко критикует «северную» болезненность вагнеровской музыки, «великую усталость» культуры вообще, и – в качестве «противоядия» – превозносит оперу Бизе «Кармен», называя ее шедевром: «Эта музыка кажется мне совершенной. – пишет философ. – <...> Тут говорит другая чувственность, другая чувствительность, другая веселость»³⁹. Для тех, кто «умеет любить на Севере Юг,.. для них написал свою музыку Бизе, этот последний гений, видевший *новую красоту* и новые чары» (курсив мой. – В. Ч.)⁴⁰. Однако известны и другие рассуждения Ницше об «общем превращении искусства в нечто актерское», о той его «жизненности», когда «вибрация и избыток жизни втиснуты в самые маленькие явления», когда, наконец, аполлонически прекрасное целое «вообще уже не живет более», поскольку «является составным, рассчитанным, искусственным, неким артефактом»⁴¹. Этот скепсис вроде бы вступает в противоречие с панегириком, пропетым в честь Бизе. Но на самом деле перед нами две стороны одной медали.

Хотя среди достоинств оперы «Кармен» Ницше и отмечает ее «популярность», в другом месте он однозначно говорит об эстетической ущербности современной ему поп-культуры: «...всюду, где решение переходит в руки масс, подлинность становится лишней, убыточной, вызывающей пренебрежение»⁴². Ницше саркастичен и беспощаден, когда говорит о светочах романтической эпохи и доставшихся от них по наследству эстетических тенденциях, все более прогрессирующих к концу XIX в.: «Все они велики открытиями в области возвышенного, <...> еще более в области эффектов,

³⁹ Ницше Ф. Казус Вагнер. Проблема музыканта // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 528–529.

⁴⁰ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Там же. С. 375.

⁴¹ Ницше Ф. Казус Вагнер. Проблема музыканта. С. 538.

⁴² Там же. С. 545.

в искусстве выставлять напоказ; все они... виртуозы до мозга костей, с ужасающими доступами ко всему, что соблазняет, привлекает, принуждает, опрокидывает»⁴³.

Если «Кармен», оперный жанр вообще, мы поймем как метафору культуры буржуазных нуворишей и обывателей, то слова Ницше следовало бы адресовать в первую очередь салонному изобразительному искусству, все еще культивирующему античность и ее классический идеал красоты. И дело тут не только в том, что «соблазняющие и опрокидывающие» эффектная помпезность, неизменная нарядность и нарративная зрелищность салонных полотен Жана-Леона Жерома, Ганса Макарта или Генриха Семирадского не могли не отсылать массового «любителя Прекрасного» к омузыкаленному беллетризму и зрелищности опер Верди, Сен-Санса или того же Бизе⁴⁴. Общим здесь был эффект травестии: романские коллизии нравов и характеров, легко узнаваемые из бульварных газет или даже из психологически тонкой прозы *Belle Epoque*, камуфлировались под «вечные» и «прекрасные» драмы и истории из библейской, египетской или античной – в сущности, неважно какой старины. И надо сказать, «виртуозы до мозга костей» обладали незаурядным мастерством, чтобы за внешне пышной картинностью и театрализованной репрезентацией скрыть откровенную тривиальность толкований «списанных с античности» событий и движений чувства, как и самой идеи сближения «тогдашней» красоты с соблазнительным эротизмом див и кокоток своего времени. Очевидна тут стратегия подмены красоты красотой, возвышенных страстей – фальшивыми обертонами чувства и его «слишком» красивого антуража.

Среди бесчисленных образцов такой тривиальности вспомним «Рождение Венеры» (1863) Александра Кабанеля. Окруженная сонмом амуров, красавица с разметающейся копной волос соблазнительно нежится в ласках волн некоего мифологического моря. Но что это: действительно «рождение»? или томление чарующей плоти – призыв для эротоманов? Двусмысленность шарма и очевидна и исполнена таинственного «Возвышенного», ведь для всякого просвещенного буржуа семантика мифологического образа, родившегося из морской пены, является едва ли не клише. Но вот тут-то и предстает весь «блеск и нищета» антиклизированного эрзаца. В этой, как и во множестве других подобных картинах, дана только красивая *плоскость*, изящная *оболочка* мифологического образа, и нет даже намек на трансцендентную красоту, какой ее предвидел Платон; если тут и присутствует «сияющая красота», она является, скорее, искусственной подсветкой софитов и рамп, чем эманацией олимпийского божественного света.

Куль анатомически совершенной телесности – пожалуй, главный мотив «южной» (вспомним Ницше) красоты и салонных критериев Прекрасного. Горделивая реплика Семирадского о «немом восторге греков при виде

⁴³ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. С. 376.

⁴⁴ Такую параллель между изобразительным и оперным жанром в русской салонной живописи проводит Т.Карпова: «Салонно-академическое искусство имеет других более близких “родственников” – оперу, балет, “живые картины”. Так, например, “Русалки” К.Маковского напоминают рисунок движений и поз кордебалета из “Жизели”. Картины К.Ф.Гуна (“Сцена из Варфоломеевской ночи”), В.С.Смирнова (“Князь Михаил Черниговский перед ставкой Батяя”), К.Е.Маковского (“Агенты Дмитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова”) – очевидно вдохновлены оперным театром, жесты, костюмы пришли из оперных мизансцен. “Оргия блестящих времен цезаризма”, “Оргия времен Тиберия на острове Капри”, “Праздник Вакха”, “Танец среди мечей”, “Факелы Нерона”, “Суд Париса”, “Похороны Руса” Г.И.Семирадского представляют оперных и балетных артистов в костюмах на сцене в декорациях. Можно легко выделить солистов, группу статистов, отдельные “танцевальные номера-вставки”» (Карпова Т.Л. Салонный академизм. Возвращение к теме // Пленники красоты: Рус. акад. и салон. искусство 1830–1910-х гг. М., 2004. С. 11).

красивейшей женщины своего времени» – не что иное, как нечаянное саморазоблачение тривиально-прекрасного в салонных образах «классической красоты»⁴⁵. Произведение, достигшее той пограничной черты, где представлена только лишь субстанция зримой и осязаемой материи, в сущности, и есть первый, если не главный, симптом ущербности салонного искусства с его академически «прекрасной», но внутренне полой красотой.

Не случайно возникший во второй половине XIX в. и быстро ставший объектом популярной моды стиль *néo-grec* неоднократно являлся поводом для негативных рефлексий современников. На эстетическую сомнительность «нео-греческого» – по сути, эклектичного – стиля еще в середине XIX в. указывал немецкий эстетик Фридрих Теодор Вишер: «Мы рисуем богов и мадонн, героев и крестьян так же, как мы строим архитектуру в византийском, мавританском, готическом, флорентийском, ренессансном или рокайльном стилях; нет только стиля, который был бы нашим собственным. ... Нет середины, нет основного жанра, нет главного блюда среди всех закусок, десертов и прочих сладостей, от которых ломится стол»⁴⁶. «Художники, которых называют Помпеистами, посвящают свой преимущественно холодный, но часто грациозный талант прославлению маленького Олимпа, покрытого маленькими богинями, маленькими богами и амурчиками; все это было мило, мило, мило, но банально и незначительно», – пишет, в свою очередь, М. Дюкан⁴⁷. По поводу очередной экспозиции «нео-греческого» Салона (1859) не без сарказма высказывается и Бодлер: «Амур, неизбежный Амур, бессмертный Купидон от кондитеров играет в этой школе доминирующую и универсальную роль. Он президент этой галантной и манерной республики»⁴⁸. Технику Жерома пренебрежительно называли «школой кальки» (*école du calque*), поскольку его живопись основывалась на копировании этрусских ваз. Но «школой кальки» надо было бы назвать всю «неогреческую» изобразительную манеру, для которой вторичность являлась первым оценочным критерием даже для горячих поклонников возродившихся из пепла помпеистов.

Вторичная высокопарность прекрасного, откровенная конвенциональность академических техник, находящихся на службе «величественной» квази-помпейской красоты, в соседстве с дешевым умилением, «утонченной» жеманностью и нескрываемым кокетством «античных» героев и героинь; эффектные сцены из античной жизни, подозрительно схожие с атмосферой будуарных флиртов и клубных дендистских досугов конца XIX в. – все эти атрибуты сниженного «прекрасного», кажется, более не выдерживают собственного псевдоантичного груза и разоблачают себя, девальвируя в залакированную тривиальность псевдо-античности.

Характерно, что афиши и рекламы, красовавшиеся на парижских, лондонских или петербургских бульварах, нередко «присваивали» античные сюжеты и образы салонной живописи. Бытовая мода на эллинскую красоту

⁴⁵ По поводу своего крупноформатного шлягера «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» (1889) Г. Семирадский писал: «Давно я мечтал о сюжете из жизни греков, дающем возможность вложить как можно больше классической красоты в его представление. В этом сюжете я нашел громадный материал! Солнце, море, архитектура, женская красота и немой восторг греков при виде красивейшей женщины своего времени» (Цит. по: Пленники красоты. С. 32).

⁴⁶ Le salon imaginaire. Bilder aus den großen Kunstausstellungen der zweiten Hälfte des XIX Jahrhunderts. Catalogue. B., 1968. S. 7.

⁴⁷ *Du Camp M.* Les Beaux-Arts à l'exposition universelle de 1855. P., 1855 (<http://jm.lecadre.free.fr/n%E9o-grecs.htm>; дата обращения – 18.07.2014).

⁴⁸ *Baudelaire Ch.* Curiosité esthétiques. Salon de 1859 // *Baudelaire Ch.* L'Art romantique et autres Œuvres critiques. P., 1990. P. 343.

с ее теперь уже нескрываемой расхожей вульгарностью и тривиальностью вплотную подходит к тому явлению, которое найдет свое знаковое определение – китч.

Если под китчем понимать «своеобразную эстетическую форму лжи», он появляется «в тот момент истории, когда красота в тех или иных формах становится ширпотребом»⁴⁹. По мысли М.Калинеску, широкомасштабная коррупция вкуса, особенно ярко обозначившаяся на закате романтической эпохи, конечно, была обусловлена и социальными причинами. Демонстративное утверждение престижного общественного статуса и стремление имитировать старую аристократию с ее финансовыми запросами и возможностями, включая обладание красотой, завоевывало популистское пространство от нуворишей и мелких буржуа до некоторых прослоек плебса⁵⁰. Однако за этим важным обстоятельством стоят и имманентные эстетические предпосылки к утверждению той ситуации, которая стала едва ли не доминантной в массовой культуре к середине XX в. и особенно в эпоху постмодерна.

В связи с репрезентативной стратегией салонного китча Норберт Вольф не отрицает очевидную интенцию салонной культуры «выразить человеческое стремление к красоте»⁵¹. Но, как пишет исследователь, прослеживая связь между тривиальностью с китчем, салонная живопись «использует “липкую” красоту, которая, будучи гипертрофированной, лишь подделывается под совершенство»⁵². Именно данный феномен, по его мнению, содержит в себе потенциальную энергию для будущих масс-медиа: салонное искусство переходит черту, за которой высокое Прекрасное и его сниженные эрзацы утрачивают свою внятную оппозиционность, а это значит, что салонное искусство «открывает ворота в царство субкультуры» (Вольф), особенно – в постмодернистский мир виртуальных образов⁵³.

В 1979 г. Клемент Гринберг в лекции «Модерн и постмодерн» также высказывал весьма критическое мнение по поводу популистской тенденции в «серьезных» авангардных арт-практиках 1960–1970-х гг., прослеживая ее генезис именно в феномене «снижения стандартов», в их смешении, показательном еще в эпоху романтизма. И если, по логике американского искусствоведа, «высокий» авангард XX в. еще обладал «обостренным чувством опасности, которой подвергается эстетическая ценность. Опасности со стороны социального и материального окружения, со стороны нравов эпохи, со стороны... требований обывателя», то в эпоху постмодерна «эти угрозы эстетическим стандартам, качеству исходят изнутри, от поклонников передового искусства». Подчеркивая эстетические приоритеты модернизма, Гринберг видит определяющее свойство постмодернизма в его «возможности оправдаться за любовь к менее требовательному искусству». Характерная черта

⁴⁹ Calinescu M. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, 1995. P. 225.

⁵⁰ Ibid. P. 226–228.

⁵¹ Wolf N. *The Art of the Salon. The Triumph of 19th-Century Painting*. Munich–L.–N.Y., 2012. P. 265.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid. P. 267. Более категоричен в своих оценках Абраам Моль: «Спектр эстетических ценностей больше не определяется дихотомией “красоты” и “безобразия”: между искусством и конформизмом распространяется вездесущая чума китча. ...Китч это род связи между бытием и вещами, способ быть больше, чем предмет или даже стиль. ...это состояние духа, который, в конце концов, кристаллизуется в предметах» (*Abraham Moles. Le Kitsch. L'art du bonheur*. P., 1971. P. 5).

искусства постмодерна – «отступление от выдающегося к второстепенному, прославление второстепенного как выдающегося, или же провозглашение того, что между ними нет особой разницы»⁵⁴.

Заигрывание с культурой сниженных стандартов – сугубо постмодернистский трюк, но одновременно и самая ходовая мишень для критики искусства постмодерна. Об «эрозии различения между высокой культурой и так называемой массовой или поп-культурой», о необходимом сохранении дистанции «высокой или элитарной культуры в враждебном ей окружении филистерства, безвкусицы и кича»⁵⁵ писали не только аналитики постмодерна. Теодор Адорно в конце 1960-х, отождествляя китч и вульгарность, пронизательно указывал на их тотальную экспансию, поглотившую то, что некогда выступало «как нечто благородное и возвышенное»⁵⁶.

К категориям прекрасного и красоты приведенные нами характеристики имеют самое непосредственное отношение.

Прекрасное как китч: между иронией и «белой пародией»

В культуре постмодерна статус Прекрасного вновь кажется актуальным, но уже как сознательная арт-игра в трагедию и пародию. Пастиш становится синонимом намеренного влечения к дурному – и, в то же время, нередко изысканному (*sic!*) – вкусу и пошлости. Категория Прекрасного в этих условиях возможна лишь как ее снижение, даже низвержение до уровня китча всех мастей и сортов от торговой рекламы до элитарного искусства. Причем «высокая» красота, легко соскальзывая в китч, также легко мимикрирует под элитарность.

«Красивые образы» коммерческой рекламы парадоксально имитируют топоры Прекрасного, взятые напрокат у искусства прошлого, античности в том числе. Так, на обложке рекламного буклета фирмы Reebok, озаглавленного «Греческая классика», обнаженный, но обутый в беленькие кеды юноша со спортивным диском в руке в точности копирует позу древнегреческого Дискобола; в журнале Praxis-Kurier образ корчащегося в муках Лаокоона иронично использован для рекламы пилюль, которые благополучно освободят античного героя от ревматических болей; микеланджеловский Давид в эффектно облегающем цветасто-полосатом трико от Missoni красуется на обложке журнала *Vogue Fashion*, в котором представлена сессия модной одежды под титулом *Movimento classico* («Классическое движение»); в рекламной серии *Pizza Hut* с зазывающим слоганом «Приготовьтесь к чему-то истинно итальянскому» мы видим донельзя знакомый жест касания рук Адама и Создателя из микеланджеловской фрески, трансформированный здесь в манипуляцию с кухонным ножом, разрезающим лакомый кусочек, а Джоконда со своей неизменной улыбкой уже предвкушает удовольствие от пиццы <...> – таковы, взятые нами на удачу, консумативные иконы, играющие со своими первообразами.

Особую притягательность общенародных символов прекрасного с точки зрения консумативной культуры можно объяснить фактом сознательного сближения, если не отождествления, «той» и «этой» красоты. Излюбленной

⁵⁴ Гринберг К. Модерн и постмодерн // База. Передовое искусство нашего времени. Т. 1. М., 2010. С. 136–140.

⁵⁵ Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm (дата обращения: 05.06.2014).

⁵⁶ Адорно В.Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 347.

мишенью здесь, например, стала (в очередной раз в истории) картина Боттичелли «Рождение Венеры». «Боттичеллиевский образ стал сегодня поп-иконой, так как его Венера в точности соответствует эстетическому идеалу конца XX в.: блондинка с удлинёнными линиями и худобой силуэта, выражающая одновременно невротичный и гламурный темперамент, напоминает героинь комиксов и афиш»⁵⁷, – комментируют наши современники. Интересно, что механизм «коллективной игры», необходимой для создания массмедийной иконы, строится на своеобразной круговой поруке консумативно-потребительского и эстетического престижа: с одной стороны, мода поддерживает свой престиж благодаря эксплуатации «возвышенного» образа Венеры, а с другой – фотомодели, мимикрировавшие под боттичеллиевский образ, способствуют постоянному напоминанию о возвышенном на страницах газет или в рекламах одежды, парфюмерии, нижнего белья и т. д.⁵⁸ Рекламный ролик с женщиной-вамп, сбрасывающей с себя груды бриллиантов ради обожаемых духов «*J'adore*» от *Dior*, или телеклип с милашкой, утопающей в мыльной пене под *Adagio* из Пятой симфонии Малера, как раз и демонстрирует такую достижимую в любой момент недостижимость возвышенной «мечты, которую можно купить за деньги».

Благодаря почтовым открыткам, статуэткам, дешевым китч-копиям и прежде всего торговой рекламе, образы красоты, попавшие в иной смысловой контекст, приобретают автономные значения, эффектно приспособленные для новых сообщений в сфере маркетинга. При этом они полностью утрачивают свой изначально сакральный смысл.

Конечно, такая девальвированная манипуляция прекрасным была бы невозможна, если бы рядом не находилась многовековая культурная традиция, ставшая для нас «своей» благодаря крупнотиражной доступности некогда уникальных «штучных» исторических эталонов Прекрасного⁵⁹. Однако именно данное обстоятельство позволило Жану Бодрийяру высказать скептическое суждение о том, что всё движение в области постмодернистских арт-практик отвлечено от будущего и обращено в прошлое: «Цитирование, симуляция, ре-апроприация – все это не просто термины современного искусства, но его сущность, так как оно с большей или меньшей степенью игрового начала или кича заимствует все формы близкого или далекого прошлого, и даже формы сугубо современные»⁶⁰. Философ отождествляет китч с «псевдообъектом», для которого характерна «как бедность в том, что касается реального значения, так и чрезмерное изобилие знаков, аллегорических референций, разнородных коннотаций, экзальтация в деталях и насыщенность деталями». Вердикт Бодрийяра точен и беспощаден: «Эстетике красоты и оригинальности китч противопоставляет свою эстетику симуляции»⁶¹.

Амбивалентность академических образов Прекрасного и новорожденных икон китч-красоты, ироничный подтекст в нелепости визуальных цитат, игра дискурсов – исторических, стилевых, даже идеологических, в принципе, индетерминированных, бесчисленных и переплетённых между собой, действуют в арт-практиках постмодерна гибко и неоднозначно, манифестируя –

⁵⁷ *Bonazzoli F., Robecchi M. Ceci une icône. Milan, 2013. P. 41.*

⁵⁸ *Ibid. P. 41.*

⁵⁹ О «наличии и доступности находящейся рядом» академической культуры, превратившейся в «крахмальную манишку для китча» Клемент Гринберг писал еще в 1939 году в своей программной статье «Авангард и китч». (См.: *Гринберг К. Авангард и китч. URL: http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/* (дата обращения: 17.06.2014).)

⁶⁰ *Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий // Элементы. 2000. № 9. С. 13.*

⁶¹ *Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М., 2006. С. 144, 146.*

в духе «радикальной плюральности» (В. Вельш) – самые разные, кажущиеся несовместимыми друг с другом идеи творческой креативности. Указывая на эти свойства, Ролан Барт в свое время ввел понятие кода как «перспективы цитаций, миража, сотканного из структур; ... всё это осколки чего-то, что уже было читано, видно, совершено, пережито: код и есть след этого уже»⁶².

Характерно, что арт-практики, как бы удаленные от китча коммерческой рекламы, используют тот же лексикон поп-культуры с ее апроприацией броского и парадоксального словаря масс-медиа, глянцевого формул коммерческой рекламы, ходовых популистских имиджей.

К концу 1993 г. в пространстве петербургского андерграунда Тимур Новиков с группой единомышленников создает «Новую Академию изящных искусств», манифестируя рождение «большого стиля», или «нового русского классицизма». Призыв к возвращению «Прекрасного искусства», ориентированного на «классику и красоту», мог бы восприниматься как анахронизм, если бы не провокативность странного симбиоза «нетленных ценностей» классики, наисовременнейшего поп-культурного гламура и бытового китча.

Интерпретируя классический идеал как наиболее устойчивый код европейского культурного дискурса, новоакадемисты сращивают его с общедоступными источниками «прекрасных образов», заимствованными из репродукций, коммерческой рекламы и прочего индустриально-культурного мусора повседневности, используя для этого новейшие компьютерные технологии. Именно компьютерная обработка исходного материала придает работам Ольги Тобрелутс, Егора Острова, Олега Маслова и Виктора Кузнецова «классицистский» лоск и статус своеобразного нео-гламура.

Новый стилеобразующий принцип, действительно, «открыл неоакадемизму фантастические возможности манипуляций исторической и культурной памятью»⁶³. Таким образом, идеальное начало платонического Прекрасного сознательно снижается до уровня хотя и совершенно выполненного, технически отточенного, но – симулякра, а функция художника, играющего с постмодернистским приемом *déjà-vu*, низводится до ироничного комментатора «перспективы цитаций».

В искусствоведении уже отмечалось, что новые академисты обращаются к самому широкому диапазону ассоциаций – от ренессансной живописи Рафаэля и классицизма Пуссена, от эффектов декоративных композиций Мориса Дени и салонной манеры *à la* Альма-Тадема до приемов фото- и соцреализма⁶⁴.

В 1998–2000 гг. Маслов и Кузнецов пишут монументальное полотно «Триумф Гомера». Подобно зеркальным, уходящим в бесконечность взаимотражениям, картина Маслова и Кузнецова сплошь аллюзивна, почти цитатна: это и имитации героев античного эпоса, и квази-реплика с рафаэлевской «Афинской школы», и соблюдение композиционных классицистских канонов в духе Пуссена. Но прежде всего это откровенная цитация «Триумфа Гомера» (*sic.*) Энгра – дань неоклассицизму как таковому, несмотря на то, что программный шедевр Энгра уже сам по себе являлся «вторичным продуктом» по отношению к «Афинской школе», а также к видениям Бозция, к композиционной конструкции «Божественной комедии» Данте, наконец, к

⁶² Барт Р. S/Z. М., 1994. С. 32–33.

⁶³ Андреева Е. Ленинградский неоакадемизм и Петербургский эллинизм // Новая Академия Санкт Петербург. Кат. выст. М., 2011. С. 55.

⁶⁴ См.: Хлобыстин А. Вечерняя заря. Несколько штрихов к истории петербургского неоакадемизма // Новая Академия Санкт Петербург. С. 36; Андреева А. Ленинградский неоакадемизм и Петербургский эллинизм. С. 59.

«Триумфам» Петrarки⁶⁵. Если у Рафаэля мы видим Платона и Аристотеля в окружении их апологетов (среди них, как известно, и автопортрет самого Рафаэля), то у Энгра почти в том же композиционном решении представлено содружество гениев, соотечественников Энгра Пуссена, Мольера, Расина, а также культовых мастеров античности и ренессанса – Фидия, Апеллеса, Рафаэля; композицию довершает и центрирует окрыленная богиня, аллегория Славы. Вольно или невольно постмодернистский «Триумф Гомера» Маслова и Кузнецова ироничен хотя бы уже потому, что «содружество гениев» здесь представляет собой подчеркнуто риторичный и помпезный групповой портрет участников Новой Академии (в совсем недавнем прошлом авангардных аутсайдеров советского официоза), живописно скомпонованных на фоне афинского Парфенона, римского Форума и других архитектурных фантазматических по мотивам Прекрасной аттики.

К антично-ренессансным образам обращается и О.Тобрелутс. Поэтику ее провокативных арт-объектов определяет «перекрестный огонь» между классическими эталонами прекрасного и массмедийными образами псевдокрасоты. Перенос гиперзнаменитых идиологов в ситуации Прекрасного (инкарнация Леонардо ди Каприо в святого Себастьяна Антонелло да Мессины или Элвиса Пресли – в средневекового рыцаря Ганса Гольбейна из серии «Священные фигуры») или же – по принципу обратной инверсии – трансформация мифологических героев в манекены для модной одежды (компьютерные облачения древнегреческих Афродиты, Аполлона в ярко расцвеченные майки и блузы от *Moschino* или *Versace* в серии «Модели»), по сути, не несут в себе какого бы то ни было эпатажа или эстетической несовместимости. Когда Тобрелутс вписывает мраморного микеланджеловского раба, компьютерно окрашенного в «натуральный» телесный цвет, в обычный, скажем, подмосковный пейзаж, дополненный лебедями, слетевшими с любимых кичевых гобеленов наших бабушек, этим она как бы дает нам понять, что далекое Прекрасное находится совсем рядом, «здесь и сейчас». Так обретается некая нерасторжимая эстетическая целостность стиля, в котором уже невозможно определить, что является приоритетным: возвышенно-недосягаемое или тривиально-здешнее.

Непрестанное балансирование на гранях ширпотребного дурного вкуса и элитарных эталонов классической красоты – визитная карточка не только Тобрелутс, но и ее цеховых новоакадемических партнеров. Именно на таком эффекте диффузии «сниженного» и «элитарного» образуется вполне стильная, внутренне непротиворечивая целостность популярно-классического Прекрасного. И это даже не парадокс. «Тобрелутс ничуть не стесняется того, что опирается на мотивировки и механизмы воздействия, характерные для массовой культуры и, в частности, глянца, – пишет А.Боровский. – <...> Тобрелутс опирается на мотивации и механизмы массового сознания, которые использовал и даже тематизировал поп-арт, но вносит в процесс коррективы эстетического и символического порядка»⁶⁶. Захват кодов разнопорядковых исторических и культурных дискурсов, неизбежный ироничный подтекст, придающий сознательно сфабрикованной пошлости статус остроумной «игры в кич», дают основания согласиться с тем, что «постмодернизм с его стержневой идеей амбивалентности и пародийности, поднял идею табу на смех»⁶⁷.

⁶⁵ На такую «зеркальную» ретроспекцию ассоциаций указывал современник Энгра Этьен Делеклюз (in: *Stéphane Guégan*. Ingres. “Ce révolutionnaire-là”. Gallimard/Musée du Louvre Éditions, 2006. P. 87).

⁶⁶ Боровский А. Неакадемичные заметки о Новой Академии // Новая Академия Санкт-Петербурга. С. 83.

⁶⁷ Там же. С. 78.

Несколько иная картина мира преподана в видеоинсталляции творческой группы *AES + F*, в трилогии «*Последнее восстание*» (2007), «*Пир Трималхиона*» (2009–2010), «*Allegoria Sacra*» (2011). Авторы предлагают нам свободно распоряжаться мультивизуальной перенасыщенностью многоканального экрана и «подсказывают» такие нарративные ходы, которые провоцировали бы столкновения дискурсивных смыслов.

Сложная графика, использующая прием компьютерной анимации фотографий, способствует созданию весьма эффектных цифровых картин: монотонно, плавно движущиеся образы-фантомы как бы пребывают в гравитационном поле, причем невесомые персонажи этого фантазмагорического действия кажутся стерильными, бескровными, неконтактными – это, скорее, ярко расцвеченные тени, напоминающие дефиле фотомоделей, смотрящих сквозь пространство, мимо таких же теней, даже если цифровые имиджи флиртуют между собой или вступают в воинственный (всегда, впрочем, «балетный») поединок.

В визуальном пространстве одновременно могут сопридти символы разных конфессий, исторических эпох и этносов: Кентавр и Христос, стюардессы сверхсовременных лайнеров и гейши чайных церемоний, участвующие в экзотических играх то на фоне буддийских пагод, то в релаксирующей атмосфере дорогих пляжей, то в футуристических интерьерах интерконтинентального аэропорта; суперсовременные самолеты превращаются в гигантских золоченых драконов, герои восточных боевых искусств трансформируются в неких служителей эзотерических культов, Христос – в пронзенного стрелами святого Себастьяна или в современного денди тренажерных залов... Впрочем, может быть, это тот же Христос, а тренажер – это орудие его бичевания? И как комментировать эlegantную доску для серфинга, которую обхватил распростертыми руками длинноволосый денди-Христос: это именно спортивный инвентарь или крест, с которым денди восходит на Голгофу?... Свободное зрелищное странствие по бесконечным визуальным лабиринтам – это единственное предусловие авторов, эксплуатирующих бартовские «множественность» и «стереофонию» мультикультурного дискурса.

Борхес был провидцем, когда ещё в 1944 г. писал про «канву времен, которые сближаются, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, заключая в себе все мыслимые возможности». Перед нами, действительно, (словами Борхеса) «растущая, головокружительная сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен»⁶⁸. Однако огромное количество образов-цитат, бесконечное множество поливалентных метафор фактически лишены коннотаций и референций. Кроме единственной смысловой подоплеки видео-действия: перед нами разворачивается шикарная картина «конца света». Однако комфортность этого *soft*-апокалипсиса и несомненна и саморазоблачительна.

Вроде бы несомненна и завораживающая визуальная красота. Хотя ее эстетические достоинства столь же двусмысленны, как и характеристики Гарета Харриса: «Манипуляции в сфере иконографии коммерческого мира моды и рекламы, осуществляемые *AES + F*, можно считать образцовыми» – пишет он; в то же время, «сплав *Prada* и “Аватара”, в равной степени смущающий и соблазняющий зрителя», есть не более чем “глянцевое и сладкое как мёд зрелище”⁶⁹.

⁶⁸ Борхес Х.Л. Сад расходящихся тропок // Борхес Х.Л. Соч.: в 3 т. Т. 1. Рига, 1994. С. 328.

⁶⁹ Харрис Г. Лучшие времена *AES + F* // *AES + F: The Liminal Space Trilogy*. Кат. М., 2012. С. 36, 38.

Видео-арт, основанный «на эстетике соблазна в духе *Calvin Klein* и Каравадже» (Харрис)⁷⁰, действительно, однажды отсылает нас к образу караваджевского Нарцисса, когда тинейджер всматривается в оцифрованную водную гладь. Тут вполне уместно вновь вернуться к Плотину, рассуждающему о «прекрасном в телах». Компьютеризированная картонная телесность, столь эффектно представленная в видеоинсталляции *AES + F*, есть только лишь «след и тень», лишь «отражение прекрасного образа в воде». Вспоминая миф о Нарциссе, который, «желая поймать свое изображение в воде, погрузившись в источник, исчез в нем», Плотин видит метафору губительной подмены истинно прекрасного его отраженной имитацией. Ибо «тот, кто находится во власти прекрасных тел и не отстраняется от них, тот уже не телом, а душой погружается в темные и ужасные для ума бездны, и, пребывая слепым в преисподней, таким образом и здесь, и там будет обращаться среди теней»⁷¹.

Но едва ли стоит драматизировать концепцию апокалиптических «теней» и «бездн» трилогии, ведь перед нами не более чем игра между «Красотой провокации» и «Красотой потребления» (У.Эко⁷²), и в таком значении видео-арт группы *AES + F* безоговорочно претендует на звание фаворита элитарного китча. Характеристика китча у М.Калинеску будто специально предпослана амбициозному видео-проекту 2000-х: «Что касается сути китча, она, вероятно, в его нескончаемой всеядности, в его неуловимой “галлюциногенной” силе, в его сомнительной мечтательности, в его обещании легкого “катарсиса”»⁷³.

Можно было бы говорить о «Пире Трималхиона» или «*Allegoria Sacra*» как о пародии, той «пародии на культуру со стороны ее самой в виде мести, как признака радикальной разочарованности» (Бодрийяр⁷⁴); поводы для констатации такого ироничного постмодернистского пародирования, безусловно, нашлись бы. Это и есть пародия, но *только и исключительно* в том значении, которое придает термину Фредрик Джеймисон, связывая интертекстуальный принцип пародирования с пастишем.

В замечательной программной работе «Постмодернизм и общество потребления» (1984) Джеймисон пишет: «Писатели и художники наших дней более не способны изобретать новые стили, поскольку эти последние уже были изобретены; ...Отсюда вновь – пастиш: все, что нам осталось в мире, где стилистические инновации более невозможны, – так это имитировать мертвые стили, говорить через маску голосом этих стилей из воображаемого музея. ...Пастиш, как и пародия, – это имитация единичного или уникального стиля, ношение стилистической маски, речь на мертвом языке. Но это нейтральная мимикрия, без скрытого мотива пародии, без сатирического импульса, без смеха... Пастиш – это *белая пародия*, пародия, которая потеряла свое чувство юмора» (курсив мой. – В. Ч.)⁷⁵.

⁷⁰ Харрис Г. Лучшие времена AES + F. С. 38.

⁷¹ Плотин. О прекрасном // Плотин. Эннеады: в 2 т. Т. 1. Киев, 1995. С. 23.

⁷² История Красоты. С. 414.

⁷³ Calinescu M. Five Faces... P. 226.

⁷⁴ Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий. С. 15.

⁷⁵ Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления.

Припоминание прекрасного как «ностальгия по невозможному»

Эстетика Валентина Сильвестрова также отмечена чертами «белой пародии». В его музыке действует уже знакомый нам по арт-объектам «Новой Академии» и *AES + F* принцип апроприации расхожих образов и стилевых формул, воспринимаемых теперь как «общие места» из легендарного прошлого. Эта широко бытовавшая (особенно в 1980–1890-е гг.) постмодернистская тенденция находит у Сильвестрова выражение, например, в частом использовании клише музыкально-прекрасного, синтезируемого с разменными шлягерами поп-культуры, образуя парадоксальную жанровую целостность (по определениям самого композитора) «китч-музыки», или музыки «слабого стиля». Инкрустируясь в новый контекст, знакомый каждому меломану материал вроде бы полностью освобождается от каких-либо прежних эмоционально-образных смыслов. Однако за личиной «слабого стиля» скрыты иные лики, для которых ношение бурлескных масок – лишь повод, не более того.

Говоря, в частности, о своем сочинении «Метамузыка» (1992), Сильвестров утверждает, что тут преподан китч как таковой («китч остался китчем»), в то же время (его словами) это «тот самый слабый стиль, который выполняет возвышенную функцию»⁷⁶. По словам Сильвестрова, «При таком изысканном варианте прежний, вроде бы банальный текст приобретает некую озаренность, одухотворенность»⁷⁷.

Циклы фортепианных пьес «Китч-музыка» (1977), «Багатели» (2005) представляют собой именно такой сплав банальности и одухотворенности. Воспринимаемые как дилетантские салонные импровизации, фортепианные миниатюры непрестанно отсылают нас к «красивой музыке» из прошлого. Однако аллюзии на Шопена, Чайковского, Шумана, Брамса часто соскальзывают в интонационный словарь советской эстрадно-лирической «клюквы», а сама «одухотворенность» приобретает налет подделки не лучшего вкуса. Грани, на которых балансируют подлинная красота и преднамеренная подделка под нее, столь у Сильвестрова тонки и неуловимы, что различение одного и другого едва поддается фиксации.

Но в творчестве Сильвестрова отражены и другие влечения – к архетипической культурной памяти. Ведь характерные семантические шлейфы «чего-то знакомого», скольжения в известную, но подзабытую нами образность, заимствования интонационного лексикона недавнего и отдаленного прошлого есть не что иное, как апелляция к нашему подсознанию: сквозь звучащие поверхности проступают архетипические *припоминания* Прекрасного, унаследованные от романтического «любовного томления», «поэтической неги», «пылкости чувства», прочих эмоционально-музыкальных топосов, дремлющих в нашей коллективной памяти и воссозданных в звуковых стереотипах сильвестровского «возвышенного».

По мысли композитора, «сочинение музыки в современных условиях – это припоминание того, что уже было, но припоминание крайне затрудненное и мучительное, в результате чего возникает некое мучительно искаженное, покрытое патиной, тлением и ностальгией повторение. В таком агонизирующем припоминании и покрытом тлением повторении и заключаются вся прелесть, вся мучительность и все наслаждение, таящиеся в сочинении музыки наших дней»⁷⁸.

⁷⁶ Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, ст., письма / Сост. М.Нестьева. Киев, 2004. С. 201.

⁷⁷ Там же. С. 117–118.

⁷⁸ Цит. по: Мартынов В. Конец времени композиторов. М., 2002. С. 131.

В отсылках к мнимым цитатам, в собирательных аллюзиях-намёках – в тенях и отзвуках былого Сильвестров как бы восполняет то, что столь желанно, но что осталось недописанным, исторически вакантным; он выполняет роль аранжировщика никем не написанной музыки. Если помнить, что симулякр – это копия оригинала, который никогда не существовал, то сочинения Сильвестрова – именно такие романтико-мечтательные копии с несуществующих эталонов. Говоря так, мы словно поддаемся «духовному очарованию приманки, чувственной мистификации» (Бодрийяр), но такова и музыка Сильвестрова, несущая в себе «иллюзию традиционных образов»⁷⁹. Интересно, что Сильвестров ставит знак равенства между «слабым стилем» и (как он сам его называет) «метафорическим стилем», подразумевая под последним историческую память как иллюзию, как некое иносказание.

Но о чем эти иносказания?

Как считает Сильвестров, к культуре можно относиться как к актуальному полю, но также в ней можно видеть и «знаки памяти», и тогда «поневоле возникает нечто вроде ностальгии по времени создания этих вещей, которое в данном случае может восприниматься как золотой век, потерянный рай»⁸⁰. Однако иносказательность «метафорического стиля» – это не только рефлексия по оставленному золотому веку, но ещё и предчувствие заката музыки, современной культуры вообще. Ведь, по мысли композитора, «всё, что надо было сказать, уже сказано. Однако возникает потребность кое-что дописать в качестве постскриптума... Возникло ощущение, что жизнь, драма свершились, а осталась только постлюдия... История кончилась, и осталось пребывание в постлюдии»⁸¹. Начиная с 90-х гг., «Постлюдия» фигурирует не только как название многих сочинений Сильвестрова, но и как центральная категория его «метафорического стиля». Творческая *idée fixe* Сильвестрова находит подтверждение в его выразительной формуле – «эстетике отголоска»⁸².

Метафора такого «отголоска» – сама тишайшая отрешенная звуковая атмосфера, которая становится чем-то вроде лейт-состояния его музыки. Далекое, прозрачное, миражное, исчезающее – в эфемерных субстанциях, на эффектах отраженных звучаний строится драматургия многих его инструментальных композиций. Так, вторая часть «Двух диалогов с послесловием» (2002) представляет собой полностью сохраненную Сильвестровым цитату позднего вагнеровского эскиза «Элегии». Однако диалог дискурсов – романтической тоски по недостижимому и авторской ностальгии по уходящему прекрасному – присутствует здесь, действительно, как постскрипtum к ностальгическому и неотвратимо исчезающему у нас на слуху вагнеровскому шедевр. Сильвестров лишь слегка «ретуширует» вагнеровский оригинал: звуки темы задерживаются в продленных голосах струнных, образуя эффект именно «отголоска» – в больших акустических пространствах звуковые абрисы теряют очертания, множатся в наплывах своих же отражений, становятся всё более иллюзорными, исчезающими, теряющимися в акустических отзвуках. Парящие и смутные гармонические вертикали разомкнуты большими паузами – молчаниями вестниками небытия.

Сильвестров будто сознательно прячет авторское лицо за стилистическими масками, он (как об этом говорил ранее Джеймисон) имитирует мертвые стили, говорит через маску голосом этих стилей. Исторические дискурсы, как и сами смыслы произведений, к которым композитор нашего времени обращает свои ностальгические реплики, мертвы.

⁷⁹ Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий. С. 23.

⁸⁰ Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... С. 131–132.

⁸¹ Там же. С. 133–136.

⁸² Там же. С. 134.

В конце концов, прельстительные гримасы гламура, ироничный скепсис или эстетика отголоска «слабого стиля» суть своего рода символы-маски, камуфлирующие социальную ностальгию по Прекрасному и тоску по художественному «утраченному раю». Эти некогда живые смыслы очарования, отчаяния, тоски, красоты выветрились – возможен только «намек на непредставимое» (Лиотар); по мысли философа, поводом для утешения могут тут быть только полые формы прошлого, оставшиеся для нас лишь «благодаря своей устойчивости и узнаваемости». А это значит, что может быть только «ностальгия по невозможному»⁸³.

Однако в ситуации «политеизма Красоты» (У.Эко) как универсального состояния постмодернистского арт-хаоса, наряду с феноменами «белой пародии» как ностальгии по Прекрасному есть и другая ипостась Прекрасного, когда отдаленное, субтильное, парящее в высях манифестирует себя как метафору инобытия Красоты.

От отрешенности Прекрасного к «Новой сакральности»

По убеждению Владимира Мартынова, «мы оказались уже в какой-то новой реальности»; актуальную творческую ситуацию он определяет как «исчезновение и отсутствие того, что имело место и было реальным еще совсем недавно... И то, что уже было, и то, что еще только может быть, парадоксальным образом присутствует в нетости настоящего»⁸⁴. Можно принимать или не принимать данное умозаключение, можно воспринимать его как экстравагантный демарш. Но все же: не символизирует ли мартыновская дихотомия «исчезновения и отсутствия» ту самую, утраченную нами «сияющую красоту» Платона? И не суть ли творческие инновации арт-практик последних десятилетий тем «припоминанием» и попыткой возвращения к изначальным сущностям Красоты, какой её представляли древние?

Культура словно стремится вновь обрести те смыслы Прекрасного, когда нерасторжимость макро- и микрокосмоса сосредоточена в гармонии, присутствующей в явлениях мира, но также и в душе человека. Однако – и от этого нам не отмахнуться – современный человек утратил живую связь с пифагорейским космосом. За констатацией этого очевидного факта, собственно, и раскрывается тот феномен, который впору назвать *отрешенностью красоты*.

Замечательное толкование такой отрешенности дано в фильме-аллегии «Джерри» (2002) Гаса Ван Сента. Фабула фильма сведена к минимуму: два парня, отправившись в калифорнийскую Долину смерти на поиски некоего туристического объекта, попадают в экзистенциальную ловушку – они заблудились; в изнурительных блужданиях по необъятным просторам и незримым лабиринтам долины один из них уходит из жизни, другой спасается: в заключительных кадрах мы видим его в автомобиле – можно предполагать, что он возвращается к привычной повседневности. Вот, собственно, и весь сюжет. Однако бытовая коллизия – лишь поверхность, сквозь которую проступает трансцендентный смысл повествования. Минимальное драматургическое действие как бы подчинено доминирующему над всем молчанию бытия; мы вместе с героями фильма пребываем на пороге Ничто, во всеприсутствии Ничто. И странно: наше внимание сосредоточено не на драматизме сюжетной ситуации, а на необычной, захватывающей изо-

⁸³ Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма 1982–1985. М., 2008. С. 30–31.

⁸⁴ Мартынов В.И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М., 2005. С. 283–284.

бразительной красоте, которая омывает все очертания и силуэты пейзажных изломанных линий, скалистых острых и скошенных углов, постепенно переходящих в итоговую нейтральную ровность пустыни, меркнувшей в сумерках уходящего дня, – угасание в космической нейтральности белого, бесцветного; смутное, почти стершееся явление тишины «до», «после» и «сквозь», вне начал и концов. Реальность пейзажа в итоге растворяется в эфирных миражных пространствах; дематериализация, разуплотнение видимостей становится метафорой искаженности человеческого бытия, где над всем царит «нетость Бога» (Хайдеггер). Именно пустыня становится и сюжетом, и символом, и – особенно – главным «событием» метафорического повествования: это аллегория нашего земного присутствия с его абсурдной безвыходностью и неустранимой надеждой на выход.

Конечно, с подобными, ставшими сегодня банальными ассоциациями мы могли встречаться и ранее. Но музыкальное оформление «Джерри» привносит совсем не тривиальный акцент в концепцию фильма. Разреженные музыкальные звучания, подобные небесной мозаике, парящей над необъятными пространствами пейзажа, становятся своеобразным трансцендентным контрапунктом к земной картине бытия. Краткая пьеса Арво Пярта «Для Алины» появляется в центральном, драматургически узловом эпизоде, когда герои окончательно осознают факт своей затерянности в Долине смерти; музыка звучит на фоне долгой круговой панорамы пейзажа и, в принципе, могла бы длиться бесконечно, она ведь об этом – о бесконечности надмирного мира без границ. Музыкальный отблеск как бы пребывает в запредельных высотах. Его чистое, ясное, тихое – на грани умолкания и растворения в тишине – сияние несет в себе образ иномирной вечности, на миг воплотившейся в ирреальных, бесплотных звучаниях. Субтильная, минималистская игра прозрачных, повторяющихся звуковых форм отвлечена от какого бы то ни было «чувства» или, тем более, «сочувствия». Непричастность «горней» – холодной, чистой, самодостаточной – красоты только лишь подчеркивает экзистенциальную абсурдность «дольнего» мира, в котором история двух парней лишь частный случай.

Противопоставленность и, более того, именно *разъятость* смятенного здесь-бытия и покоящегося бытия «подлинного» (вспомним Платона) можно определить как метафорическую константу фильма, и музыка становится здесь символом полной отрешенности и самодостаточности пифагорейской «гармонии сфер». Словно это невозмутимое эхо инобытия, отраженное в незримых эфирных зеркалах пленэра.

Очевидно, что такой внешне несочетаемый, но концепционно единственно возможный синтез видео- и аудиорядов как бы подчиняет сюжетную линию фильма своим собственным законам, один из которых – доминантный мотив «внутреннего пейзажа». Если принять во внимание мысль Билла Виолы о том, что «пейзаж – это связь между нашим внешним и нашим внутренним “я”»⁸⁵, то упомянутый синтез есть не что иное, как именно «внутренний пейзаж» (или – состояние души) заблудившихся героев. Ведь когда Виола комментирует концепцию своего видео-фильма «Шот Ель-Джерид. Портрет в жаре и свете» (1979), он говорит о «впечатлении неуверенности, потерянности и странности», которое вызывают в нас видения пейзажей и миражей пустыни – «места, где физическая реальность

⁸⁵ Viola B. *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994*. Cambridge, 1995. P. 253.

становится психологической. ...миражи и искажения, которые провоцирует жара в пустыне, можно понять как галлюцинацию пейзажа, словно вы физически находитесь в чужом сне»⁸⁶.

Кажется, что концепт «внутреннего пейзажа» уводит нас в сторону от проблематики прекрасного. Но это не так. Погружаясь в глубины нашего персонального «я», мы так или иначе устремлены к поиску и обретению утраченной эллинской гармонии и красоты, сколь бы ни был от нас отрешено это «сакральное пространство».

Объясняя причины актуализации древних представлений о красоте, Мартынов говорит о характерной для современного социума «глобальной деформации сакрального пространства». По его логике, «сакральное пространство, в котором изначально обитал человек, оказалось разрушенным к началу XX в., ... и теперь современный мир походит на руины Иерусалима»⁸⁷. Творческая интенция Мартынова (как он пишет в авторском комментарии к сочинению «Литания Богородице») представляет собой «попытку создания нового сакрального пространства, которое конструируется из того, что у нас пока еще есть под рукой, а именно, из обломков и фрагментов старого сакрального пространства»⁸⁸. Как можно убедиться, «собираение камней Иерусалима», в известном смысле, является креативным побуждением не только Мартынова.

Характерно, что при явном различии композиторских техник в творческих эстетиках Мартынова, Арво Пярта, Гии Канчели, ряда других авторов (если ограничиться только музыкальным творчеством) присутствует определенная общность – ориентация на архетипические модели далекого прошлого (преимущественно Средневековье и ранний Ренессанс), т. е. на те исторические дискурсы прекрасного, когда принцип иерархии (например, между «высокой» *musica mundana* и «сниженной» *musica profana*) четко определял и дифференцировал жанровость и стилистику музыки, когда сакральное искусство ещё сохраняло свою непричастность к утонченно-светской культуре избранных или профанной «культуре масс».

Прототипы «новой сакральности» современные авторы находят в григорианских песнопениях раннего Средневековья, в византийских, древнерусских, сирийских, балканских и других раннехристианских литургических источниках. В хоровой композиции Мартынова «Илиада. XXIII песнь» композитор обращается к еще более древним пластам культурной памяти, совмещая архаические формулы артикулирования гомеровского эпического текста с поставангардными минималистскими методиками.

Музыкально-прекрасному как бы возвращается его пифагорейско-платоническая сущность. Гармония пропорций деталей и целого, подчиненных власти числа, лежит в основе минималистской техники так называемого *tintinnabuli*-стиля Арво Пярта. Основу аскетичного тонуса его сочинений могут составлять лишь несколько строго детерминированных звуков. Как определяет минималистский принцип композиции сам композитор, «За искусством

⁸⁶ Viola B. Catalogue de l'Exposition. Éditions de la Réunion des musées nationaux. Grand Palais, 2014. P. 80. Влияние видеоарта Билла Виолы на визуальный ряд «Джерри» (оператор Харрис Сейвиде) несомненно. Природные пейзажи Калифорнии, Невады и особенно образы пустыни в «Джерри» часто вызывают прямые ассоциации (почти цитатные) с видеоработами Виолы, в частности, с «Пустынями» (1994), «Переходом» (*The Passing*, 1991), упомянутым ранним фильмом «Шот Ель-Джерид. Портрет в жаре и свете» (1980) и др.

⁸⁷ Мартынов В. Requiem, Литания Пресвятой Деве Марии. (Авторские аннотации). Long Arms Records CDIA 07023 Devotio Moderna, 2007; Long Arms Records CDIA 03031 Devotio Moderna, 2003.

⁸⁸ Мартынов В. Requiem, Литания Пресвятой Деве Марии.

объединения двух, трех нот таится космическая тайна⁸⁹. Отвлеченные формы *tintinnabuli*-музыки Пярта, действительно, уподобляются математическим абстракциям, составленным из кратчайших звуковых «праэлементов». На них покоятся, из них сотворяются утонченные сонорные архитектуры, подобные кристаллическим образованиям, будто зависшим в космического вакууме.

Числовая символика, симметрия звуковых структур, организованных по строгим законам канонических литургических текстов и мелоса XII–XIII вв., определяет также композиционный принцип мартыновского «Плача Иеремии». Как и у Пярта, в сочинении Мартынова императив числа действует на всех уровнях звуковой ткани – от интервальных и вербальных соотношений начальных формул-импульсов до пропорций и симметрий целого. Пифагорейское восприятие самого звука, его числовой предосновы, как явления метафизического (на что как раз указывает Мартынов⁹⁰), собственно, и есть тот «момент причастности к красоте», который и определял «место музыки и музыкального звука в порядке и красоте пифагорейского космоса»⁹¹.

Музыка «новой сакральности» узнаваема по ее имманентным поэтологическим принципам. Прежде всего, она свободна от повествовательной нарративности, идиоматики и драматургического беллетризма, обесцененных в арт-практиках XIX-го, затем постмодернистского XX вв. «Психологизм», «переживание» (тем более, в облачениях «белой пародии») вытеснены отрешенным самобытием Красоты «в себе и для себя». Мы как бы всматриваемся, вслушиваемся в далекую первозданную платоновскую красоту, за пространствами которой – пифагорейский космос и вечная бездна небытия.

Опустошенные звучности, минимум инструментария (иногда это могут быть несколько или даже один солирующий инструмент или человеческий голос), парящие в акустических высотах регистры, фрагментированный, предельно «простой» мелодизм в *Miserere, Fratres*, «Берлинской мессе» Пярта, в композициях «*Styx*», «*Lament*», «*Онлаканные ветром*» Гии Канчели, в «*Stabat Mater*» или «*Реквиеме*» Мартынова – всё это призвано символизировать новую сакральность как чистую, самодостаточную автономию по отношению к какой бы то ни было ассоциативности с здесь-бытием.

Отсюда и эстетические приоритеты статичной концепции формы, а-процессуальности, подчеркнута медленного, часто *сверх*медленного – словно за пределами времени – разворачивания монохромного звукового материала. Отсюда же и особое влечение к тихим звучностям, к тишине вообще. Большие паузы молчания структурируют форму в «*Страстях по Иоанну*», «*Miserere*» Пярта, в «*Процании*» Мартынова; уходят в молчание тихие звучности «*Вечерней молитвы*», «*Caris Mere*», «*Lament*» Канчели... «Паузы являются наиболее важным элементом его композиций – тишина, окруженная звучанием. Можно было бы сказать, что он уникален в умении заставить тишину резонировать»⁹², – говорит Юрий Башмет о творческом принципе Канчели.

В музыке «новой сакральности» красота прежде всего *медитативна*. И это, пожалуй, более всего значимо для нашего восприятия. В условиях, когда «времени больше не стало», в фокусе звукосозерцания остается лишь необъятно пространственная, космическая Пустота, вселенское Ничто как озвученная субстанция медитативности. Впервые заявивший о себе в поста-

⁸⁹ Цит. по: *Guido Johannes Joerg*. Arvo Pärt – Cantique. В., 2010. P. 21.

⁹⁰ По определению Мартынова, «в отличие от современного человека пифагорейцы понимали музыкальный звук не просто как чувственно воспринимаемое явление, но как явление метафизическое» (См.: *Мартынов В.* Конец времени композиторов... С. 17).

⁹¹ Там же. С. 17.

⁹² *Kancheli*. *Styx*. Hamburg, 2002. P. 28.

вангарде 1970-х (в фигурировавшей у нас пьесе Пярта «Для Алины»), этот звуковой образ стал в наши дни едва ли не главным и универсальным опознавательным знаком медитативного минимализма.

Утонченное ощущение Ничто как особой, новой красоты чувствования: холодный, далекий Рай?.. иное?.. инобытие Прекрасного?.. Или в этих бесплотных – на грани не-звука – звучаниях явлены сублимированные образы человеческого «я», отрешившегося от абсурда собственной – земной – экзистенции и парящего в психоделических видениях высшей Бездны?.. Но эта тихая музыка также подобна геометрическому узору загадочного миража; и, может быть, звуковые абрисы «новой сакральности» сродни той самой, символистской «арабеске», отделяющей фантазмагорическую пустынную реальность от реальности подлинной, исполненной отрешенной платонической красоты...

Во всяком случае, о мартыновском «Плаче Иеремии» сказано: «Есть чистая, ясная, аскетическая собранность и – какая-то последняя, не населенная людьми и вещами свобода» (Т.Чередниченко)⁹³. Да, это так. Но услышим и слова Пярта: «Вокруг нас и внутри нас гораздо больше жизни, чем постигает наш мертвый дух... Важнейшую пищу для нашего духа и тела не надо изобретать, она уже давно здесь»; «Подобно тому, как улучшение мира начинается не по каким-либо сторонним причинам, но с тебя самого, миллиметр за миллиметром, также и старинная музыка учит нас тому, каким оружием является каждый миллиметр, если он правильно отмерен на нотном листе бумаги. Это должно быть не просто школой композиции, но *школой построения души*» (курсив мой. – В. Ч.)⁹⁴.

В культурном спектре «нового сакрального пространства» есть и другие художественные манифестации прекрасного, среди которых несомненен приоритет видео-арта Билла Виолы. Его искусство – это тоже «школа построения души», а точнее, выражение (его словами) «нового типа гуманизма».

Подобно Эмпедоклу, видевшему смысл универсума во взаимодействии четырех стихий, Виола основывает свою видеоэстетику на непрерывной игре воздуха (света), земли, огня и воды, протягивая тончайшие нити между природными стихиями и человеческим существованием; стихии в его видеофильмах – символизация человеческого бытия, самых глубинных его начал. Причем гуманистическая экзистенция и природные начала у Виолы тождественны, амбивалентны, способны к взаимным трансформациям. К примеру, стихия воды (для Виолы наиболее предпочтительная) интерпретируется как граница, пролегающая между физической и спиритуальной жизнью человека; вода во многих работах Виолы – та трансцендентная среда, где субстанциональные переходы от смерти к возрождению, от физического небытия плоти к ее пробуждению, духовному преображению и воспарению подобны мистическому ритуалу.

В сценических видеоинсталляциях вагнеровской оперы «Тристан и Изольда» (Париж, 2005) Виола переводит средневековую легенду о двух любящих существах в принципиально иной концепционный регистр. Вагнеровский поэтический концепт *Liebestod* трансцендирован в философский мотив «вечного возвращения», когда смерть и жизнь, огонь и вода более не антагонистичны и соучаствуют в непрерывных процессах духовных и физических взаимопревращений и обновлений. Устремленные вверх потоки воды охватывают умершего Тристана, чтобы воскресить, а затем и вознести его в

⁹³ Чередниченко Т. Об авторе. (Послесловие) // Мартынов В. Конец времени композиторов С. 146.

⁹⁴ Цит. по: Токун Е.А. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: техника и стиль: Кандидат. дис. М., 2012. С. 84; *Early Music of 3rd Millenium*. Tallinn, 2013. S. 17.

эфирную вечность, полностью растворив его телесность в водном каскаде; в предсмертном видении Тристана Изольда отождествляется с огненной стихией, поглощающей и аннигилирующей ее образ, и пламя, заполняющее все видеопространство, медленно трансформируется в изначальную стихию воды. Визуальная амбивалентность огненных бликов и отблесков, плавно переходящих в мерцание успокоенной водной глади – один из многих примеров зачаровывающей медитативности, свойственной эстетике Виолы.

Вместе с тем стихия воды у Виолы уподоблена безграничным пространствам космоса, в котором парят ангелы («Пять ангелов Миллениума»), в котором рождается новая звезда – в её долгом приближении к нам наконец узнаются два сплетенных в объятии силуэта, прорывающих водную поверхность («Падение в Рай»).

Когда Виола для своих арт-проектов последних лет принимает за образец живопись Джотто и его современников, он подразумевает их умение «живописать неосозаемую природу света и его эффектов. Сюжеты их живописи, – размышляет он, – более похожи на диалог между душой и ее первоначалом, божественным озарением. Сейчас, когда мы так активно продвигаемся в цифровой революции вместе с новым типом гуманизма, мы констатируем в творчестве те же процессы»⁹⁵. Как можно судить по видеоинсталляциям «Вуали», «Миражи» (2012) или более ранним видеофильмам (наиболее яркий пример – «Шот Ель-Джерид. Портрет в жаре и свете»), чувство света как особой духовной субстанции первостепенно важно для Виолы.

В восьмиминутном фильме «Три женщины» выходящие из нейтрально-черного фона три силуэта в сером пересекают незримую границу⁹⁶, символизирующую тот самый «диалог между душой и ее первоначалом». Излюбленный Виолой прием *slow motion* еще более подчеркивает трансцендентность происходящего события – «божественного озарения»: виртуальные образы, приближаясь к нам, постепенно обретают все более расцветающую, наполняющуюся игрой оживших красок телесность, словно источающую божественный свет. По авторскому комментарию, фильм отсылает нас «к редкому феномену, который проявляется в переструктурировании материи и сущности бытия. В материальном смысле трансфигурация есть тотальное изменение формы, перемодулирование видимостей, метаморфоза, в соответствии с ее греческой этимологией *metemorphothe*. Но это понятие приобретает свой законченный смысл в духовном контексте, когда он обозначает внутреннюю трансформацию личности или объекта. Изменение, возникающее в результате, является полным и абсолютным; это касается сердца и души объекта. <...> Самая глубокая и самая радикальная метаморфоза полностью внутренняя, невидимая, если не считать трансформацию самой сущности человека, которая ведет к сиянию и наполнению светом всего, что его окружает»⁹⁷.

Обращение к библейской тематике в синтезе с ориентальными, в первую очередь буддийскими духовными доктринами, а главное, суггестивная сила и неординарная красота изобразительной экспрессии видео-арта Виолы дают критикам основательный повод говорить о «новой сакральности образа» в его искусстве⁹⁸.

⁹⁵ *Neutres J. L'art est un exercice spirituel (интервью с Биллом Виолой) // Bill V. Catalogue de l'Exposition. Éditions de la Réunion des musées nationaux. Grand Palais, 2014. P. 24.*

⁹⁶ Эта граница «незрима» для нас, но на самом деле три женщины проходят сквозь поначалу невидимую водяную стену.

⁹⁷ *Viola B. The Transfigurations Series; Séoul, galerie Kukje, 2008 // Viola B. Catalogue... P. 124.*

⁹⁸ На что, в частности, указывает Надеж Даган. См.: *Bill V. Experience of the Infinite. Mat Films – Rmn – Grand Palais, 2013.*

Разумеется, когда речь идет о сакрализации искусства, эту тенденцию, как и само понятие «нового сакрального пространства», надо понимать расширительно и условно. Ведь, обращаясь к древним каноническим текстам или библейским образам, используя традиции (причем, разные) богослужбной литургии, сподвижники трансцендентально-прекрасного отнюдь не реставрируют, словами Мартынова, «старую сакральность». Пярт, Мартынов, Канчели, Виола и не только они создают, скорее, *паралитургические* произведения, и цель тут – именно утверждение новой красоты, говоря шире – новой духовности. И что важно, ориентиры культурной памяти, как и сама интерпретация красоты принципиально отличны от исторически предшествующих толкований Прекрасного. Пожалуй, новая концепция красоты не имеет исторических прецедентов: хотя главными точками отсчета по преимуществу и остаются все те же космогонические концепции эллинизма, можно говорить о своеобразной эстетической амальгаме, допускающей непротиворечивую встречаемость разного, стремящегося к эстетическому единству. Это новый симбиоз Прекрасного, каким его видит искусство «высокого» *New Age*'а.

...Однако, как бы замыкая круг и возвращаясь к началу нашего эссе, попробуем еще раз всмотреться в те времена, когда древние боги пребывали в «тамошнем небе», где «все – небо, и земля – небо, и – море, животные, растения, люди; всё небесно в этом небе»⁹⁹. Когда Плотин рисует перед нами образ «цветущей на бытии красоты», он раскрывает еще одну философему, без которой нам не обойтись для понимания актуальных творческих процессов: «Все, на что взирает кто-нибудь как на зримое, он видит внешним. Однако необходимо перенести это уже в самого себя»¹⁰⁰; по комментарию А.Ф.Лосева, «можно сказать, что созерцающий красоту изводит ее из собственных глубин и проецирует вовне»¹⁰¹. Надо вспомнить и о платоновской мифологеме точки по первозданной, но утраченной красоте, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу и поднималась в выси, к подлинному бытию. Вспомним и про «испорченного», «упавшего сюда» человека, позабывшего все божественно прекрасное, виденное им ранее.

Но не суть ли современные ипостаси такого человека («шута цивилизации, хранителя культуры, даже личности»), по характеристике Хайдеггера) «только тень чего-то совсем другого?»¹⁰². Это «другое» Хайдеггер именует «*присутствием*», что и могло бы определять подлинный – и пока внешне недоступный в реальном мире – смысл Красоты, которую знали парнаасские боги.

Но Хайдеггер задается вопросом: «Куда мы стремимся? Не случайно ли мы забрели однажды во вселенную?» Ответ он находит в афоризме Новалиса: «“Философия есть, собственно, ностальгия, тяга повсюду быть дома”. <...> По чему тоскует тоска этой тяги? Повсюду быть дома – что это значит?» – снова и снова ставит перед нами вопросы Хайдеггер. Его ответ ясен: «Не только здесь и там, и не просто на каждом месте, на всех подряд, но быть дома повсюду значит: всегда и, главное, в целом. Это “*в целом*” и его целое мы называем миром. Мы существуем, и пока мы существуем, мы всегда ожидаем чего-то. Нас всегда зовет Нечто как целое» (курсив Хайдеггера. – В. Ч.)¹⁰³.

⁹⁹ Плотин. Об умной красоте // Лосев А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. М., 1980 С. 456.

¹⁰⁰ Там же. С. 462.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. Мир – конечность – одиночество. СПб., 2013. С. 30.

¹⁰³ Там же. С. 27–29.

Если следовать логике Хайдеггера, «повсюду» это и есть целостность, неразъятость мира: «Туда, к бытию в целом, тянет нас в нашей ностальгии. Наше бытие есть это притяжение. Мы всегда уже так или иначе направились к этому целому, или, лучше, мы на пути к нему»¹⁰⁴.

Идеи «новой сакральности», «нового типа гуманизма» кажутся родственными хайдеггеровской философии «бытия как целого». Но насколько возможен такой креативный демарш в сторону искомой целостности Прекрасного в нашей современности? Вопрос праздный, если учесть, что в условиях, когда, с одной стороны, в современном художественном мейнстриме обращение к метафизическим и трансцендентным проблемам бытия едва ли актуально, а с другой – дух нашего времени при вездесущем натиске профанной культуры едва ли озабочен спиритуальностью, самой возможностью «нового типа гуманизма». Сегодня можно говорить лишь о гипотезе и первых шагах возможного – и долгого – возвращения Прекрасного к своим утраченным территориям.

Или же... это будет еще одна неомифология? еще одна, очередная творческая версия красоты? еще одно отчаяние художественной культуры в попытках обретения Прекрасного, каким его пред-видели древние?..

Постскриптум. «Вернее было бы, если бы кто-либо возвестил: “бежим в дорогое отечество!” Но что это за бегство? ...каков же путь, каково бегство? Не ногами нужно совершать его, ибо ноги всюду переносят нас лишь с одной земли на другую, и не нужно готовить повозку с лошадьми или корабль, но следует оставить все это и, будто закрыв глаза, заменить телесное зрение и пробудить зрение духовное, которое имеется у всех, но пользуются которым немногие»¹⁰⁵.

Список литературы

- Адорно В. Т.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.
Бальмонт К. Стихотворения. М.: Книга, 1989.
Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших дней возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979.
Бодлер Ш. Цветы зла. М.: ЭКСМО – Пресс, 1998.
Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006.
Вагнер Р. Статьи и материалы. М.: Музыка, 1974.
Вагнер Р. Опера и драма. Рихард Вагнер. Избр. работы. М.: Искусство, 1978.
Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения. СПб.: Алетейя; Гос. Эрмитаж, 2000.
Гринберг К. Модерн и постмодерн // База. Передовое искусство нашего времени. Т. 1. М., 2010. С. 136–140.
История Красоты / Под ред. У.Эко. М.: Слово/Slovo, 2005.
Кант И. Критика способности суждения. СПб., 2006.
Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма 1982–1985. М.: РГГУ, 2008.
Малларме С. Соч. в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995.
Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Рус. путь, 2002.
Ницше Ф. Казус Вагнер. Проблема музыканта // *Ницше Ф.* Соч.: в 2 т. Т. 2. М., 1990. Новая Академия Санкт Петербург. Кат. выст. М.: Фонд культуры «Екатерина», 2011.
Платон. Соч.: в 3 т. Т. 2. М.: Мысль, 1970.

¹⁰⁴ *Хайдеггер М.* Основные понятия метафизики.

¹⁰⁵ *Плотин.* О прекрасном. С. 23.

- Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов. М.: Сканрус, 2004.
- Плотин*. Эннеады: в 2 т. Т. 1. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995.
- Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М.: Изд-во МГУ, 1993.
- Пруст М.* Против Сент-Бёва: Ст. и эссе. М.: ЧеРо, 1999.
- Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика – XXI, 2000.
- Сильвестров В.* Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, ст., письма / Сост. М.Нестьева. Киев: М.Нестьева, 2004.
- Шестаков В. П.* Генри Фюзели: дневные мечты и ночные кошмары М.: Прогресс-Традиция, 2002.
- Эпохи. Стили. Направления. Сб. ст. / Отв. ред. Е.Д.Федотова. М.: Памятники ист. мысли, 2007.
- AES + F: The Liminal Space Trilogy. Кат. М.: Галерея «Триумф», 2012.
- Bonazzoli F, Robecchi M.* Ceci une icône. Milan: 5 Continents Editions, 2013.
- Calinescu M.* Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke Univ. Press, 1995.
- Huysmans J.-K.* Ecrits sur l'art: L'Art modern. Certains. Trois Primitifs. P.: Flammarion, 2008.
- Lecler E.* L'opéra symboliste. P.: L'Harmattan, 2006.
- Lucbert F.* Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906. Rennes: Presses Univ., 2005.
- Lucie-Smith E.* Le Symbolisme. P.: Thames & Hudson, 1999.
- Rapetti R.* Le Symbolisme. P.: Flammarion, 2007.
- Redon O.* A soi-même. Journal 1867–1915. P.: Librairie José Corti, 2011.
- Viola B.* Catalogue de l'Exposition. Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais. 2014.
- Wolf N.* The Art of the Salon. The Triumph of 19th-Century Painting. Munich–L.–N.Y.: Prestel Verlag, 2012.