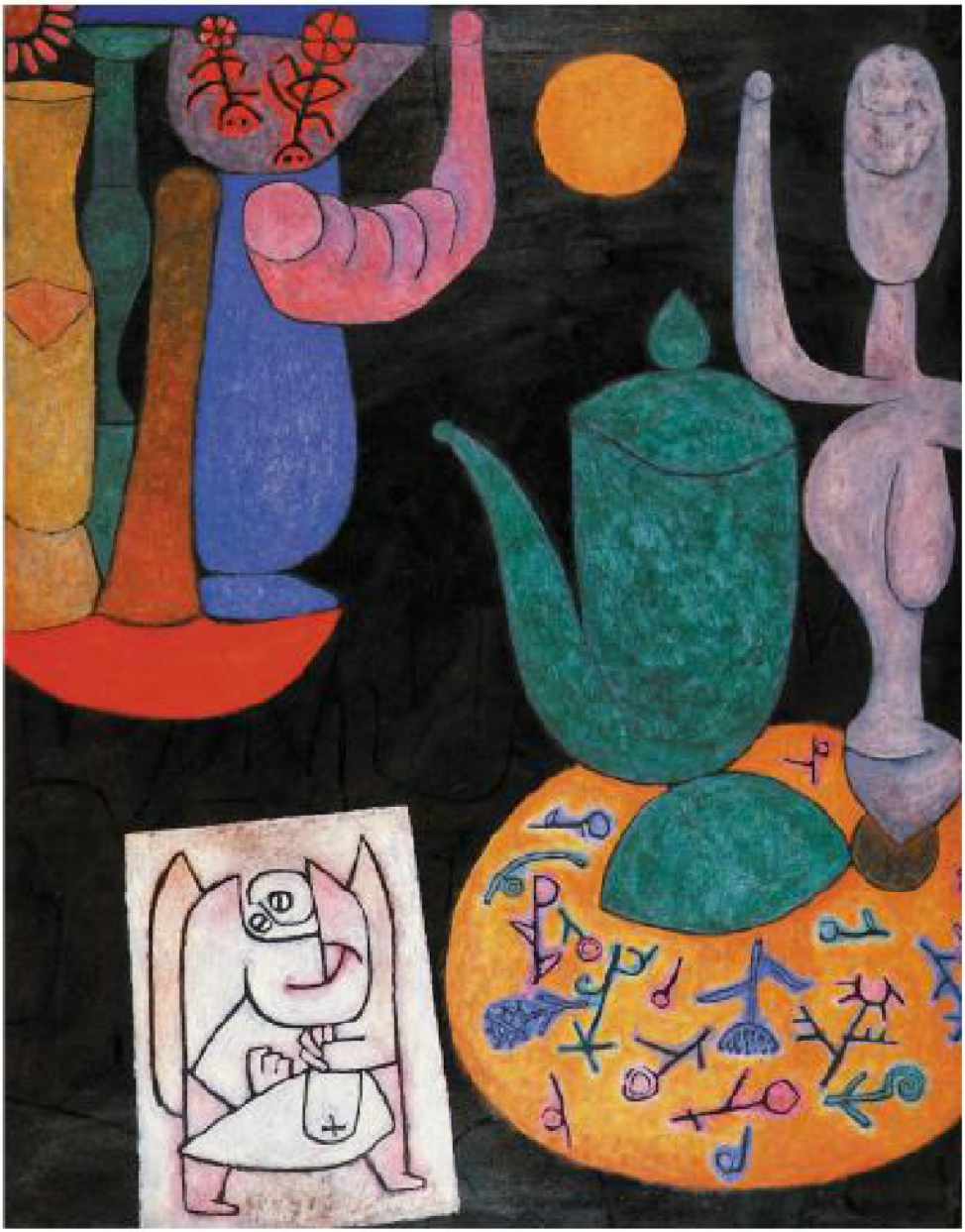
В.В. Бычков
Н.Б. Маньковская
В.В. Иванов

ТРИАЛОГ

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА
И СОВРЕМЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ
ИСКУССТВА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ

ПРОГРЕСС-ТРАДИЦИЯ
МОСКВА



В.В. Бычков
Н.Б. Маньковская
В.В. Иванов

ТРИалог

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА И СОВРЕМЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

ББК 87.8
УДК 18
Б 95

Автор идеи и названия проекта: В.В. Бычков
В «Триалоге» эпизодически принимал участие О.В. Бычков

Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.
Б 95 Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с., ил.

ISBN 5-89826-325-6

Монография представляет собой своеобразное исследование по актуальным проблемам современной эстетики и философии искусства, написанное ведущими специалистами в этой сфере в эпистолярном жанре, возрождающем традиции живых научных дискуссий. Центральное место в ней занимают фундаментальные вопросы о месте эстетики в современном мире, предмете эстетики, высоком искусстве, современных арт-практиках, метафизических и экзистенциальных аспектах эстетики и искусства.
Является ли современный кризис искусства следствием техногенной цивилизации? Глобален ли он и не знаменует ли конец Культуры как носителя духовного начала? В каком отношении находятся сегодня классика, нонклассика, постнонклассика в сфере эстетического сознания? Возможны ли вообще полноценный эстетический опыт и подлинная религиозная вера в глобализирующемся мире? Каковы связи искусства и эзотерических уровней сознания? По поводу этих вопросов идет острая дискуссия на страницах книги, авторы которой также подробно и всесторонне рассматривают такие темы, как границы искусства, фазы эстетического восприятия, диалектика художественной формы, эстетическая антиномика, герметизм и герменевтика искусства, избыточность и минимализм в искусстве. Анализируются и обсуждаются наиболее репрезентативные художественные явления в мировой и отечественной культуре, в сферах живописи, театра, кино, литературы; дигитальные и виртуальные тенденции в актуальном арт-движении. Сама дискуссионная форма исследования не позволяет делать однозначные, авторитарные выводы по обсуждаемым проблемам, выявляя многообразие научных позиций.

УДК 818
ББК 87.8

На переплете: *Хуан Миро*. Пристань. Фрагмент. 1945. Частное собрание. Нью-Йорк

© Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В., 2012
© Орлова И.В., оформление, 2012
© Прогресс-Традиция, 2012

ISBN 5-89826-325-6

СОДЕРЖАНИЕ

9 **Введение**

Разговор Первый
ОБ ЭСТЕТИКЕ, СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И КРИЗИСЕ КУЛЬТУРЫ

17 Предисловие к изданию Разговора Первого
19 *Пост*-культура и современное искусство – Эстетизация дискурса
21 Смысл Великого Другого и эпохи Великой Духовности
24 Хронотипология неклассического эстетического сознания – Авангард и модернизм
28 *Пост*-культура как апокалиптический символ или переход? – НТП и современное искусство – Кризис религиозного сознания
40 Тайная магия маски – Кандинский, Андрей Белый и теософия
44 Лик. Лицо. Маска. Личина. Симулякр – Апокалиптизм современного искусства – Эзотерика и искусство
53 Артхаусное искусство – Экзистенция в экзистенциализме
59 Многомерность современной художественно-эстетической культуры
61 Об искусстве и эстетике в историческом ракурсе и «с другого берега»
65 Комментарий комментарию глаз не выклюет – Теософия и искусство
68 Абстрактное искусство – Авангард
72 Экзистенциализм как эстетический феномен
75 Жестуальность как категория
77 Вкус к абсурду и безумию – Постмодернистская экзегеза православной культуры
81 От контрфактической парадигматики к виртуальной реальности
86 Виртуальные прогнозы – Высокое искусство как вознесение и приобщение – О чем кричит современное искусство?
95 Эстетика как венец философской системы Канта – Массовый вкус – не критерий эстетической оценки
97 Normalität против апокалиптизма – Опера и живопись в современной Европе
100 «Посреднический» характер эстетического и плюрализм современного сознания
101 Обличение «нормальности» – Розанов об «американизме» с его «буфетами» – Бердяев о кризисе всего – «Харчевая культурная плантация» Малевича
107 Метафизика швейцарских Альп – Центр Пауля Клее – Эль Греко и Пикассо – «Герника» – Тапиес
121 От уникальности Корфу и Сицилии к глобализации культуры – Хтонический мир в современном искусстве – Театральная интерпретация классики
129 Богословы о творении и эсхатологии – Современные мифологические пространства – Апокалипсис по Бежару
131 О художественных новациях и интерпретации классики

135 Духовный ренессанс Серебряного века – Вопрошание о метафизике искусства и эстетического опыта
137 Герменевтический беспредел – Броуновское движение смыслов
143 Художественная жизнь Мюнхена
145 «Чемоданы Тульса Люпереа» Питера Гринуэя – квинтэссенция постмодернистского эстетизма
159 Метафизические аспекты искусства и эстетики
174 Метафизика эстетического опыта

Разговор Второй

О ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА В РАЗНЫХ ИЗМЕРЕНИЯХ

181 Метафизические основы философии искусства
185 Мэтью Барни – посткино или далее?
190 От кризиса Культуры к метафизике искусства
196 Блиц-переписка
200 Макс Бекман. О герметизме и духовном в искусстве
209 О новой книге по эстетике и ее авторе
213 Эстетическое как обретение духовного – Эстетический опыт и «расширение сознания»
218 Сквозь тернии избыточности и минимализма – к звездам постнонклассики
229 Вопросы об эстетическом наслаждении и эстетическом восприятии
232 Ответы об эстетическом и эротическом наслаждении – Четыре фазы эстетического восприятия
248 Религиозно-мистический опыт и эстетическое восприятие – Световая мистика и эстетика
256 Дискурс художника и восприятие его искусства
262 Три тенденции в современном искусстве – Герменевтика искусства
270 О герметизме и эзотерике в искусстве – Макс Бекман и классика
284 Культура – ку-ку!
285 Пьеска о карнавальном гардеробе
288 Апокалипсис – now!
297 От эстетики к виртуальности Петера Вайбеля
300 Апокалиптизм современного искусства и культуры
315 Аспекты, уровни и срезы постнеклассической философии искусства в теоретическом и эмпирическом измерениях

Разговор Третий

О ГЕРМЕНЕВТИКЕ ИСКУССТВА, И НЕ ТОЛЬКО

349 Блиц-переписка в преддверии больших баталий, или маргиналии на маргиналии, царапки на царапки
354 Паломничество на Восток

364 Метафизико-синтетический герменевтический опыт применительно к живописи Бекмана
389 О «метафизическом коде»
395 «Упорядочивающие духовные энергии» в искусстве и «новый квант бытия»
400 Мюнхенская мозаика про всё-всё-всё и не без полемического задора
412 Диалектика художественной формы, или сущностный антиномизм художественного феномена, как путь к взаимопониманию
421 «Игра в бисер» и элитарность эстетического опыта
427 Праведный гнев укрепляет эстетику и дружбу
434 Виджеинг о Тульсе Люпере
440 Вокруг выставки Роберта Раушенберга в Мюнхене
454 Параэстетический опыт в пространствах нонклассики
466 Трансформации эстетического сознания и выставка Пригова
470 Парижские этюды и немного о Пригове
476 Постмодернистская живопись как многоликий феномен – Критика некорректного подхода к современной художественной культуре

Разговор Четвертый
О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЯХ И ЭЛИТАРНОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

487 Музей Франца Марка – Есть ли критерии эстетической оценки *пост*-артистов?
495 Импрессионы с Майорки и выставка Михаила Кулакова в Москве
504 Берлинские этюды и ассоциативные ходы
511 Тысяча и один вид пустоты (ода Илье Кабакову)
516 Метафизические первообразы искусства
526 «Следы духовного» в Мюнхене
532 Художественный предмет в философии искусства Ивана Ильина
538 Эрик Сати и перспектива коррекции истории музыки
542 К поискам адекватных эстетических критериев оценки современных арт-практик
548 Некоторые перспективы
550 Новые штрихи к «Апокалипсису»
553 Михаил Шварцман
566 Следы Духовного и Кандинский в Мюнхене
572 Laudatio жизни
573 Первый подход к Дэну Флэвину
579 Паломничество в Страну Востока
583 Ностальгия по Индии
587 Релеваторика и традиционный эстетический опыт

599 Элитарность эстетического опыта
610 О «натурэстетике» и эстетике per se

Разговор Пятый
ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ АУРЕ КАК СИМВОЛЕ БЫТИЯ

617 Подходы к Иерусалиму и иерусалимские впечатления
630 Дайджест одной презентации
639 О метафизическом романе: новые весточки
640 Бекманиана как герменевтическая парадигма
663 Последние мюнхенские впечатления
667 Картинки с выставки «В.В. Бычков. 40 лет научной деятельности»
706 Плавный полет острогрудой безлиственной банальности
711 О новых книгах, планах, и не только
716 Эстетическая аура бытия
740 О перспективах новейших научных исследований в эстетике
752 Новогодние и Рождественские весточки с заснеженных Холмов братству «Триалога»
753 Некоторые размышления по поводу «перспектив новейших научных исследований в эстетике»
760 Индийские импрессионы
783 Третий Рим вместо Второго
786 Эстетика постмодернизма
804 Искусство техногенной цивилизации на основе «новых медиа» в зеркале эстетики
814 Заключительный штрих
815 Триалог как открытая система
823 Символизация – основа художественности в искусстве
825 Постскриптум

Приложение
Отклики на публикацию Разговора Первого

828 *А.М. Буров*. Визуальные образы письма
833 *В.И. Мильдон*. Трио-симфония

838 **Участники Триалога**

Введение

Вниманию читателей предлагается не совсем обычная книга. Это текст, состоящий из 170 писем, которыми в течение пяти лет обменивались три известных специалиста в области эстетики, истории искусства, богословия, истории культуры по разным волнующим их вопросам, прежде всего из сферы профессиональной деятельности, которая, к счастью, является для них и сферой жизненных интересов. Они не только числятся по штату философов, эстетиков, искусствоведов, богословов, но и живут тем опытом, который изучают.

Переписка изначально не была предназначена для публикации, она замысливалась как обмен личными, часто сокровенными мнениями между коллегами и друзьями. Двое из участников давние друзья третьего, хотя лично между собой не знакомы, что придает особый аромат переписке. Характер ее отнюдь не игровой или риторический, но вполне реальный и жизненно необходимый. Один из авторов постоянно живет в Германии и редко бывает в Москве, двое других хотя и москвичи и даже сослуживцы, но и им в силу перманентной загруженности тоже не часто удается спокойно обсудить волнующие проблемы или поделиться какими-то личными впечатлениями об увиденном, услышанном, прочитанном, продуманном. В переписку изредка включается и еще один ее постоянный читатель и критик из США, хорошо знакомый и близкий всем собеседникам – Олег Викторович Бычков. О нем, как и о других авторах, подробнее сказано в конце книги (Участники Триалога).

Переписка имеет специфический и многоуровневый жанровый характер. Основу ее составляет личный обмен мнениями между участниками, принимающий часто остродискуссионный ракурс с какими-то личными выпадами, дружескими подколами, шутками, высмеиванием неудачных выражений или суждений и т.п., чего авторы не допустили бы в текстах, изначально предназначавшихся для публикации. Некоторые письма несут налет явного розыгрыша, поддразнивания, буффонады, иронических «пьесок», побуждения к высказыванию каких-то своих, очень личных суждений, может быть, в игровой, карнавальной форме, и т.п.

При этом – что и побудило нас к публикации всего эпистолярного блока в его изначальном виде – во всех письмах без исключения речь идет о самых острых, насущных, полемических, часто мало изученных темах и проблемах философии искусства, эстетики, религии, эзотерики, метафизики, нравственности, кризиса культуры, искусства, человека как homo sapiens, о любви, жизни и смерти в их метафизических измерениях и об искусстве, искусстве и еще раз об искусстве. Авторы ежедневно и ежечасно живут искусством и эстетическим опытом во всех его проявлениях и поэтому в первую очередь думают и пишут об этом. В письмах много конкретной информации и личных впечатлений об увиденных собеседниками (а все они часто ездят по миру именно с эстетическими целями) выставках, музеях, памятниках искусства и архитектуры всех времен и народов; о наиболее интересных и значительных в художественно-эстетическом плане спектаклях, музыкальных концертах, кинофильмах, литературных произведениях, просто эстетически возвышающих, поражающих и восхищающих душу пейзажах России, Швейцарии, Греции, Италии, Индии, Германии, Франции, Испании.

Авторы – постоянно пишущие и активно действующие в научной жизни люди. Они регулярно издают свои авторские монографии, статьи, выступают с докладами на международных конференциях, участвуют в диспутах и дискуссиях. Понятно, что им в первую очередь желательно было проинформировать друг друга о наиболее удачных, с их точки зрения, выступлениях и публикациях. Поэтому в личные письма нередко включается информация и такого рода – о вышедших книгах, содержании статей, докладов, о презентациях книг и т.п. У двух авторов-москвичей сложилась и форма бесед-диалогов по каким-то конкретным темам или просмотренным спектаклям, фильмам под магнитофонную запись, которая затем обрабатывалась и отправлялась в Германию и США в качестве своеобразных крупных диалогических писем для информации заинтересованных друзей и как приглашение поговорить на поднятые темы.

В результате получилась живая по форме, но глубокая, можно сказать, даже фундаментальная

по содержанию работа по философии искусства, в которой проакцентированы самые актуальные на сегодня эстетические и искусствоведческие проблемы и темы: ьесто эстетики в современном мире и ее предмет, сущность эстетического опыта и его роль в жизни человека и в культуре, смысл искусства в его классическом и современном понимании, соотношение классики, нонклассики и постнеклассического эстетического сознания, границы искусства, место неискусства в искусстве, кризис искусства и культуры в целом и его метафизический смысл, герменевтика искусства, особенно современного, и герменевтика в самом искусстве как творческий прием, проблема предела искусства и его интерпретации, стадии и ступени эстетического восприятия искусства, смысл художественности.

Множество писем связано с размышлениями о современном и самом современном искусстве, с событием его понимания, формами и уровнями его толкования. Авторы поднимают и общие философские, нравственные, религиозные проблемы этого искусства и детально останавливаются на анализе произведений отдельных авторов – мастеров современного искусства практически всех его видов и на некоторых произведениях. Много внимания уделено В. Кандинскому, П. Клее, П. Пикассо, Р. Раушенбергу, М. Бекману, Д. Флэвину, М. Шварцману, И. Кабакову, Д. Пригову, М. Ротко, Б. Виоле, Й. Бойсу, П. Гринуэю, М. Барни, М. Бежару, Ж. Наджу, Т. Стоппарду, Р. Уилсону, А. Шницлеру, Й. Стеллингу, Ф. Жанти, М. Эку, Ф. Касторфу, Дж. Кейджу, Ф. Глассу и многим другим известным в современном арт-мире личностям, творчество которых изучили авторы на выставках их работ, при посещении театров и кинопросмотров. Яркие, эмоциональные личные впечатления и переживания нередко сопрягаются в письмах со знаниями, полученными от последующего изучения соответствующей литературы. При этом собеседники не только не единодушны в оценке тех или иных современных арт-мастеров или отдельных произведений, но нередко высказывают и противоположные суждения, дают существенно отличающиеся оценки, активно, эмоционально и убедительно аргументируя их.

Естественно, что регулярное общение с современным искусством, происходящее на фоне глубокого и постоянного опыта восприятия и изучения всего классического искусства от древних времен до импрессионистов, ориентирует авторов на попытки подхода к нему в контексте всей художественной культуры человечества. Отсюда острые и яркие дискуссии о метафизическом смысле (или его полном отсутствии) этого искусства, о смысле самой кардинальной ломки всего и вся в художественной сфере вплоть до полного отказа от сущностных основ искусства, о хронотипологии современного искусства, о его духовно-нравственной ориентации, о современном искусстве как феномене техногенной цивилизации, глобализационных тенденциях и т.п. Немало внимания уделено в тексте самым последним опытам, связанным с сетевой виртуальной реальностью, с «нью медиа арт», интернет-артом, виртуал-артом, компьютерным искусством и т.п. и теоретическому осмыслению этой сферы художественной практики, которое вылилось у двух из них в создание нового раздела эстетики – виртуалистики.

При этом разговор всегда идет на фоне широкого обращения к истории культуры, философии, религии, искусства, в которой авторы являются специалистами в первую очередь, по первому и главному жизненному призванию. Поэтому они нередко углубляются в корневые проблемы философии культуры – рассматривают вопросы духовного откровения, эзотерических уровней бытия, мистического опыта в сопряжении с эстетическим, эстетических аспектов аскетики и литургической практики, медитативных аспектов искусства, фундаментальных основ классического искусства (живописи, музыки, театра, кино, литературы) и т.п. И тогда соучастниками их разговора и активными помощниками в подкреплении их мнений становятся Платон, Аристотель, Плотин, Григорий Нисский, Дионисий Ареопагит, Блаженный Августин, Николай Кузанский, Фома Аквинский, Иммануил Кант, Фридрих Шеллинг, Владимир Соловьев, Андрей Белый, Фридрих Ницше, известные эзотерики, Николай Бердяев, Павел Флоренский, Сергий Булгаков, Алексей Лосев, Мартин Хайдеггер, Тейар де Шарден, Ганс Урс фон Бальтазар, Ролан Барт, Жак Деррида, Жиль Делёз, Жан Бодрийар, Умберто Эко, не говоря уже о текстах Св. Писания, на которые тоже регулярно опираются авторы. Сверкают дискуссионные мечи,

заточенные упругой латынью, пластичным греческим, боевым немецким, эстетским французским и все унифицирующим английским. Летят веселые искры во славу духовной культуры и высокого искусства.

В целом если попытаться как-то обобщить смысл публикуемого текста, то перед нами своеобразная и целостная по охвату проблем живая эстетика, или современная (в смысле современно и своевременно изложенная) философия искусства, или высокая, возможно последняя, песнь Культуре и своеобразный реквием по ней, отнюдь не погружающий тем не менее читателя в уныние и безнадежность.

Обыватели и ханжи могут упрекнуть нас за якобы нескромную оценку своего труда. Между тем кому, как не нам самим, знать, что это не laudatio самим себе, эдаким суперэрудитам и «витиям многовещанным», а простая констатация факта и информация для незашоренного читателя о том, с чем ему предстоит встретиться на страницах этой уникальной во многих отношениях книги.

Если говорить о жанре, то в целом это широко разветвленная, многоголосая фуга, в которой отдельные голоса и мелодические линии то далеко расходятся, то сходятся, то контрапунктно противостоят, то вторят друг другу в разных регистрах.

Имеющий уши слышать, да слышит!

ФИЛОСОФИЯ, ЭСТЕТИКА, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА ШМУЦА

ООО. Бычков В. (11.03.11)

Друзья,

это неожиданное письмо направлено не столько вам, сколько нашему художнику по книге Ирине Викторовне Орловой. Возникло оно в процессе работы над оформлением монографии и вроде бы носит почти технологический характер. Оно и не должно было бы попасть в эту книгу, но в процессе сугубо практической работы по подбору иллюстраций для шмуцов (шмуцтитулов) я вынужден был прояснять для самого себя логику данного визуального ряда книги, которая показалась мне небезынтересной и для читателей; первыми из них являемся мы сами. Отсюда – это послание без номера.

Понятно, что мы все как-то редко задумываемся над проблемой шмуца, справедливо полагая, что это дело художника, дизайнера книги. К тому же и шмуцы в наших научных публикациях – большая редкость. Современные издатели экономят бумагу. Первый и, пожалуй, последний до сего дня раз я столкнулся с философией и эстетикой шмуца при работе с прекрасным художником В. Корольковым над «Русской средневековой эстетикой» где-то в 1989–90-м годах. Тогда он создал шедевр книжного искусства без всяких компьютеров. И очень интересные четырехстраничные (!) шмуцы. С тех пор мы даже забыли думать об издании своих книг с цветными шмуцами. Правда, совсем недавний пример – прекрасно изданная книга Вл. Вл. Иванова «Петербургский метафизик» – обнадежил нас, и хотелось бы реализовать эти надежды в данной монографии.

Нам повезло, что нашу книгу издательство поручило делать Ирине Викторовне – известному книжному дизайнеру, высокому профессионалу. Она хорошо почувствовала дух нашей переписки и разработала оригинальный, художественно выдержанный макет. В частности, она вынесла на фронтиспис известную картину Пауля Клее (Натюрморт. 1940. Центр Пауля Клее. Берн), что вполне отвечает некоему глобальному сверхсмыслу книги. Нам самим было предложено подумать об иллюстрациях на шмуцы. При этом в нашей технической переписке Ирина Викторовна высказала и свое дизайнерское понимание смысла визуального ряда шмуцов, против которого никто из эстетиков возражать не будет. В свою очередь, я изложил некоторые предварительные пожелания, на что Ирина Викторовна, в частности, ответила:

«Я прочла все Ваши предложения, и они вполне во всем приемлемы. Не хотелось бы пустых страниц, т.к. это, с моей точки зрения, нелепо. Пока не очень представляю подряд 2 ил. – на самом шмуце и следом на обороте – так, чтоб это был осмысленный ил. ряд, а не просто украшения картинками, чтоб это «работало». Нужно увидеть сами ил. Через ил. мы также ведем повествование того же, что написано в книге, только через образный ряд, тогда это работает и книга явл. собой нечто целое, это не только «по порядку рассчитайсь!» В этом есть и свои выдохи и вдохи, паузы и т.д. «Запестрить» тоже плохо».

Все мы, по-моему, полностью за такой подход. Однако решить эту вроде бы простую задачу оказалось не так-то легко. А разработав при поддержке Н.Б. Маньковской один из вариантов решения, я почувствовал, что есть смысл и обосновать его композиционную логику, «интригу», драматургию, уже обращаясь непосредственно к Ирине Викторовне (да и к нам самим одновременно).

Уважаемая Ирина Викторовна,

Вы совершенно точно ставите задачу: визуальный ряд в книге должен способствовать пониманию вербального ряда. А сегодня, когда визуальное мышление выходит в культуре на первый план, существенно потесняя вербально-дискурсивное, на иллюстративный ряд книги ложится повышенная нагрузка. Подобными соображениями мы руководствовались при подборе иллюстраций к отдельным письмам, они же лежат и в основе предлагаемой визуализации шмуцов. Здесь, между тем, мы сталкиваемся с особо трудной задачей. Необходимо в одной-двух картинках выразить некий сущностный смысл, «интригу» всего раздела (у нас Разговора), который шмуц открывает. А кроме того, может быть, попытаться провести через весь визуальный ряд шмуцов главную мысль всей книги, если она есть.

У нас она есть, наиболее полно сформулирована в Разговоре Первом и проведена в разных формах и на самом разном философском, религиозном, художественном материале через всю книгу. Суть ее: глобальный (каких еще не было в обозримой истории человечества) перелом в культуре, произошедший и вершащийся на протяжении последних полутора столетий под влиянием научно-технического прогресса (НТП). Авторы более или менее едины в том, что этот перелом имеет место. Уходит в прошлое Культура (с прописной буквы), как ориентировавшаяся на Великое Другое (вера в объективное бытие высшей духовной реальности), и вершится некий всеобъемлющий переходный период, обозначенный мною как *пост*-культура (порождение НТП). Смысл *пост*-культуры заключается в отказе от классических традиционных ценностей Культуры (этических, эстетических, религиозных) или ироническом их пародировании и замене чем-то иным. Авторы по-разному оценивают

Хуан Миро.
Пристань.
1945.
Частное собрание.
Нью-Йорк

пост-культуру и особенно возникающую внутри нее арт-продукцию, но при этом едины в одном: переход к самой *пост*-культуре (апогей которой начался со второй половины прошлого века) – авангардные явления в искусстве первой трети и даже половины XX столетия (скажем, такие фигуры, как Клее, Кандинский, Миро, Малевич, Пикассо, Дали, Шагал в живописи) явили собой мощный всплеск Культуры и заложили при этом основы для *пост*-культуры.

В достаточно упрощенной форме к этому концепту можно свести основной смысл книги, который очень по-разному раскрывается на ее страницах и в ее визуальном ряде, выражая самой тематикой и формой Разговоров и писем многомерность, антиномизм, полисемию современной художественной культуры и эстетического сознания в первую очередь.

Именно этот мегасмысл, а также более конкретные смыслы каждого из Разговоров и призваны, по мере возможности, выразить шмуцы. Где-то более напористо и открыто, где-то сокровенно и многосмысленно, на нюансах эстетического восприятия. Полагаю, что прописанную выше драматургию глобального смысла как нельзя лучше может передать именно двусторонний шмуц на принципе

некоего художественно-символического конфликта, противостояния принципов формы – классического и авангардно-модернистского. При этом мне не хотелось бы проводить лобовое противопоставление шедевров Культуры и знаковых артефактов *пост*-культуры, лишенных художественной ценности (например, инсталляций Раушенберга или Бойса – о них много говорится в тексте книги, и они неплохо там проиллюстрированы). Более уместным мне представляется сопоставление классического понимания формы и авангардного, стремящегося к предельному сохранению художественности в чистом виде.

Руководствуясь этим, я хотел бы предложить следующие пары высокохудожественных произведений на шмуцы с кратким пояснением смысла такого выбора, определяемого уже некими эйдетическими полями самих Разговоров.

Разговор Первый
ОБ ЭСТЕТИКЕ, СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И КРИЗИСЕ КУЛЬТУРЫ

Ш м у ц: *Сальвадор Дали*. Геополитический ребенок наблюдает за рождением нового человека. 1943. Музей Сальвадора Дали. Санкт-Петербург (Филадельфия).

О б о р о т ш м у ц а: Лик опечаленной Богоматери из картины *Рогира ван дер Вейдена* «Явление Христа Марии по Воскресении». 1440. Картинная галерея. Берлин.

Художественно-символическая значимость этой пары иллюстраций очевидна без лишних объяснений, ибо ядро Разговора составляет острая дискуссия по поводу Апокалипсиса художественной Культуры с выходом на углубленное осмысление метафизических основ искусства.

Разговор Второй
О ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА В РАЗНЫХ ИЗМЕРЕНИЯХ

Ш м у ц: *Эдвард Бёрн-Джонс*. Пигмалион. 1875–1878. Художественная галерея. Бирмингем.

О б о р о т ш м у ц а: *Рене Магритт*. Северное сияние. 1927. Частное собрание.

Основной смысл столкновения классической и неклассической (нонклассики) моделей философии искусства заключается в антитезе: произведение искусства как новый самодостаточный квант бытия в структуре Универсума и деконструкция подобного понимания, разрушение мифа о каком-то особом смысле искусства, уравнивании произведения искусства с любым внехудожественным артефактом (каковым не является, естественно, картина Магритта, но художественно символизирует именно это).

Разговор Третий
О ГЕРМЕНЕВТИКЕ ИСКУССТВА, И НЕ ТОЛЬКО

Ш м у ц: *Джексон Поллок*. Готическое. 1944. Музей современного искусства. Нью-Йорк.

О б о р о т ш м у ц а: Фрагмент картины: *Сандро Боттичелли*. Рождение Венеры. 1477–1478. Уффици. Флоренция.

«Психический автоматизм» как спонтанное выражение «метафизической» структуры глубинных художественных ценностей Культуры или/и «явление» (рождение) этих ценностей в адекватной форме, столетиями вызревавшей в художественном сознании Культуры для подобного выражения, – основная интрига современного эстетического дискурса, питающая герменевтику искусства.

Разговор Четвертый
О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЯХ И ЭЛИТАРНОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

Ш м у ц: *Дуччо ди Буонинсенья*. Мадонна с Младенцем. Нач. XIV в. Национальная пинакотека. Сиена.

О б о р о т ш м у ц а: *Хуан Миро*. Цирк. 1937. Медоуз-музей, Южный методистский университет. Даллас.

И доренессансный художественный шедевр Дуччо (для большей части человечества – просто очередная икона в бесчисленном ряде старых икон, мимо которых трусцой пробегаются в музеях), и не менее высокохудожественное полотно сюрреалиста Миро (на которое тоже мало кто обращает внимание) одинаково закрыты для восприятия человека со сла-

бо развитым эстетическим вкусом. Грустный факт из пространства эстетического опыта.

Разговор Пятый
ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ АУРЕ КАК СИМВОЛЕ БЫТИЯ

Ш м у ц: *Хуан Миро*. Живопись. 1954. Фонд Хуана Миро. Барселона.

О б о р о т ш м у ц а: *Леонардо да Винчи*. Мадонна Лита. Ок. 1490. Эрмитаж. Санкт-Петербург.

И Миро, и Леонардо, как и великое множество (к счастью!) подлинных художников во всех видах искусства всех времен и народов, каждый по-своему, участвуют в создании многомерной, полисемантичной и жизненно важной для каждого человека (при элитарности, тем не менее, эстетического сознания) эстетической ауры бытия, без которой современный человек и не был бы уже Человеком в подлинном смысле. Сознательный же или внесознательный отказ человека от этой ауры, игнорирование или недооценка ее ведут к деградации, к уже начавшейся катастрофической варваризации – нарушению Гармонии Универсума. Не об этом ли кричит полотно Миро? И этого еще не знал Леонардо.

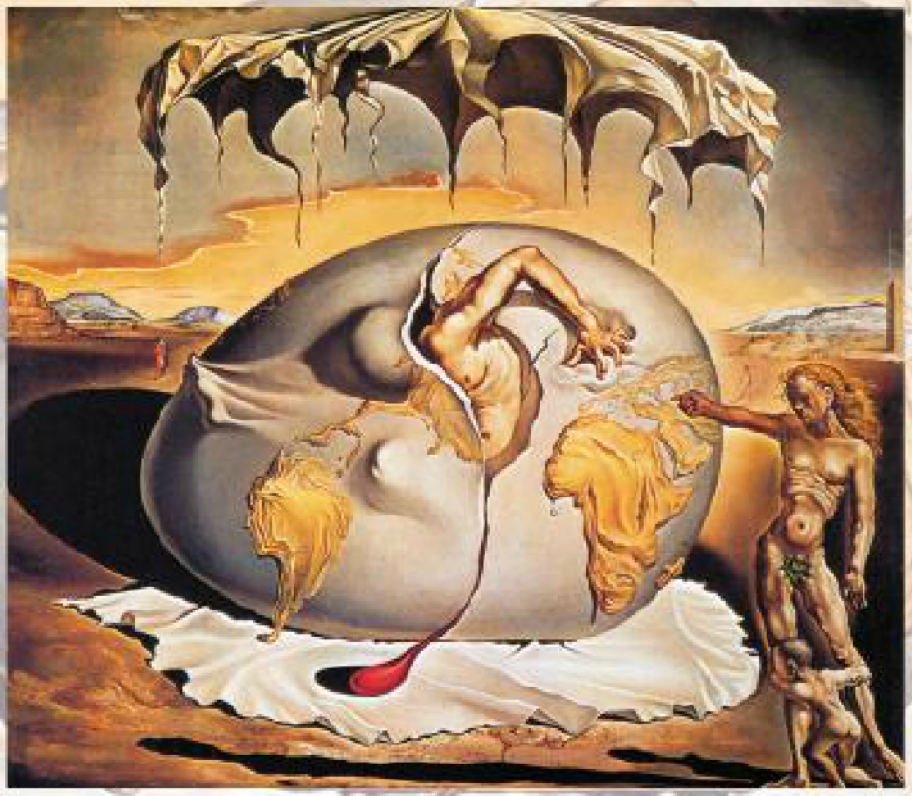
Понятно, что словами трудно полно передать (да в этом и нет необходимости) то, что выражают предложенные мною для шмуцов пары изображений и вся их визуальная линия, как бы художественно символизирующая суть всей книги и модулирующая ее иллюстративный ряд. Весь он, включая шмуцы, – выражение того, что волнует сегодня тех, кому небезразлично эстетическое достояние человечества, каждый раз фокусирующееся в опыте конкретной эстетически одаренной личности.

Надеюсь быть правильно понятым

В.Б.

Разговор Первый

ОБ ЭСТЕТИКЕ, СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И КРИЗИСЕ КУЛЬТУРЫ



Предисловие к изданию Разговора Первого

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

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

Кстати, подобная идея витала у меня еще в 60-е гг., когда я частенько наезжал в Литву к моему другу художнику Ромуальдасу Кунца, прекрасному колористу, высоко эрудированному в сферах культуры и искусства человеку. В Клайпеде (где он жил сначала), в Ниде (куда он выезжал на этюды каждое лето), в Вильнюсе (где он живет и до сих пор в своей маленькой, но уютной мастерской) мы нередко далеко за полночь дискутировали по самым разным волновавшим нас тогда вопросам литературы и искусства, наперебой вспоминали строки из любимых русских и французских поэтов, обсуждали те или иные идеи Ницше и Шопенгауэра, и тогда тоже у нас возникала идея организовать что-то вроде гофмановского «Серапионова братства». В Литве, которую я полюбил с юности благодаря знакомству с Ромасом, раскрывшему мне ее дух и красоту, в него планировалось ввести еще двух его близких друзей-интеллектуалов, со мной же предполагалось вести регулярную переписку. Однако до систематических интеллектуальных бесед дело тоже не дошло, ибо изначально была взята слишком высокая творческая планка, почти равная гофмановским братьям Серапионова ордена, которые ревностно стремились «отделать возникающие в душе образы всеми подходящими штрихами, красками, тенями, светом и уже потом только, вполне вдохновясь», обязывались выводить их из внутреннего мира во внешний. Подобное нам было явно не по плечу, да и досуга просто тогда никакого не было, а ударить в грязь лицом перед памятью Гофмана не хотелось. Поэтому ограничились только редкими информативными письмами, а в постсоветское время и это как-то, к сожалению, прекратилось.

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

Обложка книги:
В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская. В.В. Иванов.
Триалог: Разговор Первый об эстетике,
современном искусстве и кризисе культуры.
М.: ИФ РАН, 2007. – 239 с.

нередко оказывались близкими при личностных, часто существенно различающихся взглядах на одни и те же феномены культуры и искусства) проблемам эстетического опыта.

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

По прошествии года выяснилось, что в Триалоге поднимаются и обсуждаются многие актуальные проблемы художественно-эстетической культуры, эстетики, философии искусства, которые, по нашему общему мнению, могли бы представлять ценность и для более широкого круга заинтересованных читателей, чем наш узкий кресельный круг. Ознакомление некоторых наших коллег, а затем и пробная публикация фрагмента текста в секторском ежегоднике «Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда» (Вып. 2, 2006) показали, что это действительно так. Наш личный, доверительный разговор фактически оказался почти систематическим, глубоко продуманным и прочувствованным научным исследованием основных проблем современной эстетики в форме оживленной эпистолярной дискуссии и вызвал определенный интерес у коллег по науке и в достаточно широких кругах читателей. Поэтому мы и решились опубликовать наш Триалог полностью в монографической форме, не прекращая, естественно, переписки.

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

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

В. Бычков. Март 2007 г.

ПОСТ-КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО – ЭСТЕТИЗАЦИЯ ДИСКУРСА

001. В. Бычков (Москва, 17.08.05)

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

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

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

стали *авангард*, *модернизм*, *постмодернизм* (в смысле моей, известной вам хронотипологии[1]), наряду с которыми существовало и движение *консерватизма*, стремившееся хоть как-то сохранить традиционные художественно-эстетические ценности, что по крупному счету практически ни к чему не привело и выродилось в чисто коммерческую линию искусства.

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

В теоретическом плане размыванию границ искусства активно способствовали структурализм, постструктурализм, деконструктивизм, представители которых, осознав весь мир и особенно мир культуры в качестве глобального текста и письма, уравняли произведения искусства – артефакты, в которых эстетический смысл как неактуальный был практически снят, – с остальными вещами цивилизации. В сфере искусства эти артефакты удерживаются, как правило, только контекстом художественной институции (выставки, музея, театральной сцены, концертного зала, киноэкрана, публикации текста в формате книги беллетристического жанра и т.п.) и соответствующей этикеткой (с именем художника, наименованием объекта, датой создания, названием спектакля, театральной программкой и т.п.). Современный художник практически утратил автономию в качестве уникального личностного творца своего произведения. Понятие гения, стоявшее в центре классической эстетики, перестало существовать; талант необязателен современному мастеру арт-продукции. Достаточно соответствующего диплома, некоторых навыков и поддержки арт-номенклатурой[2]. Художник в современной *пост*-культуре стал послушным инструментом в руках кураторов, организующих экспозиционные пространства (энвайронменты) и осознающих себя в большей мере арт-истами, чем собственно художники, чьими объектами они манипулируют и которым нередко задают темы (точнее, концепты) или выдают заказы на создание тех или иных *вещей* (объектов, акций). Художника теперь (хотя этот процесс имеет долгую историю) подмяли под себя многочисленные дельцы из арт-номенклатуры – галеристы, арт-дилеры, менеджеры, спонсоры, кураторы и т.п. Арт-критика занимается не выявлением метафизической, художественной или хотя бы социальной сущности или ценности арт-продукции, но фактически маркетингом, или «раскруткой», арт-товара, специфического «рыночного» продукта – подготовкой общественного сознания (манипулированием им) к потреблению «раскручиваемой» продукции, созданием некоего вербального арт-контекста, ориентированного на компенсацию отсутствующей художественно-эстетической сущности этого «продукта» техногенной цивилизации.

Главными в арт-поле *пост*-культуры становятся контекстуализм, уравнивание всех и всяческих

[1] См. хотя бы: *Бычков В.В.* Эстетика: Краткий курс. М., 2003. С. 280–297; Он же. Проблемы и «болевые точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. С. 11–20.

[2] Подробнее о смысле этого термина, как и многих других из сферы художественно-эстетической культуры XX в., см.: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003.

смыслов, часто выдвижение на первый план маргиналистики, замена традиционных для искусства образности и символизма симуляцией и симулякрами; художественности – интертекстуальностью, полистилистикой, цитатностью; сознательное перемешивание элементов высокой и массовой культуры, господство кича и кэмпа, снятие ценностных критериев, абсолютизация любого жеста художника в качестве уникального и значимого феномена и т.п. При этом современное искусство, как и *пост*-культура в целом, – это область бесчисленных парадоксов, и один из них заключается в том, что, теоретически отринув эстетические принципы искусства и предельно размыв его границы, оно, кажется, не стремится все-таки полностью уничтожить (что и невозможно) в человеке органически присущее ему эстетическое сознание, эстетическое чувство, генетически и исторически накопленный эстетический опыт. И эстетическое постоянно дает о себе знать, прорываясь и у талантливых создателей самых продвинутых арт-практик, новейших театральных постановок, суперсовременных музыкальных опусов, абсурдистской и хаосогенной словесной продукции, особенно же во всей ностальгически-иронической ауре постмодернизма, но также и в консерватизме, и в массовой культуре, и в новейших видеоклипах, и в сетевой виртуальной реальности, в сетевом искусстве (net-арте, трансмузыке и т.п.), куда, собственно, и перетекает постепенно современная артдеятельность. Более того, в постмодернистской парадигме философствования (Барт, Деррида, Делёз, Эко и др.) отчетливо проявляется тенденция к созданию философско-филологических и культурологических текстов по художественно-эстетическим принципам. Сегодняшний философский, филологический, искусствоведческий и даже исторический и археологический дискурсы в своей организации нередко пользуются традиционными художественными приемами, более тяготея к художественному тексту или к «игре в бисер» (по Гессе), чем к научным в классическом понимании текстам, что позволяет зачислить и их по разряду современного искусства, может быть, даже с бóльшими основаниями, чем ту продукцию, которую современная арт-номенклатура причисляет к нему. Полухудожественная игра смыслами в современной гуманитаристике интересна, конечно, в первую очередь своей эстетической аурой (именно самой *игрой*, если она проведена талантливо и со вкусом), а не будто-научной или якобы-философской семантикой.

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

СМЫСЛ ВЕЛИКОГО ДРУГОГО И ЭПОХИ ВЕЛИКОЙ ДУХОВНОСТИ

002. В. Иванов (Мюнхен, 14.09.05)

Дорогой Виктор Васильевич,

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

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

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

С одной стороны, что нам Гекуба? Какое дело нам до всех могильщиков европейской культуры, «деяния» которых Вы хорошо охарактеризовали в своем письме? «Выйдите из среды их и отделитесь» (2 Кор. 6, 17; Ис. 52, 11), – учил еще апостол Павел. Стоит ли копаться в этой грязи современного художественного (точнее, антихудожественного) рынка и забивать голову бесчисленными псевдоименами, не имеющими никакого смысла и значения? Не разумнее ли вообще отрясти прах умирающей цивилизации от своих ног и устремиться на свою подлинную родину духа? Даже без всякого обличительного пафоса, настоянного на библейской лексике, не представляется ли более подобающим нам решением: остаться в «своих» музеях, как действительных, так и, пользуясь выражением Мальро, имажинерных, где, сидя в креслах, мы можем без помехи предаваться созерцанию любимых образов?

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

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

В этом отношении на первом месте стоит понятие «Великого Другого», отказ от которого является для Вас одной из главных характеристик современности. Я предполагаю, что оно для Вас не только понятие в строго научном смысле этого слова, а скорее – нечто знаковое: слово-символ, значение которого более открывается в переживании, а не в размышлении. Поэтому было бы бессмысленным за-

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

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

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

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

Поэтому нет оснований предполагать, что «глобальный» переход к *пост*-культуре захватит все человечество. Более того, я убежден, что отрицание традиционных духовных ценностей навязывается нам сравнительно небольшой кучкой «постмодернистов». Нечто подобное происходит, когда на бирже начина-

ют сознательно играть «на понижение», чтобы привести своих конкурентов к финансовому краху. В действительности нет причин отказываться от надежд на новое духовное Возрождение и нет причин подвергать сомнению пророческие слова Василия Кандинского, писавшего, что мы «уже сейчас стоим на пороге эры целесообразного творчества; и что этот дух живописи находится в органической прямой связи с уже начавшейся эрой нового духовного царства, так как этот дух есть душа эпохи великой духовности». Внешний ход событий теперь может казаться опровержением этого пророчества, которое некоторые склонны представить как одну из утопий начала XX в., но, тем не менее, эта эпоха уже началась и не собирается заканчиваться. Мне кажется, что мы должны ясно различать в области духовной культуры между «Царством Божиим» и «царством Антихриста», каждое из которых имеет свой путь, один из них ведет к вечной жизни, другой – к «смерти второй».

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

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

ХРОНОТИПОЛОГИЯ НЕКЛАССИЧЕСКОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ – АВАНГАРД И МОДЕРНИЗМ

003. Н. Маньковская (Москва, 10.09.05)

Дорогие коллеги, я рада возможности обсудить в профессиональном кругу ряд проблем, имеющих принципиальное значение для людей культуры. Я намеренно пишу последнее слово со строчной буквы не только во избежание излишнего пафоса, но и для обозначения моей позиции: художественная культура представляется мне плодоносящим древом, взращенным человечеством и неотделимым от его жизни. На протяжении своего развития она видоизменялась, и порой весьма радикально, ей были органически присущи кризисные, переходные периоды, один из которых мы переживаем сегодня, однако по большому счету культура является единой и целостной. В этом плане введенное в науку В.В. понятие *пост*-культуры, подразумевающее конец духовности, смерть высокой культуры и искусства, представляется мне дискуссионным. На мой взгляд, не только в мировом масштабе, но при ограничении рамок исследования современной ситуацией в США и странах Западной Европы обнаруживаются признаки перехода к новому периоду в развитии художественной культуры, а не конца культуры как таковой. Ведь реалии художественной жизни XXI века, ее лучшие артхаусные образцы (а именно по вершинам, как известно, следует судить о тонусе искусства в целом) отнюдь не внушают пессимизма. Правда, «выудить» их из масскультовского потока нелегко. Другое дело, что произошли очевидные структурные трансформации культуры и искусства, требующие специального изучения. Я имею в виду бурное разрастание массовой культуры в ущерб не только подлинно авторскому, высокому искусству, но и народной культуре, фольклору. Возможно, такой перекос и создает впечатление преобладания негативных и даже гибельных тенденций.

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

ственное действо. При этом не только новые технологии влияют на художественную сторону творческого процесса, но и искусство оказывает обратное воздействие на технику, вызывает потребность в ее усовершенствовании.

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

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

Различия в глобальном видении художественно-эстетической ситуации и перспектив ее развития, во многом связанные с особенностями оптики, не отменяют совпадений наших с В.В. оценок характера современных арт-практик, неклассического эстетического сознания в целом, основанных на общности художественных вкусов. Дистанцировавшись от классики, нонклассика прошла определенный путь развития. Основными вехами этого пути представляются мне отход от подражания реальности (мимесиса), затем от отсылок к ней (рефренциальности: вслед за материей «исчезло» означаемое) и, наконец, замена аутентичной реальности виртуальной. Подобной эволюции соответствует переход от фигуративности к нефигуративности и затем – к «новой фигуративности», реабилитации телесности в виртуальном «новом натурализме». Нонклассикой оказались так или иначе востребованы все классические эстетические категории, но смысл их изменился изнутри. Возник ряд новых категорий и паракатегорий (термин В.В., относящего к паракатегориям абсурд, жестокость, хаос, симулякр и т.п.[1]). Эстетика XX в. отчасти поступилась своим первородством, связанным с чувственно-эмоциональным отношением к миру, в пользу интеллектуального удовольствия, а затем и интерактивного взаимодействия с артефактом. Эмпирическое потеснило метафизическое, в результате чего эстетический центр и периферия в нонклассике во многом поменялись местами. Возобладал принцип релятивизма. Границы эстетики чрезвычайно расширились, утратили четкость очертаний. В результате во многом изменились представления о предмете эстетики.

В этом контексте специальный интерес представляет проблема *хронотипологии* неклассического эстетического сознания. Я солидарна с В.В. в плане выделения в нем трех основных этапов – *авангарда*, *модернизма* и *постмодернизма*. Добавила бы еще два – *неоавангард* и *виртуальность*. Моя концепция хронотипологической классификации[2] основана на

[1] Подробнее см. главу «Паракатегории нонклассики» в «Эстетике» В.В.Бычкова (М., 2002. С. 469–516).

[2] Подробнее о ней см.: *Маньковская Н.Б.* Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. С. 68–90.

следующих критериях: инновационность – традиционализм; духовность – телесность; гуманизм – теоретический антигуманизм; хаотичность – упорядоченность; гармоничность – дисгармоничность; визуальность – вербальность; фигуративность – нефигуративность; политизация – аполитичность. Я стремлюсь выявить характерные для каждого из этапов категориальные доминанты (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное), а также векторы оппонирования (критический реализм, натурализм, неореализм, социалистический реализм). Анализируются, кроме того, определенные временные установки и предпочтения (прошлое, настоящее, будущее). Существенным моментом представляется также ориентация на повседневность либо уход от нее; на индивидуальное, уникальное либо массовое. Цель такого подхода – выявление и анализ системообразующих принципов формирования различных этапов нонклассики.

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

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

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

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

Нефигуративность, беспредметность авангарда причудливо сочетаются со стремлением укорениться в повседневности, создать «новый быт». Для авангарда в целом характерны тенденции внутрихудожественного синтеза искусств (светомузыка), а также синтеза искусства с неискусством. Он создает принципиально новую, доселе не существовавшую

художественную реальность, ломает классический канон. Авангард оппонирует любым формам жизнеподобия в искусстве, противопоставляя «формам самой жизни» ментально-эмоциональные проекции внутреннего мира художника.

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

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

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

Мне близка идея В.В. о том, что одна из потенциальных линий развития в теоретической сфере связана с постнеклассической эстетикой, синтезирующей опыт классики и нонклассики. Другая альтернатива, уже скорее на уровне арт-практик, сопряжена с элементами виртуальной реальности в современном искусстве. Две названные линии представляются мне взаимодополняющими. Как мне кажется, коллеги, проблемы виртуалистики заслуживают особого внимания[1]. Хотелось бы узнать ваше мнение на этот счет.

ПОСТ-КУЛЬТУРА КАК АПОКАЛИПТИЧЕСКИЙ СИМВОЛ ИЛИ ПЕРЕХОД? – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АПОКАЛИПСИС КУЛЬТУРЫ – НТП И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО – КРИЗИС РЕЛИГИОЗНОГО СОЗНАНИЯ – ГЛАВНЫЙ КРИТЕРИЙ ИСКУССТВА – ЭСТЕТИЧЕСКИЙ – НОНКЛАССИКА И ХРОНОТИПОЛОГИЯ

004. В. Бычков (28–30.09.05)

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

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

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

При этом я мыслю, как Вы знаете, еще более радикально. Глубокий анализ основных явлений и главных тенденций движения художественной культуры XX в. в контексте известной нам истории европейско-средиземноморской культуры и искусства привел меня уже достаточно давно к убеждению, что *пост*-культура является а) или подготовкой и свидетельством скачка (именно принципиального скачка, возможно, с помощью высших сил) человечества на совершенно новый, более высокий (по принципу от противного) уровень бытия (с принципиально новой культурой или тем, что явится ее аналогом на том уровне), б) или мощным апокалиптическим символом гибели не только культуры в ее высшей форме Культуры (что, по-моему, уже фактически вершится), но и всего человечества. О последнем в XX в., начиная с

[1] Этой проблеме посвящены специальные работы В.В.Бычкова и Н.Б.Маньковской: «Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта» (Вопросы философии. 2006. № 11. С. 47–59) и «Виртуальная реальность как феномен современного искусства» (Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 32–61).

его первых десятилетий, писали и задумывались отнюдь не единичные мыслители, писатели, поэты; да и сама научная мысль второй пол. XX в. с фактами в руках нередко показывает, что НТП, во многом облегчая обыденно-бытовую жизнь человека, ведет человечество к неминуемой катастрофе. В последние годы и сама природа своими неординарными грозными стихийными катаклизмами (глобальное потепление, мощные сдвиги земной коры, землетрясения, смерчи, бури, цунами, пересыхание рек и озер, таяние ледников и т.п.), вызванными не в последнюю очередь и легкомысленным «покорением природы» на базе НТП (добавим сюда иссякание природных и энергетических ресурсов, генную инженерию, клонирование и т.п. игрушки бездуховного научного ума = без-умия) все настойчивее твердит человечеству об этом же.

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

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

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

Здесь я вынужден обратиться и к Н.Б., которая (и она в этом не одинока – это позиция большей части современных продвинутых искусствоведов и эстети-

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

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

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

Понятно, что речь идет о Другом не в обозначенном Вами соловьевском смысле, мало известном современной интеллигенции, но о «Другом», созвуч-

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

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

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

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

И здесь вряд ли убедительна Ваша ссылка на единственный официально провозглашенный атеистический режим, существовавший в нашей стране. Полагаю, что все-таки не атеизм привел к крушению советский режим, но совсем другие причины, и, в частности, преждевременное (а может быть, и принципиально недопустимое) уничтожение частного предпринимательства, частной собственности, частной инициативы, возможности официально поощряемой

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

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

Христианство в его современной форме, по моим наблюдениям, и Вы тоже это знаете, живя в центре Европы, умирает повсеместно. Да, собственно, это хорошо видели (и Вам это доподлинно известно) еще в первой половине XX в. многие религиозные мыслители, которых мы с Вами так любим, и пытались каждый на свой лад как-то реформировать или пересмотреть, доосмыслить христианскую доктрину применительно к новым реалиям современной жизни и сознания. Реанимировать ее. Чего стоит хотя бы соловьевско-бердяевская идея продолжения и завершения процесса творения мира человеком или – булгаковская софиология? Однако уже сам Бердяев в конце жизни ощущал утопичность этой идеи, а сейчас мы наблюдаем принципиально обратный процесс – не продолжение творения мира, но его последовательное разрушение и уничтожение человеком. Тот же Бердяев утверждал, что «христианство кончается и возрождения можно ждать лишь от религии Св. Духа», в чем в период Серебряного века он, как Вы знаете, был не одинок, а эпигоны и «пророки» религии «Третьего завета» встречаются и поныне. В какой-то мере об этом-то конце и кризисе, только более глобального масштаба, и кричит *пост*-культура, правда, на свой лад. Кстати, это хорошо ощутил все тот же Бердяев в кубизме Пикассо, а католик мирискусник Александр Бенуа видел «фальшь» живописи Владимирского собора в Киеве не в личной неудаче отдельного художника (Виктора Васнецова, к которому Бенуа относился с почтением), а в «гнете духовного оскудения, которым уже давно болеет не только Россия, но и весь мир»; во лжи, «убийственной и кошмарной, всей нашей духовной культуры». Не слабо сказано человеком, который прекрасно знал духовную ситуацию в России и Европе конца XIX – первой пол. XX в.

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

Понятно, что мой опыт в этом плане не может идти ни в какое сравнение с Вашим, однако при всем моем внутреннем желании я не только не вижу никакого религиозного бума в христианском ареале, но как раз обратное. Конечно, тяга к Культуре и ее важнейшему ядру – религии или религиозно ориентированной духовности еще сохраняется у многих, но, как

правило, она реализуется на достаточно формальном уровне – получасовое посещение мессы в воскресенье. Более того, далеко не все сегодня ищут духовную пищу в христианстве, а часто обращают свои взоры на Восток, к восточным религиям и культам, к различным эзотерическим учениям, к теософии и антропософии, наконец, просто к языческим культам и шаманским камланиям. Я бы не назвал это религиозным бумом. Скорее – деградацией религиозного сознания, возвращением на уровни, давно пройденные человечеством и, конечно, более примитивные, чем христианство. С их помощью, увы, вряд ли можно влить какое-то новое вино в старые мехи новозаветной религии. Возможно, в пространствах современной эзотерики складываются основы принципиально нового религиозного сознания, но мне трудно судить об этом в силу слабой информированности. Во всяком случае, современное художественное сознание пока не ощущает этого. А постоянные попытки католической церкви принять и даже освятить почти все, часто антидуховные явления современности, включая и многие феномены *пост*-культуры, не доказательство ли ощущения ею самой уплывания почвы из-под ног в современном мире?

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

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

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

Вот здесь, кстати, я хотел бы обратить ваше внимание, друзья, на последний термин. Он значим для XX в., и его употребляете вы оба, но, как мне кажется, в разных и почти противоположных смыслах, которые действительно существуют в современной культуре. Было бы вполне уместно, если бы вы прояснили эти понимания. Насколько я могу уловить, Вл. Вл., говоря об «экзистенциальном характере», «экзистенциальной мотивировке», «экзистенциальном уровне», имеет в виду бердяевское понимание экзистенции, которое, если не ошибаюсь, в сущности, имеет иной смысл, чем более распространенное в среде западноевропейских интеллектуалов экзистенциалистское понимание экзистенции. Последнее более органично Н.Б. как одному из крупных специалистов в области современной французской культуры и философии. Да и я, собственно, употребил его здесь, скорее, в этом

смысле. Между тем Бердяев, если мне не изменяет память, понимал под экзистенцией личностную жизнь человека, сосредоточенную на неких вневременных глубинах существования, уходящих в вечность. Экзистенциальное время для него – это предельно субъективное время, отличное от времени космического или исторического. Оно определяется комплексом личных переживаний, страданий, радостей, творческих подъемов и экстазов, т.е. очень близко к тому, что я понимаю под эстетическим опытом. Так ли, Вл. Вл., или я что-то путаю? И в этом ли смысле употребляете Вы термин «экзистенциальный»? И что общего и отличного тогда в этом понимании экзистенции от экзистенции французских экзистенциалистов, Н.Б.?

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

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

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

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

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

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

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

Сегодня, правда, можно и не ездить так далеко. Достаточно зайти на выставку Энди Уорхола в Третьяковке, где хорошо представлено практически все его творчество, чтобы поразмыслить над значимостью шедевров (они уже оцениваются в сотни тысяч и миллионы долларов на мировом арт-рынке) этого всемирно признанного художника XX в. О нем написаны

Энди Уорхол. Автопортрет. 1967. Коллекция Сатчи. Лондон

Энди Уорхол. Закрыть крышку перед чирканием (Пепси-Кола). 1962. Музей Людвига. Кёльн

Энди Уорхол. Банка супа Кемпбел 1. 1968. Новая галерея – Собрание Людвига. Аахен

многокилограммовые монографии на разных языках (пока кроме русского), авторы которых хором убеждают нас в его величии как крупнейшего художника XX в. Однако можно ли отнести к искусству в классическом понимании его творчество? Покажите мне человека, которому какое-либо произведение его доставило истинное эстетическое наслаждение. Боюсь, что такого не найдется даже среди его маститых апологетов, хотя, понятно, мало у кого сегодня в художественных кругах достанет смелости честно сознаться в этом (помните стишок Саши Черного: «Дурак рассматривал картину: Зеленый бык лизал моржа…»?). Многие из представителей современной арт-номенклатуры, да и арт-мастеров уже вообще забыли об эстетическом наслаждении, о собственно эстетическом.

Уорхол – типичный представитель (и один из первых) *пост*-культуры, который полностью воплотил своей практикой тезис некоторых авангардистов: «Искусство умерло! Да здравствует искусство!» Но какое? А его последователями, как правило вообще бездарными (примеры тому сегодня здесь же, в Третьяковке: на том же этаже огромная выставка «Русский поп-арт»), к началу нашего столетия заполнены все бесчисленные выставки современного искусства – от Парижа, Берлина, Москвы, Венеции, Нью-Йорка до Рио-де-Жанейро и Токио. И самым простым было бы поставить на них всех клеймо: «Антихристово племя» и, перекрестив, заклясть: «Изыди, сатана!» Уже было. Подобным образом, правда без крестного знамения, боролись с этим искусством большевики и нацисты. Ничего не получилось. Бывшие художественные музеи Третьего рейха и Музей Ленина, Третьяковка в Москве стали сегодня главными площадками экспонирования образцов *пост*-культуры. Не заставляет ли это задуматься?

И задумываемся. Вот, мы с Н.Б. уже с десяток лет размышляем над понятием и проблемами неклассической эстетики (нонклассики), а в последние годы в круге этих проблем актуализовалась и проблема хронотипологии художественно-эстетического сознания XX в. Пространство этих размышлений пересекается во многих точках с моей концепцией *пост*-культуры, но является самостоятельной мыслительной областью, ибо захватывает феномены, выходящие за рамки *пост*-культуры и принадлежащие еще в полной

мере к Культуре, по моей классификации, или просто образующие поле очередного этапа культуры, согласно пониманию Н.Б. Здесь мы во многом солидарны, однако мне хотелось бы достичь большей четкости и ясности исходных понятий.

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

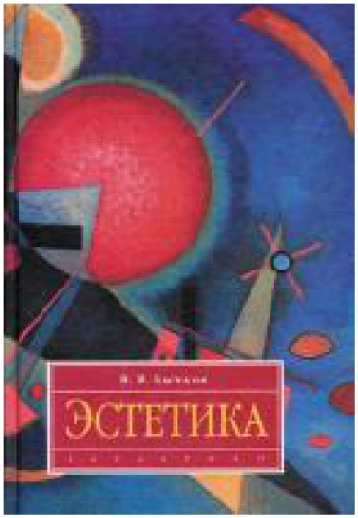
Понятно, что процесс этот стихийно шел в среде эстетиков, искусствоведов, философов на протяжении всего XX в., однако сегодня и он требует какого-то осмысления, ибо почти каждый исследователь употреблял свою терминологию или вкладывал свои смыслы во вроде бы всем известные термины. Даже мы с Вами не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

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

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

Кроме того, к нонклассике можно отнести и все эстетические теории, теоретические экскурсы философов, искусствоведов, самих «продвинутых» художников XX в., которые принципиально отличаются от новоевропейского (классического) понимания искусства и эстетической проблематики в целом, если о ней заходит речь. Правда, это пространство нонклассики сегодня нуждается в специальном анализе на основе пока тоже только интуитивно ощущаемых критериев. Так, в русле советской эстетики с позиций достаточно огульной критики были выявлены «эстетики» психоаналитическая, феноменологическая, экзистенциализма, неотомизма, структуралистская и др. Однако обо всех ли из них можно говорить, во-первых, как об «эстетиках», т. е. более или менее самостоя-

Обложка книги:
В.В. Бычков.
Эстетика.
М.: Гардарики, 2002. – 556 с.



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

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

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

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

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

Понятно, что пространство нонклассики образовывалось на протяжении всего XX столетия и продолжает формироваться и ныне. При этом очевидно, что оно (уже по определению) имеет многоуровневый характер и принципиально неоднородно, ибо складывается из достаточно разных элементов и структур. В силу того что большинство из этих структур в той или иной мере изучаются гуманитариями самой разной ориентации (философами, эстетиками, искусствоведами, филологами, социологами, культурологами), они по-разному именуются и описываются в самых разных аспектах. Нас здесь в первую очередь и по преимуществу интересует эстетический аспект, т.е. к явлениям, в какой-то мере выходящим за рамки Культуры, мы попытаемся подойти с позиции все-таки Культуры, ибо эстетика – это пока наука

из сферы Культуры, и представители *пост*-культуры, надо отдать им должное, в общем-то на нее не претендуют. Они нередко даже манифестарно расписываются в своем незнании ее предмета и стараются не употреблять ни самого понятия эстетики (и его производных), ни категорий классической эстетики, за исключением понятия искусства. Оно, к сожалению, вошло в лексикон *пост*-культуры, и это, в частности, побуждает и нас разобраться в том, что же это за «искусство» и искусство ли вообще, а если да, то в каком смысле, ибо оно во многом не соответствует классическому смыслу эстетической категории «искусство».

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

Наиболее общую классификацию по первому уровню, т.е. *хронотипологию искусства* XX в., я в свое время предложил в виде схемы: *авангард, модернизм, постмодернизм, консерватизм* с соответствующими определениями и описаниями, которые вам, дорогие собеседники, хорошо известны. Здесь я только напомню в виде кратких формул. *Авангардом* я обозначил всю совокупность бунтарских, скандальных, эпатажных, манифестарных, предельно новаторских и часто очень талантливых открытий в искусстве первой трети XX в., когда все поиски были устремлены на абсолютизацию средств и форм художественного выражения, а предмет выражения (художественное содержание) мыслился открывающимся только в акте художественного выражения (равно затем – в акте эстетического восприятия подготовленным реципиентом). Проблема формы как самодостаточной формы-содержания стояла в центре поисков авангардистов. Они первыми радикально освободили искусство от всего внехудожественного, открыв тем самым, увы, ворота в искусство массе шарлатанов. *Модернизм* в основном середины XX в. представляется мне своеобразной академизацией достижений авангарда в качестве непререкаемой нормы искусства, ее классики. Он продолжает традиции основных авангардных направлений, но уже без манифестарного пафоса и бунтарства авангардистов. Без их внутреннего горения, а часто и духовной устремленности. Искусство здесь зачастую превращается в ремесло. Авангардисты довели до логического завершения в плане отыскания предельных возможностей выражения практически все виды классического искусства (живопись, словесные искусства, музыку, театр). Дальше искать в этих видах было уже нечего, не разрушая их видовой основы. Оставались только бесконечные вариации в нюансах выразительных средств или выход в некие иные пространства. И тем и другим и занимались модернисты, создавая бесчисленные абстрактные, экспрессионистские, сюрреалистические полотна, абсурдные стихи, прозу, театральные спектакли, но также и переходя от живописи и скульптуры к инсталляциям, объектам, акциям, хэппенингам, перформансам, концептуальным проектам и т.п. часто с полным отказом от эстетического качества, т.е. от художественности. *Постмодернизм* вернулся в какой-то мере опять к классическому эстетическому опыту в модусах предельного *иронизма* и *игры* ценностями и формами всех предшествующих культур, эпох, стилей, направлений в искусстве, в том числе и авангардно-модернистскими. Здесь все пошло в строку. Параллельно с этими тремя хронотипами, последовательно выводившими эстетическое сознание человека XX в. из сферы Культуры в *пост*-культуру, готовившими его к переходу в какую-то совсем иную плоскость эстетического (а, скорее всего, какого-то иного) опыта, на протяжении всего столетия существовал и сохраняется поныне некий охранительно-коммерческий эстетический опыт, который я назвал *консерватизмом*.

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

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

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

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

ТАЙНАЯ МАГИЯ МАСКИ – ЕДИНСТВО ПОЗНАНИЯ И ЭКЗИСТЕНЦИИ – КАНДИНСКИЙ, АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И ТЕОСОФИЯ

005. В. Иванов (21-28.10.05)

Дорогой В.В.,

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

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

Прежде всего, мне хочется для вас обоих несколько прояснить свою позицию, с которой я рассматриваю проблемы, обсуждаемые в нашей переписке, т.е. сделать ряд методологических разъяснений, чтобы с самого начала не возникали недоразумения, при доброй воле легко устранимые. В немалой степени они связаны с проблемой «масок», хотя и во вполне невинном и даже карнавальном смысле, а не в значении неких злонамеренных утаиваний собственных взглядов. Ницше намекнул на то, что философам нового типа будет «свойственно желание кое в чем оставаться загадкой», а несколько раньше он заметил, что «вокруг всякого глубокого ума постепенно вырастает маска, благодаря всегда фальшивому, именно, плоскому толкованию каждого его слова». Я далек от претензии причислять себя к таким «глубоким умам», но полагаю, что сходный опыт, охарактеризованный Ницше, имеют все, кто осмелился думать самостоятельно (независимо от меры отпущенных ему способностей). Такое умонастроение приводит во многих случаях к сознательному отказу от стремления

выразить свои интуиции в однозначно вербальной форме или, по крайней мере, использует понятия как бы в расплавленном состоянии, когда важнее моменты перехода, а не статика отдельных выражений и формул. Используя слова Скрябина, хотелось бы подчеркнуть, что иногда паузы говорят больше, чем сами звуки. Воспринимать подобным образом выраженные смыслы возможно, конечно, только в тесном кругу единомышленников, выработавших свой «тайный» язык.

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

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

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

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

ется возможность прогнозирования ее дальнейшей судьбы вплоть до перехода в *пост*-культуру. Отдавая должное такому научному подходу и даже питая к нему определенную слабость, должен заметить, что как раз при рассмотрении современной ситуации в искусстве я нахожу себя с ней связанным экзистенциально, а не научно-объективно. Она для меня не «объект», а нечто переживаемое вне всякой объективации в глубинах собственного существования. (Извините, что много пишу о себе, но раз мы затеяли переписку, а не просто обмен статьями, то в ходе ее мы должны лучше узнать друг друга.) Для Н.Б. такие утверждения должны показаться в высшей степени странными, но В.В., надеюсь, лучше понимает, о чем идет речь. Могу сослаться только на опубликованную в «КорневиЩе» мою работу о метафизическом синтетизме с сопроводительной статьей, поясняющей ее историю. Особенно в 60-е гг. я переживал себя не только наблюдателем процессов, происходящих в искусстве, но их – хотя бы и на весьма скромном уровне – экзистенциальным участником. Общение с М.Шварцманом, И.Кабаковым и М.Шемякиным сообщило мне сознание присутствия при рождении новых направлений в искусстве, тогда еще мало кому известных и оценка которых (пожалуй, кроме Кабакова, имя которого произносится сейчас на Западе на одном дыхании с классиками модерна) остается еще делом будущего. В.В. кое-что об этом от меня слышал и со многими моими оценками не согласен, тем не менее именно этот опыт существенно определяет мой подход к современной ситуации. Если у вас будет к этой теме интерес, то возможно в будущем более подробно поговорить о судьбах питерско-московского авангарда, сейчас же примите теперь мной высказанное как попытку сделать вам понятным, что я подразумеваю под экзистенциальным подходом к эстетике.

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

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

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

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

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

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

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

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

употреблению эстетической свободой, завоеванной авангардизмом.

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

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

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

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

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

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

ЛИК. ЛИЦО. МАСКА. ЛИЧИНА. СИМУЛЯКР – АПОКАЛИПТИЗМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА – ЭЗОТЕРИКА И ИСКУССТВО

006. В. Бычков (06–08.11.05)

Дорогие друзья,

я рад, что наш Триалог развивается на хорошем уровне, задевает какие-то глубинные струны внутренних миров каждого из нас, и вот мы изначально поднимаем целый ворох проблем, по каждой из которых можно писать диссертации. Но не будем! А то

Вл. Вл. уже просит пощады – избавить его от чтения и изучения моих длинных витийств. Попробую учесть, хотя это и трудновато, дорогой Вл. Вл. Вы сами затрагиваете такие значительные пласты культуры и эстетики, кратко о которых и не скажешь.

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

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

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

Маска же – продукт достаточно высоко развитой культуры. Если лик – онтология и метафизика, то лицо – эмпирия, а маска – искусство. Лик и лицо часто не зависят от сознательно направляемой воли человека. Маска надевается вполне осознанно. Это театр. Только homo ludens надевает маску и, как правило, с амбивалентной целью: сокрыть и явить, скрывая явить, являя скрыть. Маска – это *лице*-действо, некое игровое действо с лицом, когда мы стремимся скрыть свое истинное лицо и явить лицо другое, более адекватное той или иной ситуации, чем наше истинное лицо, т.е. псевдолицо, игровое лицо. Да, это и карнавал, и театр, и маскировка. Маска маскирует наш внутренний мир, который может самопроизвольно прописаться на нашем лице. Сегодня определен-

ный тип маски принято именовать имиджем – неким идеализированным образом, в котором мы сами желаем функционировать в обществе, как правило, более высоком и престижном, чем наш реальный образ. Имидж – чисто маскировочный образ, своего рода *симулякр* (в постмодернистском понимании термина) социального уровня. Маска – игровой знак. Однако о маске, конечно, больше и точнее может нам рассказать Н.Б., которая помимо всего прочего постоянно живет в мирах театра и кино, где многое, если не все, строится на маске.

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

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

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

Теперь относительно Апокалипсиса в названии моей книги. Кстати, вот она-то, как Вы могли понять и из опубликованных фрагментов, – типичный продукт экзистенциального, во многих случаях неотрефлектированного сознания, или интуитивного знания, или – непосредственного эстетического опыта, где господствуют и многосмысленность, и недосказанность, и намек, и символический профетизм, и художественная образность, и Бог знает что еще. Некий,

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

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

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

Василий Кандинский.
Композиция V. 1911.
Частное собрание.
Швейцария

(например, черно-белые полотна Рейнхардта или бьющие по нервам нестерпимыми цветовыми диссонансами картины участников «Кобры» – ил. с. 50), издали некий жуткий вопль о помощи, да человечество пока его не слышит, погрязшее в своих телесных соблазнах и цивилизационных игрушках и погремушках. А грозные валы этно-цунами с Востока и техногенной катастрофы с Запада вот-вот столкнутся, сметая человечество с поверхности Земли как нечто чуждое, неорганичное в структуре Универсума.

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

Арнольд Шёнберг.
Красный взгляд. 1910.
Городская галерея
Ленбаххауз.
Мюнхен

Франтишек Купка.
Рядом с желтой вертикалью.
1912–1913.
Музей современного
искусства города Парижа.
Париж

ражено в названии его (и иже с ним) направлении – «кухонный концептуализм» – кухня коммунальной квартиры. Я живал в такой квартире и знаю, чем пахнет на ее кухне. Духом там не пахнет – это точно, и художественностью тоже. Все остальное можно найти в альбомах и объектах Кабакова, выполненных, кстати, не без определенного художественного таланта, я бы определил его на уровне наивного декоративизма и школьной каллиграфии, не более. В плане истории нонконформизма интересно и занимает уже свое скромное место в истории нашего искусства, в остальных планах – любопытный продукт *пост*-культуры, не более. Особенно выставляемые по всему миру инсталляции из советских строительных вагончиков, бытовок, где какой-нибудь алкаш Ванька пробивает головой потолок и улетает в космос на своих помочах. Забавно, но к искусству не имеет никакого отношения, хотя и экспонирован этот объект в крупнейшем музее современного искусства – в Центре Жоржа Помпиду (ил. с. 51).

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

Карел Аппел.
Вопрошающие дети. 1949.
Стейделик Музей.
Амстердам

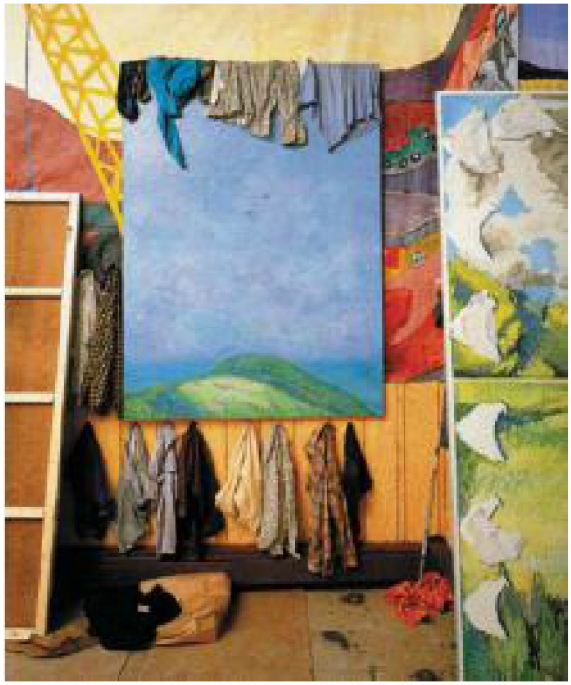
апологетов *пост-*) и одновременно грозный символ катастрофичности для человечества этого отсутствия духовности в его жизни, деятельности, культуре; *яркое выражение трагизма отказа от духовности*.

Далее я хотел бы вернуться к нашему разговору о терминологии. Не пустая все-таки проблема. Вот, Вы употребляете словечко «авангардизм» применительно и к Кандинскому, т.е. к авангарду начала XX в., и к нашим с Вами современникам – Шварцману, Шемякину, Кабакову, – и в одной связке с терминами «авангард» и «модерн» (в качестве синонимов). Не говоря уже о том, что все три упомянутых художника – разных полей ягодки, я бы никак не назвал их авангардистами и не поставил в один ряд с подлинными авангардистами начала XX в. Вообще понятие «авангардизм» в советской науке носило ярко выраженный оценочный, идеологически негативный оттенок и в моем представлении сохраняет его и поныне, поэтому я его не употребляю. Кроме того, и термин «модерн» в русскоязычной литературе совершенно неуместен в данном контексте. Понятно, что, читая больше западной литературы, чем нашей, Вы привыкли к этому термину, – там он употребляется почти как синоним модернизма или авангарда. Но в России-то «модерном» с самого начала XX в. называется совершенно определенное явление в истории искусства – эстетски ориентированное течение в искусстве рубежа XIX-XX вв., подобное тому, что в Европе именовалось *ар нуво, сецессион, югендштиль*. Модерн у нас – «Мир искусства», Врубель, поздний Васнецов, Билибин, дягилевские «русские сезоны», а не Кандинский с Малевичем. Ну, вы-то это все знаете, но почему-то делаете странные описки (Фрейд бы выявил их смысл, пожалуй) и, к сожалению, никак не реагируете на нашу полемику с Н.Б. по поводу хронотипологии. Неужели она представляется Вам совершенно незначительной? А вот там-то мы и пытаемся, в частности, прояснить различие между *модерном* и *модернизмом*, *постмодерном* и *постмодернизмом*.

И еще одна занятная вещь. Вы упрекаете меня в том, что я подхожу к искусству и культуре с догматической, вроде бы более уместной для Вас, как профессора православного богословия, позиции, а не с эстетической, более характерной для меня (по долгу службы). Мы в нашем разговоре как бы поменялись ролями, набросили на себя не те маски. Не думаю, что это так. Именно эстетический, а не богословско-догматический подход позволяет мне относиться к теософии, антропософии и иным эзотерическим учениям скептически, хотя, признаюсь, я не знаком с ними в должной мере, чтобы делать какие-то серьезные выводы об их существе. Однако очевидно, что в русле этих течений, имеющих глубокие исторические корни, практически не было создано достойных внимания эстетических ценностей, во всяком случае сравнимых по уровню художественности с бесчисленными произведениями христианского искусства. О художественных ценностях, явленных за последние пятнадцать столетий в русле христианской культуры,

Илья Кабаков.
Человек, улетевший
в космос. 1981–1988.
Центр Жоржа Помпиду.
Париж

Илья Кабаков.
Спятил, разделся
и убежал голым. 1990

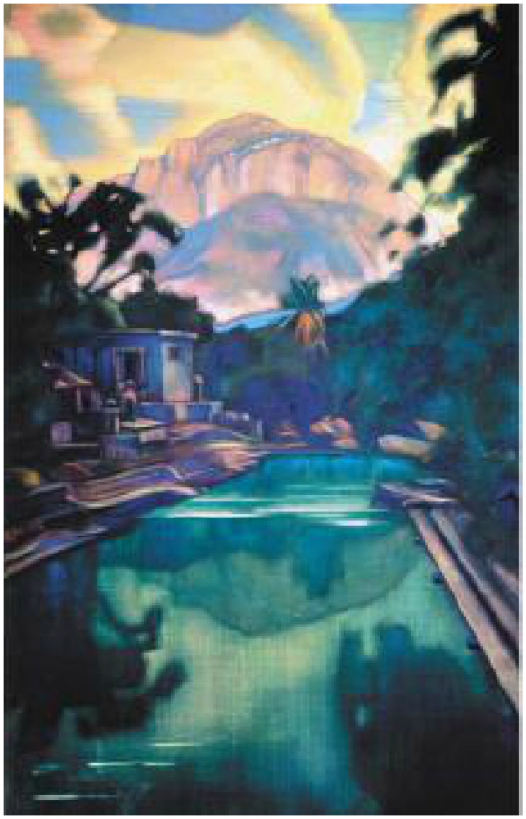


не мне Вам рассказывать. Мы ими живем, духовно и эстетически питаемся, изучаем их, слава Богу, всю нашу жизнь. Искусство же в моем понимании является важнейшим показателем жизненности и истинности формы культуры, его породившей, в комплексе всех ее духовных феноменов. Это и настораживает меня в эзотеризме и близких к нему исканиях в культуре. Нет настоящего искусства, порожденного именно этой духовной стихией.

Когда-то я просмотрел доступные мне материалы и был разочарован. Блаватская вообще не знает ни искусства, ни эстетического опыта. В ее огромном труде, если я не ошибаюсь, – давно листал его и не имею дома, – практически нет ничего существенного об этих сферах. Штайнер глубже чувствует смысл культуры и заслуживает большего внимания. Попытки создания Гётеанума крайне интересны, однако среди множества его работ, опубликованных ныне в России, мне попалась только одна лекция 1909 г. об искусстве. И она разочаровала. Упрощенное изложение азов немецкой классической эстетики. Не более. Ничего своего, никаких откровений. Ну и в эстетическом плане его Гётеанум (архитектура, живопись), сужу, правда, только по фотографиям, не дает ничего интересного или нового. Непрофессиональная дань провинциальному модерну (вот здесь – *модерн* вкупе с экспрессионизмом). Поэтому я не думаю, что Кандинский и Белый обязаны своими художественными

Николай Рерих.
Ведущая. 1944.
Государственный
Музей искусства народов
Востока.
Москва

Святослав Рерих.
Дамодар Кунд. 1943.
Государственный
Музей искусства народов
Востока.
Москва



открытиями теософии или антропософии, хотя западные искусствоведы, материалисты и прагматики, в своей основе, хором поют о значимости этих увлечений для их творчества. Но в чем она, никто толком не показал, кроме общих туманных фраз. Если сами эти учения недооценивают, мягко говоря, эстетическую сферу, то что они могут дать художнику? Более того, я думаю, что определенный рационализм и своего рода сциентизм, замешанные на древнем гностицизме и каббалистике, только помешали творчеству, если не Кандинского, то Белого уж точно. Если я не ошибаюсь (давно читал его книги о Штайнере), он прослушал около 600 (шестисот!) лекций мэтра антропософии, колеся за ним по всей Европе. И что создал он высокохудожественного в это время и на этой основе?

Здесь, конечно, Вы можете в пику мне привести Гоголя или Толстого, которых вроде бы уже христианство отлучило от полноценного художест-

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

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

АРТХАУСНОЕ ИСКУССТВО – ЭКЗИСТЕНЦИЯ В ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМЕ

007. Н. Маньковская (15–20.11.05)

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

Фильм «Чемоданы Тульса Люпера» Гринуэя – выразительный пример кинематографической нонклассики. Это своего рода художественное кредо цифрового кино, прокладывающего мостик к виртуальной реальности в искусстве посредством мультимедийности и интерактивности. В этой ленте Гринуэй синтезирует свой предшествующий кинематографический опыт с увлекавшими его в 90-е гг. мультимедийными проектами создания посткино, метакино. Последнее адресовано новому поколению зрителей, увлекающихся Интернетом. По мнению Гринуэя, информационные технологии перестают быть исключительно носителями информации, становятся эстетическим и творческим явлением, «эстетическими технологиями». Будущее – за киберактивным кино, полагает он. Его концептуально отработанный вариант – «Чемоданы Тульса Люпера».

Используя новейшие технологии (морфинг, композитинг, виртуальную камеру, многоканальный звук и др.), Гринуэй создает сугубо эстетизированную аудиовизуальную среду, перенасыщенную художественной информацией. Перипетии жизни вечного пленника Тульса Люпера – лишь условные скрепы, пунктиром сопрягающие в фильме 92 микроновеллы-чемодана с участием 92 актеров (92 – атомный вес урана; автор считает его открытие, ставшее предпосылкой создания ядерного оружия, главным собы-

тием XX в.). Однако компьютерные «окна» на фоне полиэкрана, позволяющие одновременно показать разновременные эпизоды из жизни персонажа, визуализировать его подсознание; превращение одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации; «замораживание» движения, манипулирование проницаемостью вещного мира для Гринуэя – не самоцель, но способ нового прочтения классики. Режиссер относится к классическому искусству с повышенным пиететом и в то же время играет с ним, иронически деконструирует и одновременно реконструирует в новом культурном контексте. Он объединяет элементы кино, классической живописи, оперы, балета в их наиболее изысканных, высоких, эстетизированных формах. Каждый кадр у него художественно отшлифован, самоценен и самодостаточен. Несмотря на свою «английскую сдержанность», некоторую эмоциональную сухость, Гринуэй достигает, я бы сказала, супереэстетского результата. Фильм вызывает эстетическое наслаждение и доставляет интеллектуальную радость.

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

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

Совершенно очевидно, коллеги, что в своих оценках я, так же как и вы, руководствуюсь универ-

сальным критерием подхода к искусству прошлого и настоящего – *эстетическим* критерием. Мой личный эстетический опыт, моя интуиция подсказывают мне, что высокий уровень художественности (а значит, и духовности) в инновационных, неклассических произведениях отнюдь не исключение.

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

Так, одним из свидетельств целесообразности совмещения двух названных уровней изучения модернизма представляется объединяющее их ключевое для экзистенциализма понятие *экзистенции*, о сущности которого предложил поразмышлять В.В. Слово это (и его производные – *экзистенциальный*, *экзистировать* и т.п.) столь широко вошло в современный научный (да и не только) лексикон, что его изначальный смысл как-то выветрился, не говоря уже о различных трактовках экзистенции как в рамках философии существования, так и в других учениях. А ведь к нему обращались столь несхожие по своим религиозным, философским, художественно-эстетическим установкам мыслители XX в., как Лев Шестов, Бердяев, Хайдеггер, Ясперс, Бубер, Марсель, Мерло-Понти, Мунье, Лакруа, Тиллих, Сартр, Камю, Симона де Бовуар. Главное, что объединяет их в трактовке экзистенции, – онтологический (а не гносеологический, психологический) подход к непосредственно данному существованию, постигаемому не эмпирическим либо рациональным путем, но интуитивно. При этом переживание существования интенционально, направлено на нечто трансцендентное, внеположенное переживанию как таковому. Сущностное определение экзистенции – ее открытость трансценденции[1] (онтологическим условием последней является смертность, конечность экзистенции; пути трансцендирования – художественное, философское, религиозное творчество).

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

Как вам хорошо известно, в качестве самостоятельного философско-эстетического направления экзистенциализм возник в кризисный период европейской истории, потрясший основы классической культуры, пошатнувший прогрессистско-оптимистическую концепцию мирового развития, официальную либеральную доктрину, веру в разум, гуманизм, научно-технический прогресс. Экзистенциализм обратился к конкретному человеку с его

[1] Думается, здесь уместно вспомнить некоторые положения непосредственных духовных предшественников экзистенциализма – С. Кьеркегора, Ф. Ницше, Э. Гуссерля. Противопоставив панлогизму, гегелевской «системе» ускользающую от абстрактного мышления экзистенцию, Кьеркегор определял ее как «внутреннее», вненаучный иррациональный способ самопознания, восхождения к подлинному существованию эстетическим, этическим и религиозным путями. Экзистенциализм усвоил также феноменологический метод Гуссерля, в особенности его концепцию интенциональности сознания, оказавшую существенное влияние на экзистенциалистскую концепцию художественного воображения.

трагическим мироощущением, чувством одиночества, заброшенности, тоски, отчаяния, что и возвело его в ранг «единственной философии человека XX в.», утвердило в статусе нового мировоззрения либеральной интеллигенции.

Синхронное изучение теоретического и собственно художественного уровней экзистенциализма как одного из крупнейших течений модернизма кажется мне уместным именно потому, что в нем резко усилились характерные для XX в. в целом тенденции эстетизации философии, стирания граней между философией и искусством. Не случайно крупные экзистенциалисты при изложении своих теоретических концепций обращаются к традициям эссеистики, романной, драматургической, притчевой формам (романы «с двойным дном» Сартра, Камю), мифопоэтическим медитациям (Хайдеггер), анализу художественного творчества и творческого процесса (Бердяев, Шестов, Сартр, Марсель, Хайдеггер). В центре их внимания – трагическое, пессимистическое мироощущение личности как носителя несчастного, разорванного сознания, которому открылась абсурдность существования как бытия-к-смерти, превращающего человека в «мертвеца в отпуске», а жизнь – в «колумбарий, в котором гниет мертвое время» (Камю). Человек заброшен в существование, обречен на экзистенцию, пограничную ситуацию выбора; его существование предшествует сущности, обретаемой лишь в момент смерти. Мир – косное, враждебное личности бытие-в-себе; отчуждение непреодолимо. Трагичность человеческого удела выражается в категориях обыденного сознания либо в художественных метафорах, возведенных в ранг философских концептов: страхе (Ясперс, Хайдеггер), тошноте, тревоге (Сартр), тоске, скуке (Камю). Онтологический смысл подобных метафизических состояний заключается в столкновении сознания с головокружительной воронкой бытия, бездной ничто. Для религиозно настроенных экзистенциалистов это – прорыв, «окликание бытия», возможность обретения его трансцендентного измерения, подлинного существования в Боге; возвышенное искусство, трагедия – отсылающая к Богу «метафизическая шифропись» (Ясперс), сохраняющая связь с культовым действом. Для «атеистов» – свидетельство «смерти Бога», обессмысливающее бытие, обрекающее сознание на отталкивание от него, просверливание в нем «дырок». Художественное творчество для экзистенциалистов – аскеза, подвижничество, сизифов труд, погоня за миражами, придание смысла бессмысленному (Камю) либо раскрытие смысла, когда художник выступает в роли медиума, а подлинным творцом произведения оказывается само бытие (Хайдеггер).

В этом мыслительном контексте трактовка экзистенции у *Сартра*, несомненно, обладает собственной спецификой. Его основная философско-эстетическая проблематика – суверенность и свобода сознания как «абсолютный источник» экзистенции; воображение как школа свободы сознания, позволяющая отринуть реальность и утвердить ирреальное; сознательный характер творчества, авторство и ответственность индивида; случайность бытия; ситуация событийности мира и истории. Он предлагает метод экзистенциального психоанализа художественного творчества, полемизируя при этом с рядом положений теории бессознательного у Фрейда и ее интерпретацией в сюрреализме («диктовка бессознательного», «автоматическое письмо»). В своем основном философском труде «Бытие и ничто» Сартр предпринимает интенциональный анализ бытия-в-себе, бытия-для-себя и бытия-для-другого как трех форм проявления бытия в человеческой реальности. Самосознание – бытие-для-себя – может существовать, лишь отрицая инертное, пассивное, массовидное бытие-в-себе. «Ничто», как червь в яблоке, разъедает бытие-для-себя изнутри, обусловливая фундаментальный человеческий выбор, подобный античному року: человек «осужден на свободу», обречен ускользать от себя самого, что рождает чувство тоски, отчаяния, озабоченность, нечистую совесть – основные темы как философского, так и художественно-эстетического мира Сартра. Одна из сущностных идей его творчества – «Ад – это другие», непреодолимая конфликтность межличностных отношений. Его основанная на гегелевском анализе господского и рабского сознания концепция взгляда исходит из того, что «Я» для сознания другой личности – лишь опредмеченный взглядом инструмент. Это предопределяет борьбу за признание свободы «Я» в глазах другого, «тщетное стремление» стать Богом либо сверхчеловеком.

Идеи экзистенции и интенциональности сознания легли в основу сартровской теории воображения. В работах «Воображение» и «Воображаемое» Сартр, прибегая к методу феноменологической редукции, характеризует объект воображающего сознания как отсутствующий, а воспринимающего (перцептивного) сознания – как присутствующий, реальный. Этому соответствуют два поля сознания – достоверное (феномен редукции) и вероятное (феномен психологической индукции). Художественный образ – результат интенциональности сознания, не зависящий от восприятия: невозможно одновременно воспринимать и воображать. Воображение – это свобода, освобождение от реального. Активное, имманентно спонтанное воображение творит свой объект, а не получает его извне, подобно восприятию. Произведение искусства – не объект мира, но ирреальный абсолют. Художественное произведение – это ирреальное, существующее в воображении, результат встречи сознания с объектом-аналогом (картиной, статуей и т.д.). Так, картина – реальный объект, превращающийся в воображении в ирреальный, или собственно художественный; симфония – не некоторое «здесь и сейчас»; она – «нигде», но воспринимается в мире; это выход из непреодолимых противоречий мира, найденный художником. Воображение – позитивная активная форма безумия: художник ирреализует мир и ирреализуется сам, что прослежено Сартром на примере творчества Бодлера, Флобера, Малларме, Жене, Мориака, Фолкнера, Хемингуэя. В художественном плане эта тема получила развитие в романе «Тошнота». Его герой Рокантен связывает физическую и метафизическую тошноту с чувством абсурдности существования, своего одиночества, ощущением тотальной чуждости мира, отчуждения от него и от себя самого. Предлагаемый Сартром выход из этой ситуации – художественно-эстетический, в духе прустовского «Обретенного времени»: Рокантен слушает пластинку, сохранившую голос и музыку уже ушедших из жизни певицы и композитора, и мечтает написать книгу, чтобы обрести «ясность» – создать ирреальный мир искусства и в этой фикции оправдать свое существование. Что же касается *Камю*, то он достаточно последовательно выводит все нити своих рассуждений – философских, социально-политических, этических – в эстетическую область, что определяет особо важное место последней в его творчестве. Анализ категорий бытия, существования, случайности, свободы приводит Камю к выводам о тотальной абсурдности экзистенции, изначальном и непреодолимом конфликте между людьми, равенстве всех выборов, свободе как имманентно присущем человеку состоянии. В этическом плане эти положения выливаются в концепцию иммoрализма, нашедшую свое художественное выражение в пьесе «Калигула». В эстетике преобладает тенденция «отрешения» искусства от реальности, создания художественного «мира-заменителя». Искусство, по словам Камю, – это невозможное, отлитое в форму. Отчаявшемуся остается лишь творчество, в котором концентрируются и застывают несбывшиеся стремления: «абсурдный художник» создает образ собственной судьбы. Он должен лепить свою жизнь как произведение искусства. Для Камю, наследующего традициям романтической иронии, искусство тщетно пытается соединить мечту и реальность. Тоска, одиночество, чувство абсурда и неотвратимости смерти кристаллизуются в художественном образе.

Творчество дает возможность раздвинуть рамки экзистенции. В «Мифе о Сизифе» Камю рассматривает модели поведения абсурдных героев – Дон Жуана, актера, творца – как выразителей глобальной человеческой ситуации. Дон Жуан – неудовлетворенный трагический герой, для которого бурная жизнь – способ забыться (такова позиция Патриса Мерсо из первого романа Камю «Счастливая смерть»). В отличие от Дон Жуана – актера-любителя – профессиональный актер может сыграть множество разноплановых ролей, а значит, и прожить большее количество жизней: «творить – значит жить дважды». Таково было не только глубокое убеждение философа, но и кредо Камю-драматурга, оказавшее существенное влияние на известного актера и режиссера Ж.-Л.Барро: театр для последнего – «подтверждение существования», «реакция против смерти». Высший тип актера – творец (писатель), создающий собственный мир: роман – это эстетический бунт против реального мира, единственный шанс поддержать свое сознание и зафиксировать его состояния. В творческом индивиде параметры

человеческой личности предстают в концентрированном, чистом виде. Искусство – автономная сфера эстетического, улучшенная модель внутреннего мира своего творца. Творчество – это аскеза; самой борьбы за вершины достаточно для того, чтобы заполнить сердце человека, и поэтому надо представить себе Сизифа счастливым.

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

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

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

МНОГОМЕРНОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

008. В. Бычков (22.11.05)

Ну, мадам! Ну, мадам! Нет слов!

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

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

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

Однако если серьезно, то прекрасно, дорогая Н.Б.! И хотя мы вроде бы договаривались о дружеской беседе с мягкого дивана (азъ, грешный) или из удобного кресла (наш мудрый батюшка), но никто, естественно, не запрещает каждому из нас в случае внутренней необходимости сесть за компьютер, да и настучать что-то посерьезнее, чем дружеская неспешная беседа. Как раз случай этого Вашего текста. Прекрасного и интересного в содержательном плане. Если бы еще и о. Владимир дал нам что-нибудь подобное по экзистенции у Бердяева, было бы уместно поразмышлять и о метафизических основах модернизма в широком смысле слова. Кстати, я и изначально, как Вы помните, предполагал такое многообразие форм нашего разговора, ведущегося все-таки в виртуальном пространстве и в эпистолярном жанре, где законы несколько иные (более свободные, но и более академичные), чем за ритуальным чаепитием в китайской фанзе. Поэтому я приветствую и подобную форму подачи материала. Думаю и Вл. Вл., умеющий и сам писать прекрасные многомудрые статьи, не будет возражать, если изредка кто-то из нас разродится чем-то близким к тому, что в свое время, как вы оба помните, получалось у Серапионовых братьев. Понятно, мы не гофманы, но дух серапионова братства (хотя пока и виртуального в какой-то мере) нам, конечно, близок.

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

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

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

Наша с Вами, Н.Б., достаточно бескомпромиссная пока полемика (чаще устная, но и письменная здесь, в Триалоге, и в наших статьях) по поводу

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

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

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

Например, моя схема:

авангард – модернизм – постмодернизм (параллельно всему – *консерватизм*).

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

Здесь более всего для XX в. подошла бы схема:

классика – неклассика – постнеклассика,

которой мы, собственно, и придерживаемся на практике.

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

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

или просто:

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

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

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

009. В. Бычков (26.11.05)

Дорогие друзья,

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

кресельную европейскую ось «Москва–Мюнхен» до межконтинентального треугольника «Россия – Германия – США» («Европа – Америка»).

ОБ ИСКУССТВЕ И ЭСТЕТИКЕ В ИСТОРИЧЕСКОМ РАКУРСЕ И «С ДРУГОГО БЕРЕГА»

010. О. Бычков (Олеан, 23.11.05)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Так что же тогда там, в академических кругах XIX–XX вв., эстетикой непосредственно занимающихся, не очень-то о таком понимании эстетического слышно? Давайте посмотрим на историю концепции эстетического между Кантом и XX в., у Шеллинга (разрабатывавшего систему Фихте), Шопенгауэра, Гегеля и т.д. Все они отталкиваются от Канта, признавая, что эстетическое открывает нам некую глубинную связь (т.е. играет в общем-то роль откровения) между моралью и разумом (или этическим и природным и т.п.) и что художественный гений – это квинтэссенция такого единения природы и разума, или природы и этического. Одним словом, эстетическое и художественное (искусство) – это что-то важное в решении капитальных философских и жизненных проблем. В результате для всех них эстетика (как философия искусства вообще-то) была важна в качестве части их системы, чисто структурно (т.е. она создавала некое «буферное пространство» между «волей и представлением» или «моралью и разумом» и т.д. и выступала посредником между разными принципами, образовывала «общую основу») или в плане образовательной функции (т.е. она конкретно помогала в становлении личности как чего-то гармонического). Из этого возникает идея, что эстетика – это что-то очень важное, нужно ее развивать, и прочее. Шиллер вон даже написал письма об эстетическом воспитании, похожие на платоновские.

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

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

Определение

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

В нем учтены четыре момента, объясненные выше:

1. Наличие чувственного или аналогичного чувственному восприятия.
2. Прямое чувствование или ощущение чего-то потустороннего, принципов реальности, т.е. откровенная функция.
3. Продвигающая функция, помогающая нам перейти на более высокий уровень морально, интеллектуально, духовно и т.п. (см. выше).
4. Признак такового опыта – особый тип удовольствия (описано выше).

Королларии

– определение охватывает все из того, что обычно включается в эстетику: чувственное восприятие, красоту, искусство (которое порождает таковой опыт), откровенный момент;
– под это определение также подходит современное искусство;
– определение совместимо даже с платоновской идеей цензуры искусства (в том числе в применении к современному искусству);
– совместимо с критерием духовности в современном искусстве.

И действительно:

– все ведь ощущают некоторую таинственность, трепет, «познание принципов» при восприятии даже великого современного искусства, например, Генри Мура, не говоря уже о Сезанне, Пикассо и т.д., даже если изображается просто человеческая фигура;
– а это и есть *откровенный* аспект: чувственное восприятие, которое ведет к осознанию некоторых фундаментальных трансцендентных принципов;
– так вот, здесь и заключен критерий «духовное/бездуховное» (Кандинский): возбуждает произведение просто чувственное удовольствие и похоть (ср. викторианское искусство, некоторые полотна Ренуара, отдельные прерафаэлиты) или «открывает глубинные принципы», вызывает священный трепет и «продвигает вперед и вверх»;
– это же является и критерием платоновской цензуры в «Государстве» (описанной во 2-й и 10-й книгах и разъясненной в данном смысле в 3-й книге). Платон ведь не всех «поэтов и творцов» выбрасывает, как полагают невежественные люди (и удивляются, как это красота для него божественна, а искусство отвергается?), а только тех, которые производят искусство только для удовольствия и развлечения, т.е. не имеющее *анагогической* функции, не способствующее некоему возвышению к божественным принципам. То же искусство, которое способствует такому возвышению (определенные музыкальные модальности), как это ясно прописано в 3-й книге, он не только не отвергает, но и с пафосом восхваляет.

Опровержение
неадекватных определений эстетики

– Представление об эстетическом как типе удовольствия (даже и «неутилитарного») неадекватно; вместо этого: определенный тип удовольствия или реакции, которая приводит к осознанию или указывает на определенные глубинные принципы.
– Обязательное причисление «искусства» к эстетическому неадекватно (искусство может просто вызывать удовольствие или чувственность).
– Конечно же есть некоторый аспект эстетического опыта, который не является трансцендентальным (хотя любая «поразительная» красота, скорее всего, всегда таковой является): красивость, украшение, искусства, вызывающие «чистую радость»; это, скорее, «каллистика», чем «эстетика», и под «трансцендентальную эстетику» не подпадает.

Таковое понимание эстетического и природы искусства (как откровенного) подтверждается и из обычного опыта восприятия современного искусства. Например, в прошлом году, проходя по недавно открывшемуся после реставрации Музею современного искусства (MoMA) в Нью-Йорке и почти никого на этаже с поп-артом, Уорхолом и проч. не нашел: пусто! А народ снаружи в очереди стоит. Где же он? На этаже с Сезанном и постимпрессионистами: там не протолкнуться! Так что, в конечном-то счете,

люди чувствуют, что есть мусор, который называется «искусством» только пока он моден, а что действительно вызывает некие «высокие» позывы, раскрывает «принципы», способствует «духовности» и продвигает нас по нашему пути.

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

КОММЕНТАРИЙ КОММЕНТАРИЮ ГЛАЗ НЕ ВЫКЛЮЕТ – ТЕОСОФИЯ И ИСКУССТВО

011. В. Иванов (20–24.11.05)

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

Встав однажды на эту дорогу, трудно с нее свернуть, поэтому я и начну свое письмо с комментария на Ваши комментарии относительно употребления мною некоторых понятий, которые кажутся Вам недостаточно корректными.

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

Но даже и с чисто формальной стороны «словечко "авангардизм"» употреблено мной правильно, поскольку в западной искусствоведческой литературе под ним разумеется «Wegbereitergruppe für eine neue künstlerische Idee oder Richtung» (Karin Thomas)[1], без каких-либо ограничений во времени. Именно в этом смысле я прилагаю данное «словечко» и к современным мастерам, выдвинувшим ряд принципиально новых концепций.

Также и в случае «модерна». Тут, говоря словами дона Жерома из «Обручения в монастыре»: «убей меня, я ничего не понимаю». Я писал о том, что Кабаков в современном искусствоведении ставится в один ряд с представителями классического модерна. И почему Вы находите употребление этого термина «неуместным», ссылаясь на русскоязычную традицию? Я все-таки при всем к ней уважении предпочитаю оставаться в добром согласии с традицией общеевропейской, согласно которой принято говорить о «klassische Moderne». Также Вы пишете, что модерн и модернизм могут истолковываться как синони-

[1] «Группа открывателей новой художественной идеи или направления» (Карин Томас) (нем.).

мы, что отчасти имеет место (об этом пишет и Н.Б.). Однако более точно можно было бы сказать следующее, что «Moderne, zeitlich-historische Kategorie, umfasst die gesamte künstlerische Entwicklung ab dem Impressionismus[1] (поэтому третья пинакотека в Мюнхене, включающая в себя произведения мастеров от «Голубого всадника» до наших дней, справедливо называется Pinakothek der Moderne. – *В.И.*). Gleichzeitig mit Moderne kam ein Modernismus auf, bei dem das Neue als künstlerisches Kriterium überragende Bedeutung gewann»[2] (Lexikon der Kunst). В этой связи замечу, что если и говорить о хронотипологии, то, к сожалению, решительно не могу согласиться с Вашим определением хронологических границ модернизма как второго этапа в развитии современного искусства (как Вы пишете, «период середины столетия») и в этом смысле вполне солидарен с Н.Б., которая не связывает модернизм «с процессом "остывания" и академизации авангарда», а совершенно верно отмечает, что «на протяжении достаточно длительного периода они эволюционируют параллельно». Более того, я вовсе не нахожу «остывания» в искусстве 60-х годов. Напротив, именно тогда происходили мощные революционные процессы, радикально изменившие весь вектор развития современного искусства (другое дело, радует ли это нас или печалит).

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

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

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

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

[1] «Модерн – историко-временная категория, охватывающая все художественное развитие от импрессионизма…» (нем.).

[2] «Одновременно с модерном появился модернизм, в котором новизна в качестве художественного критерия приобрела первостепенное значение» (нем.).

абстрактным или – что звучит еще хуже – беспредметным искусством, когда оба слова могут только породить (и порождают) бесконечные и опасные по своим последствиям недоразумения. Полагаю, что к подобным недоразумениям может привести и Ваше истолкование модернизма, закрепляемого Вами за определенным периодом. Но, как говорится, дело хозяйское.

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

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

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

Я решаюсь поменять тему.

Есть еще один вопрос, который хотелось бы обсудить в связи с моим письмом (005) и Вашим ответом (006), но, честно говоря, не знаю, как к нему и подступиться, чтобы окончательно и ризоматически не запутаться в многомерной теме о влиянии теософии (в широком и не идеологизированном смысле этого слова и не в плане принадлежности/непринадлежности тех или иных мастеров к тем или иным обществам, включая масонство) на искусство модерна (вспомните, дорогой В.В., Мюнхен и его третью пинакотеку). Отвечая на мое второе письмо, Вы придали вопросу – в некотором смысле – глобальное измерение, утверждая (и, с моей точки зрения, более, чем справедливо), что искусство является важнейшим показателем, здесь скажем с Флоренским, доброкачественности того или иного явления духовной культуры, религии, мировоззрения и т.д. (если я Вас правильно понял). Хотелось бы в дальнейшем подробнее рассмотреть эту проблему, особенно принимая во внимание то, что в современной ситуации все религии и т.п. находятся без исключения в этом отношении под эстетическим подозрением, поскольку в их рамках ничего, кроме кича, не возникает, вероятно, в ближайшее время и не может возникнуть. Эстетический критерий Вы прилагаете и к так называемой эзотерике (против чего опять-таки мне нечего возразить), но я не ставил вопроса столь глобально, а скорее скромно рассуждал в академически-научном плане о фактах, связанных с творческими биографиями Кандинского и Андрея Белого, не вдаваясь в богословские оценки. И на этом уровне мне хотелось бы теперь продолжить наш «кресельный» разговор.

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

от искусствоведения склонны подчеркивать значение именно этого влияния? Как раз «материалисты» склонны либо вообще не упоминать о подобных моментах, либо ограничиваться сухой констатацией фактов. То же следовало бы сказать и о Мондриане (о чем мы еще не успели поговорить).

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

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

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

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

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО – АВАНГАРД

012. В. Бычков (28.11.05)

Дорогие друзья,

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

Здесь только кратко личное мнение, дорогой Вл. Вл., по поводу Ваших крайне интересных суждений. По-моему, Кабаков, Шварцман, Шемякин (простите, я знаю о Ваших дружеских связях с ними, однако…) и множество других, им подобных в нашей культуре последних десятилетий, никакого отношения к авангарду все-таки не имеют. И уж тем более никто из них не может «радикально менять весь рельеф современного эстетического ландшафта», да и ничего не изменил (они ведь уже история, по крупному счету). Неплохие мастера средней руки. Всем им я посвятил в свое время добрые слова в моем «Апокалипсисе», а по Шемякину разразился даже целой поэмой, и, кажется, неплохой, отражающей эстетический смысл его творчества, но именно, по крупному счету, перед лицом истории – это средний художественный уровень, хотя у каждого из них есть вещи, затрагивающие восприятие, иногда радующие глаз, душу и эстетическое чувство. И я с удовольствием посещаю все их редкие выставки. К Шемякину даже как-то заехал в Клаверак, как Вы знаете, для дружеской беседы. Да и на страницах «КорневиЩа» посвятил ему немало места. Однако одно дело – конкретный разговор о конкретном художнике и другое – определение его места в общей картине искусства того или иного времени.

Ваше пристрастие в плане терминологии к немецкому Lexikon der Kunst понятно, но мне пред-

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

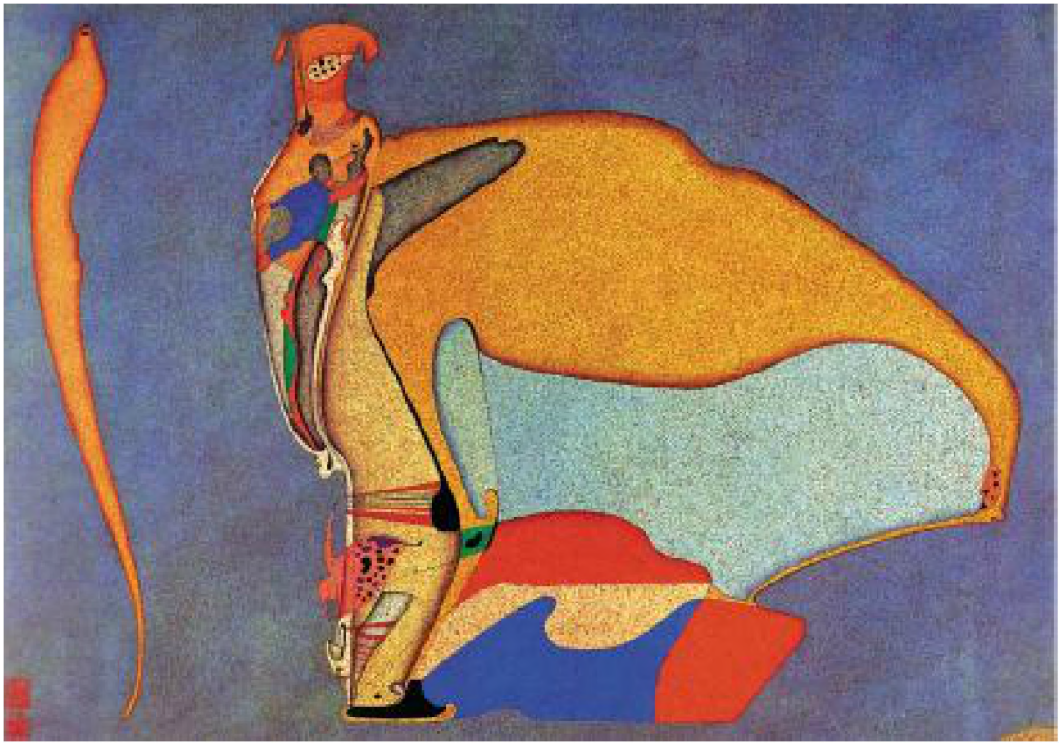
Думаю, что нам всем когда-то не мешало бы одновременно еще раз внимательно перечитать «Котика Летаева» и всерьез попытаться поговорить о его художественных достоинствах без ссылок на продвинутых историков литературы и общее мнение

Михаил Шварцман.
Иература развоплощения.
1975

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

Рад, что Вы привели ряд хорошо известных в истории современного искусства и мне, естественно, художников абстрактной ориентации (полностью согласен с Вами по поводу неадекватности терминов *абстракционизм* и *беспредметное искусство*, но других нет, а эти уже прижились, и всем понятно, что они означают – жизнь слов). У нас близкое с Вами отношение к Ротко (об этом мы не раз говорили в Германии). Все остальные (а рядом с ними в истории современ-

Михаил Шемякин.
Метафизическая голова.
1978



ного искусства стоит, как минимум, еще десятка два-три известных нам с Вами имен), по моему глубокому убеждению, художники среднего уровня, относящиеся по моей классификации к модернизму (просто так или иначе пытаются варьировать открытие Кандинского) или даже к консерватизму. У каждого из них (в зависимости от способности и развитости чувства цвета и формы) есть вещи, приятные для глаза, но много и просто скучных и однообразных. И уж точно никто из них по духовно-эстетическому уровню даже не лежал у ног Кандинского (Миро, Клее или Малевича я, естественно, не имею в виду; они не записаны по регистру абстракционистов, но «абстрактную» форму и цвет чувствовали *духовно* и сумели это выразить не слабее Кандинского). Сегодня в этой абстрактной стилистике работает легион коммерческих художников (почти такого же уровня, как перечисленные Вами, но они пришли несколько позже, когда запасники всех музеев были переполнены Поллоком, Гартунгом, Николсоном и иже с ними – и их туда не пустили). Теперь их работами, кстати, иногда очень приятными по цвету, форме, цветовым отношениям, переполнены все галереи (торговые) Парижа, Нью-Йорка, Москвы, Питера. Они хорошо продаются.

Кстати, в московском Музее современного искусства сейчас открыта выставка одного очень изыс-

Михаил Шемякин.
Метафизический бюст.
1979

канного японца, Шоичи Хасегава (р. 1928 г.), живущего в Париже. Удивительно тонкие по цвету, форме, линии, хорошего эстетического качества графические работы. Приятное открытие. Доставляют большое наслаждение. В этом Н.Б. солидарна со мной. И все-таки я говорил совсем о другом уровне искусства, *высокого искусства*.

И последнее, здесь уже мне приходится взять у Вас моду разводить руками. Это о «революционных процессах» в искусстве, «радикально изменивших весь вектор современного искусства». Ну, если иметь в виду направление вектора, аналогичное вектору большевистской революции 17-го года для культуры России, то именно в этом плане основные направления арт-практик второй пол. XX в. крайне революционны. Однако об этой «революции» я и говорю, описывая феномен *пост*-культуры. Да она и началась в 60-е года с поп-арта и концептуализма, сознательно отказавшихся от какой-либо духовности и художественности. Но все это уже, по-моему, да и Вы здесь, кажется, проявляли солидарность со мной, не имеет никакого отношения к высокому Искусству Культуры. Здесь совсем иные критерии и подходы, как правило внеэстетические. А говоря об академизации авангарда в послевоенном модернизме, я имел в виду все-таки высокое Искусство, к последним отблескам которого я отношу и многих из перечисленных Вами абстракционистов, и к нему, конечно, в своих высших достижениях принадлежат все главные направления авангарда. Это, как я писал, была лебединая песнь Культуры, после чего началось ее активное угасание, что мы видим и в модернизме, а сегодня повсеместно – в явлении *пост*-культуры.

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

Размышляя о следующем этапе нашей дискуссии, я хотел бы предложить всем нам перечитать внимательно все уже проговоренное (а там поставлено много интересных и еще никак не рассмотренных вопросов и проблем) и сделать по этому поводу

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

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

013. В. Иванов (02– 04.12.05)

Дорогая Надежда Борисовна,

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

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

Впоследствии влияние Вл. Соловьева и соловьевцев (Блока и Андрея Белого) существенно изменило характер душевного ландшафта, подсветив его софиологическими красками, французской палитре довольно чуждыми. Все же – несмотря на все перемены – душа осталась, так сказать, «подгрунтованной» французской культурой, просвечивающей сквозь все последующие лессировки. Не посетуйте

за этот биографический экскурс, но мне кажется, что, поскольку у нас нет даже фантомного представления друг о друге (без чего невозможна настоящая переписка, а, как я надеюсь, она будет продолжаться довольно длительное время), надо попытаться восполнить пробел беглыми зарисовками, знаками, образами, облегчающими общение и создающими теплую атмосферу «кресельной» беседы за чаем, если она ведется вечером, и за кофе, ежели мы находим время для дневной встречи.

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

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

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

Скорее более существенным, чем пресловутый пессимизм, является усложнение техники мышления, способной понятийно охватывать такие явления, которые ускользали от предшествующих фило-

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

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

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

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

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

С искренним уважением, В.И.

ЖЕСТУАЛЬНОСТЬ КАК КАТЕГОРИЯ

014. Н. Маньковская (30.01.06)

Дорогой Владимир Владимирович!

Мне весьма импонируют моменты *a parte* в нашей переписке – они придают ей еще более личностный характер, открывают новые «окна» в душевный и интеллектуальный мир собеседников. Тем более что мы настроены на одну волну – позитивно-созидательную, доброжелательно-медитативную. В нашем общении произошла некоторая пауза – однако ведь и в театре не случайны антракты: мысли и чувства должны подрасти! Во всяком случае, бегая на лыжах в почти тридцатиградусный мороз по сверкающей на солнце, заснеженной Москва-реке (я провела свой отпуск в Звенигороде, вдали от компьютера), я согревалась мыслью о наших грядущих жарких обсуждениях неисчерпаемых аспектов эстетического. Ведь кроме кентавров и единорогов есть еще и сфинксы – как знать, совместными усилиями нам, возможно, удастся приблизиться если не к раскрытию, то хотя бы к пониманию некоторых из их загадок…

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

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

Попытаюсь дать предварительное рабочее определение: *жестуальность – игровой прием, выражающий жизненную и творческую позицию автора художественно/внехудожественными средствами вне связи с каким-либо произведением, програм-*

мой, манифестом посредством символических форм поведения.

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

«Сделать жест», «встать в позу», «надеть маску», «делать хорошую мину при плохой игре»... Разве не соблазнительно транспонировать эти общеизвестные выражения из бытовой в художественно-эстетическую сферу, перекинуть мостик от микрожеста (мимики) к художественному макрожесту (совокупности мимических движений, пластики тела, костюма, рисунка движения, образующей своеобразие кинокадра, театральной или балетной мизансцены)? Или сопоставить/противопоставить современную жестуальность с артистическим жестом, скажем, денди и проклятого художника? Выделить некоторые реперные точки на этом пути – желтую блузу В. Маяковского, усы С. Дали и т.п.? И далее – уже в самом искусстве авангарда – сделать акцент на бунтарски-эпатажном, абсурдистски-бессмысленном, иронично-самоироничном характере радикального жеста? (Разумеется, в рамках нашей переписки я не собираюсь этого делать – хватит и одной «суперлекции».)

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

Не меньший интерес представляет роль жеста в театре абсурда, жест как трансгрессия у Ж. Батая, «уличный жест» (своего рода пластический «обже труве») в театре танца П. Бауш. И все же вплоть до последней трети XX в. жест был неотделим от контекста творчества художника, комплекса его эстетических взглядов. Право на жест принадлежало, по преимуществу, признанному таланту. Но только в постмодернистской ситуации становятся возможными выставки типа «Художник вместо произведения» («Прыжок в пустоту»), когда ставший самодостаточным жест заменяет творческий акт, художественный манифест, эстетическую программу, превращается в

жестуальность. Не связан ли такой скачок с вытеснением изобразительности современной визуальностью, претендующей на статус не миметической, но самодостаточной реальности, перекидывающей мостик к виртуальной реальности? И не конкурирует ли жестуальность с классическим жестом, тяготея к паракатегориям неклассической эстетики?

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

Дружески, с наилучшими пожеланиями, Н.М.

ВКУС К АБСУРДУ И БЕЗУМИЮ – ОРИЕНТАЛИЗАЦИЯ КАК ПЕРСПЕКТИВА – ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЭКЗЕГЕЗА ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ – НАСУЩНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ

015. В. Бычков (06.02.06)

Дорогие друзья,

сейчас 7 часов утра, на термометре минус 27 по Цельсию. Значит, на почве и все минус 30. Вымерзает Россия. Не спится. Опять плывут какие-то картины и мыслеобразы о моем «Апокалипсисе», перетекающие в размышления об апокалиптизме современного искусства, гуманитарной культуры в целом, знаменующем космоантропный Апокалипсис, т.е. глобальные изменения в судьбах человечества. Потянуло к компьютеру продолжить наш разговор, правда, не с совсем, может быть, удачной темы и не в приятной для всех нас тональности. Рождественская духовная сосредоточенность при внешней предпраздничной суете, затем медитативно-созерцательное начало нового года, сопряженные с этим новые поиски решения индивидуальных творческих проблем, – все это отвело на второй план наш Триалог. А он требует особого настроя души – при глобальности тем некоего интимного настроения и своеобразного внутреннего досуга.

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

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

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

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

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

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

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

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

В процитированном тексте важны два момента, как минимум. Информация о самой театральной интерпретации (в газете есть и красочное фото, подтверждающее кое-что из описанного), предельно осовремененной и, кажется, порядочно абсурдизированной в духе постмодернистского крайнего иронизма. Но также значим и характер рецензии. После всего описанного, в общем-то *маргинального* для *оперы* материала, хотя и визуально значимого и активно отвлекающего зрителя/слушателя от музыки и содержания классической оперы, автор мельком упоминает, что арию Бориса пел знаменитый бас Рене Пап, остальные участники намного слабее, оркестр слабоват, но в целом работа и для режиссера, «и для всей отечественной оперной режиссуры не перестает быть этапной». И режиссера, и рецензента, по крупному счету, не интересует *художественное качество* и самой классической оперы, и, главное, ее конкретной постановки: и тот, и другая ведут свои деконструктивные игровые партии, мало заботясь об интерпретируемом оригинале. И это-то действительно «этапно» для *пост*-культуры и, возможно, уже для нового поколения гуманитариев в целом. Так же примерно интерпретируются и все остальные виды искусства (живопись, литература и т.п.).

Вот, в рецензии на прекрасную выставку Саврасова в Третьяковской галерее, штатный, предельно ориентированный на *пост*-культуру критик «Известий» Николай Молок (не Молох все-таки!) просто гениально реагирует на русскую классику: «если с “Бурлаками” Репина все ясно (тяжкий труд батраков в дореволюционной России), как и с мишками Шишкина (красота русской природы), то “Грачи” Саврасова – отнюдь не самая привлекательная картина. Начало весны, грязный снег, лужи. Правдоподобно – так у нас и бывает весной, но не очень-то красиво. Да и грачи вообще-то (согласно иконографии) – дьявольские птицы. В результате возникают скорее депрессивные чувства. Авитаминоз и токсикоз. Саврасов и был очень депрессивным художником. …И в пейзажах его – бесконечная грязь и уныние» («Известия» от 15.12.05). Если художественный критик нового

поколения лишен какого-либо элементарного эстетического чувства, не говоря уже о чувстве колорита (слово незнакомое вообще для апологетов и творцов *пост*-культуры), то что же спрашивать с современных молодых зрителей, направлять вкус которых и призван этот горе-критик? И это не единичный случай. Общая тенденция современной арт-критики (во всяком случае, в России) именно такова.

И для завершения этого микроэкскурса в современную художественную жизнь по нашей прессе цитатка из только что опубликованного у нас романа некоего чилийского режиссера и писателя Алехандро Ходоровского (бывший наш народ, что ли?) «Плотоядное томление пустоты» (само название многого стоит!). Ходоровский сказал в одном из интервью: «Я считаю, что мы все безумны в нашей цивилизации – сама цивилизация безумна. Но мы можем излечиться, если будем много работать». И он сам много работает, предлагая человечеству образчики абсурдизма вроде цитируемого в рецензии: «Покидаем город. Пустынные места, где вместо земли – толстый слой кожи. Время от времени в ней разверзается рана в виде колодца, сквозь которую можно заметить разлагающийся живот; дети-паралитики с ногами, отягощенными ортопедическими аппаратами, лежа ничком погружают в нее черные языки. Куски старческих тел – половина торса, плечо, голова, пара рук – пожираются морщинистыми созданиями, которые шумно выдыхают, извергая облака костяного порошка. Тучные обнаженные женщины заплетают свои неимоверно длинные волосы на лобке в десятиметровые косы… В небольших щелях, вырытых как убежища на случай войны, прячутся карлики без нижней челюсти. Внезапно на эту гигантскую кожную опухоль кто-то выливает тазик, из него выплескивается глаз» (НГ-Ex libris, 23.06.05).

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

А что за всем этим в современной действительности?

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

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

Между тем это как-то мало нравится нищему и голодному Востоку, который под знаменем ислама начинает собираться в грозную тучу. Он уже гудит как растревоженный муравейник (а мы еще постоянно ворошим его палками) и вот-вот двинется на Европу и просто вытопчет ее как обезумевшее стадо слонов. Вот вам и тот халифат во всемирном масштабе, до которого не желал бы дожить Вл. Вл., да и мне он как-то не очень по душе. А Европа и Америка сегодня ускоряют этот процесс, рубят сук, на котором сидят.

Процесс ориентализации человечества, как вы знаете, у нас предчувствовал еще Вл. Соловьев, образно выразив его в стихотворении «Панмонголизм». Помните: «От вод Малайи до Алтая // Вожди восточных островов // У стен восставшего Китая // Собрали тьмы своих полков. // Как саранча неисчислимы // И ненасытны, как она, // Нездешней силою хранимы, // Идут на Север племена» и т.д. У Соловьева речь шла о России и монголоидах, столетие спустя очевидно, что не только «третий Рим лежит во прахе», но речь идет по меньшей мере о гибели всей евро-американской цивилизации. А до Соловьева еще Герцен предчув-

ствовал «новый Китай» на территории России, и несколько позже Мережковский в «Грядущем хаме» предрекает, что «Китай победит Европу, если только в ней самой не совершится великий духовный переворот». Пока таковым не пахнет, ибо, как констатировал еще сто лет назад Мережковский, «религия современной Европы – не христианство, а мещанство», которое в своем пределе «есть хамство»; и с тех пор в этом плане ничто не изменилось в лучшую сторону, – не об этом ли вопиет современное искусство?

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

Да не я распространил. Это предчувствует художественная культура на протяжении всего XX столетия (притом во второй половине века эти тенденции стали активно проявляться и в Латинской Америке, и в Австралии, и в странах Дальнего Востока), и многие отнюдь не малые умы, начиная, может быть, с Достоевского, имели это предчувствие. Вспомним хотя бы бред Раскольникова в Сибири на последних страницах «Преступления и наказания»: «Весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны погибнуть, кроме некоторых весьма немногих избранных». Именно – все. Сегодня все в мире теснейшим образом взаимосвязано. Человечество не перенесет ни новой мировой войны (а в мусульманском мире уже есть ядерное оружие – главное достижение человеческого разума на путях НТП; да и механизмы изготовления химического и биологического оружия всем агрессивным силам тоже доступны), ни уничтожения евро-американской цивилизации. Это очевидно.

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

Глобальное столкновение китайско-индийской волны с мусульманской сотрет с лица земли человечество. Можно отнести все это, конечно, к моему полусонному утреннему воображению. Не отрицаю, я сегодня недоспал. Лег вчера поздно. Однако и на ясную голову мне представляется, что именно об этом просто кричит (хотя и с шутками, прибаутками и юродскими кривляниями и выкрутасами нередко) поток новаторской, «продвинутой», «актуальной» продукции последнего столетия в искусстве, художественной культуре, да отчасти и во всем гуманитарном пространстве. *Пост*-культура – предчувствие глобальной космоантропной катастрофы. Вот об этом глубинном содержании ее и мой «Апокалипсис». Азъ, грешный, всего-навсего узрел этот смысл

в процессе длительной созерцательной практики, в моменты медитаций над лучшими образцами современного искусства и в ходе изучения основной его массы и попытался поведать об этом миру. Но мир не желает этого слышать, видеть, понимать. Тем хуже для него…

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

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

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

На этом спешу закончить и так уже в который раз затянувшееся послание и с нетерпением жду продолжения наших кресельных дискуссий, дорогие собеседники. Скучаю по доброму дружескому разговору на темы, всем нам очень близкие.

ОТ КОНТРФАКТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМАТИКИ К ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

016. Н. Маньковская (15.02.06)

Дорогой Виктор Васильевич!

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

сания истории и трагических последствий победы восстания декабристов.

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

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

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

Мистификаторская контрфактичность зашла так далеко, что Государственный Эрмитаж представил в новых залах Главного штаба выставку петербургского художника, главного редактора журнала «Собака.ру» А. Белкина «Золото болот. Собственная версия». На ней были экспонированы имитации археологических находок – всего 314 экспонатов: тексты, карты, рисунки, коллажи, дневниковые записи, глиняные черепки, множество «золотых» изображений животных и людей и даже деревянный саркофаг с мумией. Там и сям среди экспонатов мелькали маленькие «золотые» грибы в память о знаменитой телевизионной мистификации друга художника С. Курехина, доказывав-

шего, что Ленин был грибом. «Истории Белкина» сводились к тому, что на местных болотах некогда якобы существовала древняя цивилизация, фантазийные симулякры которой и были предложены вниманию зрителей. Примечательно, что директор Эрмитажа М. Пиотровский корректно охарактеризовал выставку как напоминание о реальных находках и нереальных мечтах археолога.

Думаю, массированный выплеск контрфактичности на грани веков – своего рода мостик к компьютерной виртуальности. В нашей с Вами, В.В., статье «Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта», опубликованной в «Вопросах философии» (№ 11, 2006), мы отнесли такого рода произведения к паравиртуальной реальности. Всю же область виртуальности, так или иначе связанную с искусством и эстетическим опытом, классифицировали по пяти разрядам: 1. *Естественная виртуальность*; 2. *Искусство как виртуальная реальность;* 3. *Паравиртуальная реальность*; 4. *Протовиртуальная реальность*; 5. *Виртуальная реальность*. Под *естественной виртуальностью* имеется в виду изначально присущая человеку сфера духовно-психической деятельности, реализующаяся в сновидениях, грезах, мечтах, видениях наяву, бредовых галлюцинациях, детских играх, фантазировании. А *искусство как виртуальная реальность* – проблема, давно и хорошо известная эстетике. Весь образно-символический мир, создаваемый искусством, может быть понят как своеобразный космос виртуальных миров, каждый из которых уникален и полностью реализуется только в акте эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом. К *паравиртуальной реальности* мы относим, по крайней мере, две сферы в художественной культуре XX в.: а) психоделическое искусство и б) всевозможные наработки элементов виртуальности в авангардно-модернистско-постмодернистском искусстве, возникающие на базе традиционных «носителей» искусства, без применения особой техники, прежде всего электроники (вот к этой сфере и принадлежат упомянутые мною выше контрфактические произведения). Далее, *протовиртуальная реальность* включает в себя все формы и элементы виртуальности, создаваемые на базе или с применением современной компьютерной техники. Здесь можно выделить, по меньшей мере, три класса виртуальных наработок: а) включение элементов виртуальной реальности в наиболее восприимчивые к ней виды «технических» (возникших на технической основе) искусств, в результате чего возникают начальные формы художественно-эстетической виртуальной реальности (компьютерные спецэффекты в кино, видеоинсталляции); б) создание на основе элементов виртуальной реальности артефактов массовой культуры и прикладных продуктов, содержащих признаки художественности (компьютерные игры, видеокомпьютерные аттракционы, лазерно-электронные шоу, компьютерные тренажеры, другая утилитарная компьютерная виртуальность); в) возникновение арт-практик внутри сети, транслирующих и адаптирующих к работе Интернета традиционные арт-формы (сетевая литература, виртуальные выставки, музеи, путешествия по памятникам искусства и т.п.), и появление принципиально новых сетевых арт-проектов (net-арт, трансмузыка, компьютерные объекты и инсталляции, сетевой энвайронмент и т.п.), рассчитанных на аудиовизуальное восприятие без сенсорного подключения реципиента к Сети. На протовиртуальном этапе ощущение условной границы между реципиентом и артефактом не исчезает, чувство дистанции сохраняется, полного погружения в виртуальную реальность не происходит, т.е. эстетический опыт еще не утрачивает своей традиционно сложившейся сущности.

Все названные аспекты виртуальности нами с Вами уже в той или иной степени изучались. Собственно же художественную *виртуальную реальность*, определяемую нами как сложная самоорганизующаяся система, некая специфическая чувственно (визуально-аудио-гаптически) воспринимаемая среда, создаваемая электронными средствами компьютерной техники и полностью реализующаяся в психике воспринимающего (равно активно действующего в этой среде) субъекта; особый, максимально приближенный к реальной действительности (на уровне восприятия) искусственно моделируемый динамический континуум, возникающий в рамках и по законам (пока только формирующимся) компьютерно-сетевого искусства, нам еще предстоит исследовать.

И в этом мы очень рассчитываем на помощь Вл. Вл. – ведь в Германии, в отличие от России, по-

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

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

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

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

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

В восприятии виртуальной реальности участвует ряд органов чувств. Колеблющееся, мерцающее, зыбкое, текучее «флуктуационное» восприятие, спровоцированное парадоксальностью виртуальных

объектов, напоминает бергсоновское интуитивное «схватывание»: воздействуя на подсознательное, художественная виртуальная реальность обеспечивает мгновенное осознание целостности пакета эстетических воздействий, способствуя расширению сферы эстетического осознания и видения картины мира.

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

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

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

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

Имплозия восприятия, или непродуктивное перцепционное слияние средства и содержания разрушает классические стереотипы восприятия, превращая реальный мир в виртуальный симулякр. В результате плавного переключения модусов восприятия размывается чувство эстетической дистанции, существует риск снижения активности, критичности эстетического восприятия, возможной оценки реальных событий как артифактуальных. Возникает соблазн утопически-демиургических проектов, связанных с прозрачностью границ между действительным и альтернативными мирами.

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

В общем, как мы с Вами, В.В., уже достаточно давно поняли и писали об этом, действительно настала пора открыть новую страницу в постнеклассической эстетике, ввести специальный раздел,

изучающий весь комплекс дигитальных явлений в сфере современного эстетического опыта, – *виртуалистику*. Думаю, наш Триалог мог бы внести в это свою лепту.

ВИРТУАЛЬНЫЕ ПРОГНОЗЫ – ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО КАК ВОЗНЕСЕНИЕ И ПРИОБЩЕНИЕ – О ЧЕМ КРИЧИТ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО? – ОТКАЗ ОТ ИЗОМОРФИЗМА И МИМЕТИЗМА – ЭСТЕТИКА КАК НАУКА О ГАРМОНИИ ЧЕЛОВЕКА С УНИВЕРСУМОМ

017. В. Бычков (24–28.02.06)

Дорогие друзья,

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

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

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

Тем не менее не могу не отметить, что проблема виртуалистики сегодня крайне важна и значима для эстетики. В частности, на что я неоднократно указывал в своих публикациях, современное искусство, помимо того, что оно по сути своей предельно апокалиптично и всеми доступными ему способами кричит нам о чем-то очень существенном, если не о катастрофическом, для человечества, оно практически на протяжении всего столетия являет собой еще

и грандиозную экспериментальную лабораторию по выработке принципиально новых средств художественного выражения, хотя, признаюсь, я далеко не всегда усматриваю в этих средствах хоть какой-то намек на художественность. Тем не менее мне представляется, что вырабатываемые в арт-производстве *пост*-культуры средства, которые часто не являются художественными с точки зрения классической эстетики, никак не помогают самому современному искусству, базирующемуся на использовании предметных, вещественных средств выражения, выйти на уровень собственно искусства, но самим фактом разрушения и замены традиционных художественных языков они готовят что-то принципиально новое в сфере неутилитарного выражения. И нас готовят к восприятию этого нового. При том, подчеркну еще раз, что там, где они вырабатываются и отрабатываются, – в современных предметно-вещественных арт-проектах, регулярно заполоняющих все выставки и музеи современного искусства, – они практически не несут никакой художественно-эстетической нагрузки. Современное арт-производство – лишь всемирная подготовительная лаборатория для того, чего еще нет, но что зреет в глубинах человеческого сознания.

Уже и сейчас многие из этих наработок активно проникают в сеть, в так называемую компьютерную графику, компьютерное моделирование. Пока на уровне вспомогательных средств. Однако сегодня очевидно, что искусства в предметном мире исчерпали свои возможности. Последние биеннале современного искусства убедительно показывают это. Там объекты и инсталляции станкового, что ли, типа, не говоря уже о классической картине или графике, выглядят одиноко и весьма убого, но все большее место занимают видеообъекты и видеоинсталляции, пока достаточно однообразные и очень низкого эстетического качества. Однако это шаг к собственно виртуальным проектам. Назад дороги нет. Да и менталитет, и психология восприятия подрастающих поколений все активнее формируются под прессингом дигитальной продукции. Так что в ближайшие 10–20 лет искусство полностью уйдет в Сеть. Сеть затягивает в себя все, в том числе и человека со всеми его творческими потенциями. Это реальность и дамоклов меч нашего времени.

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

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

Об этом свидетельствует хотя бы то, что он не зависает на маргиналиях (типично *пост*-культурный феномен), а сразу выявляет и выдвигает на первый план главные темы нашего Триалога: *смысл искусства, современное понимание эстетического опыта, глобальный кризис искусства, состояние и тенденции движения современного искусства* – и дает свое понимание некоторых из них, включая свое определение эстетики, представленное им как резюме европейской философско-эстетической традиции, на что

редко отважится современный продвинутый гуманитарий. Все это побуждает меня с особым интересом всмотреться в его текст, и особенно в критические замечания нашего первого читателя со стороны, несколько нарушившего мой диванно-кресельный созерцательный покой. У меня «зачесалось» не в затылке, а руки для нового витка дискуссии.

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

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

Теперь о более существенных вещах: о кризисе искусства и о высоком искусстве. Понятно, что и у меня, и в нашем Триалоге речь идет только о высоком искусстве. Думаю, что здесь ты применил чисто риторическую фигуру вопрошания, ибо в пространстве европейской культуры, кажется, всем сегодня пока еще ясно, о чем идет речь. Тем не менее я изложу мое понимание, вообще-то традиционное для классической эстетики и Культуры в целом, но уже активно забываемое современным продвинутым сознанием. Это, естественно, то искусство, которое в новоевропейской эстетике со времен Батё называется «изящным искусством», т.е. искусством, в котором *главной* и *сущностной* является *эстетическая* функция, не исключающая конечно же и других функций. Формально и в массовом масштабе такое искусство действительно появилось, пожалуй, только со времен Возрождения, т.е. с началом секуляризации культуры, однако реально оно существовало с древнейших времен, хотя тогда на первый план выдвигались, как ты знаешь, обычно другие функции, но и эстетическая (понимавшаяся как создание или выражение красоты) тоже, как правило, играла не последнюю роль. Поэтому-то сегодня мы ведем историю высокого искусства в нашем ареале, как минимум, от древнеегипетского искусства, которое в основном (живопись, прежде всего) создавалось вообще не для живых людей, увидевших его (за исключением первых и единственных зрителей – самих мастеров и надзиравших за ними жрецов) и оценивших его эстетические качества только в Новое время совсем в иной культурно-цивилизационной среде.

Тем не менее лучшие и многочисленные образцы этого искусства, – ты их тоже хорошо знаешь по немецким, английским, французским музеям (не говоря уже о древнегреческом или византийском), – обладали всеми качествами высокого искусства, хотя действительно творились чаще всего для выполнения

«прикладных» (правда, очень высоких, культовых в первую очередь) функций. *Эстетический* смысл этого искусства заключался (и заключается сейчас – в этом и состоит его классичность, т.е. непреходящая ценность) в том, что оно с помощью исключительно художественных средств *символизировало* (*художественный* (!) символизм, а не какой-либо иной) некие более высокие (духовные) реальности, чем чувственно воспринимаемый нами мир, *возводило* (анагогическая функция) к ним реципиента, а через это приводило его в *гармонию* с Универсумом, к реальному переживанию *полноты бытия*, а иногда и к *глубинному* контакту с Первопричиной, Богом, Великим Другим. Главным свидетельством (признаком) высокого эстетического (художественного) качества искусства является особая форма духовного наслаждения – *эстетическое наслаждение*, возникающее в душе реципиента в момент его восприятия. В общем случае – не цель искусства, но необходимый показатель реальности контакта (достижения гармонии) реципиента (эстетического субъекта) с иными мирами, с Универсумом, Богом, приобщения его к полноте бытия.

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

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

Я вижу, как минимум, две более существенные, чем досуг, причины возникновения и развития высокого искусства, тесно взаимосвязанные. Во-первых, это личная или соборная (т.е. создающая определенный духовный климат, творческую атмосферу в том или ином сообществе людей) *вера* в бытие объективной, более высокой, чем человек, духовной сущности, в *Великое Другое* (здесь ты, кстати, прав: средний род более подходит для обобщенного именования ее; в частности, я вспомнил, что, кажется, и Макс Шеллер употреблял для обозначения духовного Абсолюта понятие среднего рода – *das* ganz Andere). И во-вторых, *большой художественный дар*, талант или даже гениальность. При сочетании этих двух факторов (понятно, плюс свободное владение художником техническими навыками своего вида искусства) в душе творца, независимо от того, свободный ли он пиит, поющий на досуге, или ремесленник, расписывающий гробницу фараона, православный храм, пишущий икону или церковную музыку в силу профессиональной необходимости, возгорается огонь творчества, доставляющий ему эстетическое наслаждение.

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

Кстати, отсюда понятно и постепенное вымирание высокого искусства в XX в. Если исчезает вера в Великое Другое, то пропадает и духовное горение к Нему в душе художника. Остаются одни суетные, меркантильные, человеческие, слишком человеческие, заботы, которые и переключают всю творческую энергию искусства в заботу о форме автомобиля или спортивной обуви (как писал Розанов, – «о красоте сапожней»). Какое уж здесь высокое искусство?! Какая «трансцендентальная эстетика»?! Хотя и эта сфера тоже относится к эстетике, но к прикладной ее части, сегодня очень развитой, – к эстетике дизайна. В XX в. искусство пришло в жизнь, но не по пути теургической эстетики, а по проспекту конструктивизма, органично вросшего в техногенную цивилизацию.

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

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

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

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

Кстати, не все мыслители XX в. считали кризис и даже исчезновение современного человека отрицательным явлением. Упование Ницше на замену его новым существом (или феноменом) – сверхчеловеком – нашло своих сторонников и в России Серебряного века, и на Западе в самых разных сферах. А ранний Бердяев считал, что «распыление», дематериализация материи, в том числе и плотского человека, которые он усмотрел в кубизме, вообще позитивное явление на пути перехода человека в новое, более духовное состояние.

Я же, как ты знаешь, вижу в самом факте *пост*-культуры как небывалого еще в истории человечества переходного периода несколько иную возможность: подготовку современного человеческого сознания, менталитета, психики, разума и т.п. (тела, души и духа) к какому-то грандиозному скачку на принципиально новый уровень бытия, где будут и свои ценности, и свои формы их выражения, принципиально отличные от наших. Возможно, и сам человек или человечество в целом преобразуется в какое-то совсем иное качество бытия сознательной материи. В этом глобальный смысл художественного Апокалипсиса Культуры, об этом, возможно, и кричит то, лишенное эстетической, да и любой иной, естественно, ценности, но постоянно умножающееся на месте высокого искусства современное подобие (симулякр) искусства, которое никто не идет смотреть (не желает слышать крика? если уж погибать, так под сладкую мелодию?), но оно продолжает о чем-то кричать, заполняя галереи, выставочные залы, музеи современного искусства. Или о глобальном и катастрофическом конце, или о не менее глобальном скачке куда-то, чего в принципе не может представить себе современное человеческое сознание. Именно об этом я и пишу постоянно, ибо вижу и чувствую сие непонятно каким глубинным, интуитивным и очень убедительным видением. Неужели опять надо повторять? Что здесь не ясного-то? А ты мне о каком-то «иконоборчестве»… (кстати, употребление этого термина в американской традиции в современном смысле отказа от изоморфизма, помимо всего проче-

го, режет ухо представителю православной культуры уже и тем, что *икона* в нашей традиции – не просто изоморфная картинка, но особый сакральный феномен, однако в пространстве нашего Триалога это всем ясно). Не с изоморфизмом идет борьба, а с самим современным человеком (как с неудавшимся «венцом творения», что ли?) и с его бытием, и борется он сам с собой, последовательно подрубая сук, на котором сидит, – в этом какой-то грозный парадокс, какая-то недоступная разуму антиномия, какой-то изначальный трагизм человеческого бытия. И именно в этом – что-то истинное, онтологическое.

Между тем и отказ от изоморфизма в изобразительных искусствах не так уж безобиден и свидетельствует все о том же – о развитии *пост*-культурных тенденций. Одна из причин, конечно, изобретение мощных технических средств фиксирования внешних форм материального мира (фото, кино, видео и т.п.), как бы освобождающее художника от освоения сложного ремесла создания иллюзорных копий видимых вещей. Однако высокое искусство никогда и не сводилось к этой технологической процедуре. За внешней формой вещи, тем более человека, художник всегда вольно или невольно (если он действительно был большим художником) видел нечто, ею выражаемое, и в свою очередь стремился воплотить в визуальных формах результат этого внутреннего авизуального видения. Формы природы (особенно) и созданных человеком вещей всегда напоминали художнику об ином Творце, об ином, более высоком уровне творчества и этим вдохновляли и его на творчество. Не случайно *мимесис*, *миметизм* – важнейшие принципы деятельности человека в этом мире, важнейшие принципы человеческого бытия вообще и художественного творчества в частности. Отказ от мимесиса – это, во-первых, следствие пренебрежительного отношения не только к Великому Другому (Бог с Ним!), но ко всему природному бытию, к Универсуму в целом; и, во-вторых, конечно, «грех» непомерной гордыни: я творю нечто, совершенно уникальное, не подобное ничему из существующего, но имеющее право на бытие и свою значимость для человечества. Не думаю, что многие из художников, особенно последнего столетия, имеют и имели право на этот «грех». Он – удел только и исключительно гения.

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

Теперь некоторые краткие замечания по поводу твоего исторического экскурса в эстетику. Относительно того, умнее ли мы платонов, кантов и хайдеггеров. То, что не умнее, это и без особых изысканий очевидно, но при этом давать определения каким-то феноменам в принципе можем, естественно, более точные и аутентичные, чем дали они, хотя бы уже потому, что обладаем их знаниями в исторической ретроспективе плюс еще чуть-чуть от той современности, которой они не знали. Это азы философии, коллективной мудрости, соборного сознания, если хочешь. Другой вопрос, чтобы дать сегодня чего-то стоящее определение и вообще сказать что-то новое, необходимо усвоить все то, что было достигнуто в этой сфере до нас (здесь ты, естественно, прав), да в придачу к этому обладать некоторой долей творческой интуиции, т.е. традиция плюс дар Божий. И спокойно даешь нормальное, добротное новое определение или пророкаешь новое слово в науке. Что же здесь непонятного? Да ты и сам, как видно из текста, не против попытать свои силы на этом поприще. И это нормально для мыслящей личности.

Не очень понятно, когда ты анагогическую функцию искусства спускаешь на уровень какой-то «продвигающей» (кого, куда?) или обучающей. В нашей русско-теургической эстетике (да практически и во всей христианской эстетической традиции) под anagoge имеется в виду *возведение* в иные, более высокие духовные миры, т.е. аналогия

тому, что ты называешь функцией «откровения». Продолжая традиции означенной эстетики, я вижу здесь по крупному счету одну функцию, называемую анагогической, символической или, если тебе больше нравится, «откровенной». Фактически это, действительно, главная функция искусства, если это «откровение», символизация, возведение, возвышение осуществляется *чисто художественными средствами*. Скажем, в мистическом или литургическом опыте эта же функция вершится другими средствами, хотя, как мы все знаем, художественно-эстетический опыт играет в богослужении и в церковном обиходе огромную роль, и именно в этой его анагогической функции, правда, и чисто декоративная роль там тоже существенна.

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

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

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

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

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

У тебя красота почему-то тождественна удовольствию и является всего-навсего «показателем некой ценности в других областях (гносеологии, морали, религиозной и т.д.)», т.е. предстает служанкой ценностей в иных сферах, а не самостоятельной (а в моем понимании и *высшей*) ценностью. Ну, здесь я по примеру нашего о. Владимира вынужден только руками развести, хотя, признаю, в этом есть определенная закономерность именно *пост*-культурного характера. Если ты, например, желаешь ввести в сферу эстетического именно тот арт-опыт, на результаты которого в MoMA никто не идет смотреть, то в этом плане твое определение неплохо работает. Если красота как ценность и эстетическое наслаждение как свидетельство гармонии человека с более высокими уровнями духовности, бытия, Универсума не существенны для эстетического опыта или их значение в нем сильно ограничено, то и поп-арт, и концептуализм, и многое другое в «продвинутом» искусстве вполне может вписаться в такое эстетическое поле. Тебе доставляет наслаждение Ван Гог («возвышающий характер»), а кому-то – размалеванное фото Монро работы Уорхола («образующе-обучающий характер»). Кстати, оно сегодня продается на аукционах по цене Ван Гога; на одном из последних за такую картинку какой-то безумец отвалил пять миллионов долларов.

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

В заключение я хотел бы напомнить тебе, Олег, мой вариант определения предмета эстетики из последней редакции большого учебника (в печати)[1], но он опубликован уже и в нашем ежегоднике «Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда» (примеч. 2 на с. 38) (у тебя его еще тоже нет):

«Эстетика – это наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к реальности (любого типа – природной, предметной,

[1] См.: *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2006. С. 14–15.

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

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

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

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

Оно по существу такое же, как в имеющихся у тебя редакциях учебника, но приходится постоянно что-то немного уточнять, редактировать, т.к. определение, да еще предмета целой науки, – действительно трудная вещь. В последних редакциях я опустил еще одно краткое определение («Эстетика – наука духовного гедонизма»), с тем чтобы не в водить в ненужный соблазн и заблуждение неофитов и непосвященных в эстетический опыт. Между тем это определение показывает нам и высоту эстетического опыта, и его жизненную необходимость для человека. Человек пришел в этот мир не для страданий, но для радости, наслаждения, высокого духовно-чуственного парения (как существо духовно-чувственное). Древние эпикурейцы неплохо это ощущали. Только не следует упрощать и вульгаризировать понятие «наслаждение». Изучением высокого значения, смысла и сути наслаждения как основы эстетического опыта и занимается эстетика.

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

ЭСТЕТИКА КАК ВЕНЕЦ ФИЛОСОФСКОЙ СИСТЕМЫ КАНТА – МАССОВЫЙ ВКУС – НЕ КРИТЕРИЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ

018. Н. Маньковская (10.03.06)

Друзья мои,

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

Мне импонирует призыв О.В. обратиться к истории эстетической мысли, к классическим представлениям об эстетике и эстетическом. Вполне закономерно, что он апеллирует, прежде всего, к Канту и немецкой классической эстетике в целом – квинтэссенции европейского эстетического знания и в то же время переломного периода в его развитии, открывающего те перспективы, полное раскрытие которых произойдет в XIX–XXI вв. Меня, как и О.В., весьма занимает вопрос о месте эстетики в философских системах Канта, Гегеля, Шеллинга, представляющийся мне принципиально важным. Правда, в отличие от

него, эстетика (как критика способности суждения, философия искусства, наука о прекрасном) видится мне не чисто структурной частью их систем, играющей посредническую роль между разными принципами и тем самым создающей некое «буферное пространство» между ними, но завершающим этапом их размышлений. Это то, венчающее все здание звено (если угодно, «венец»), на котором находят разрешение сложнейшие проблемы предыдущего философствования. Как вы понимаете, я имею в виду, прежде всего, «эстетические идеи» Канта, позволившие не только разрешить знаменитую антиномию вкуса, но и прийти к фундаментальному заключению об антиномичности разума как такового. Вывод о различии между строгим логическим понятием и неопределенным понятием, лежащим в основе суждений вкуса, «трансцендентным понятием разума о сверхчувственном, необъяснимом представлении воображения», во многом определил дальнейшие судьбы эстетики. Это в полном смысле слова переломный момент: переполненная интеллектуальной энергией эстетическая верхушка грандиозного философского здания как бы отламывается и после немецкой классики начинает жить собственной жизнью. В XIX в. эстетика самоутверждается как автономная, самодостаточная философская дисциплина, а в XX в. начинает вести себя все более экспансионистски, оказывая обратное воздействие на философию (эстетизация философии), затем – на другие гуманитарные дисциплины, политику, науку, а сегодня, в XXI в., – на информатику. Процессы эти зашли так далеко, что эстетическое сообщество задается вопросом о том, является ли ныне эстетика философской наукой. По этому поводу ломаются копья на международных конгрессах по эстетике конца XX – начала нынешнего века. Канту на них, кстати, сильно достается как раз за то наиболее существенное, что он внес в эстетику: на гребне «антикантовской волны» критикуются, прежде всего, его идеи незаинтересованности эстетического, эстетические универсалии – им противопоставляются ангажированность и плюрикультурность. От кого только не достается кёнигсбергскому затворнику, начиная от самих художников (как не вспомнить тут спектакль Кристиана Люпы по пьесе Томаса Бернхарда «Иммануил Кант»: Кант – «человек в футляре» – отправляется в кругосветный круиз в окружении челяди; на палубу океанского лайнера вносят огромную клетку, покрытую темным платком; в самые рискованные и пикантные моменты путешествия платок спадает, и сидящий в клетке актер, наряженный попугаем, дурным голосом вопит: «Категорический императив! Категорический императив!», подчеркивая тем самым несоответствие кантовских установок современным реалиям) и кончая феминистками, обвиняющими Канта в игнорировании специфики «гендерной эстетики». Впрочем, такой «упертый» негативизм, в свою очередь, вызывает ироническую реакцию. Не могу отказать себе в удовольствии процитировать микроэссе из книги Умберто Эко «Внутренние рецензии», пародирующей возможные реакции современных критиков на самотеком поступившие в редакцию «Библию», «Одиссею», «Монахиню», «Дон Кихота», «Божественную комедию», «Процесс», «Поминки по Финнегану» и др.

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

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

Чтобы нас добить, немецкое литагентство заявило, что надо бы нам подписаться и на приобретение малых произведений Канта, но число их бесконечно, а тематика включает в себя даже астрономию. Позавчера я позвонил напрямую автору в Кёнигсберг, чтобы договориться об отдельном издании

"Разума". Но его не застал, а домработница сказала, что от пяти до шести звонить не принято, потому что люди прогуливаются, а от трех до четырех звонить не принято, потому что люди спят. В общем, я понял, что с этими любителями порядка лучше не связываться – себе дороже».

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

Представители точных наук нередко высказывают мнение о том, что искусство – это просто один из видов информации, что главное в нем – «послание». Понятое таким образом «содержание» произведения приравнивается к содержанию газетной статьи, делового письма и т.п. При этом почти не принимается во внимание художественность, составляющая специфику произведения искусства, сущностный аспект эстетического как такового.

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

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

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

NORMALITÄT ПРОТИВ АПОКАЛИПТИЗМА – ОПЕРА И ЖИВОПИСЬ В СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕ

019. В. Иванов (25.03–01.04.06)

Дорогой Виктор Васильевич!

Мог бы долго, пространно и убедительно писать о внешних препятствиях к продолжению «Триалога». Но, пожалуй, не это главное, хотя конец семестра, несколько неотложных работ и, наконец, хвори (умеренные) отнюдь не способствовали неторопливой беседе на весьма приличном расстоянии. Даже то, что первая фаза нашей переписки – на мой взгляд и вкус – оборвалась как-то неорганично, не представляется мне достаточным аргументом в пользу взаимного затяжного молчания. Скорее дело в другом и несколько трудновато вербализуемом обстоятельстве, даже, в каком-то смысле, настроении,

пробужденном Вашим февральским письмом. Оно несколько смутило меня: не столько мыслями, сколько общим фоном, на котором они вытанцовывают свой «Totentanz». С одной стороны, обрисованные Вами феномены *пост*-культурной действительности ничего, кроме глубокой печали, вызвать не могут и не должны, однако, с другой стороны, разве этим исчерпывается современная жизнь?

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

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

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

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

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

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

Представляется, что музыкальная жизнь в Германии благоприятна для таких настроений. По крайней мере, музыка на сегодняшний день – единственный вид искусства, сохраняющий высокий уровень профессионализма, почти полностью утраченный, например, в живописи. Вспоминается «Игра в бисер» Гессе, в которой прозорливо называются музыка и математика как исходные элементы для выхода из духовного тупика «фельетонистической эпохи».

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

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

писи. Не есть ли это также признак «нормализации» в сфере, наиболее пострадавшей от коммерческих экспериментов и неудачных эстетических гипотез?

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

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

С чувством дружеской приязни, В.И.

«ПОСРЕДНИЧЕСКИЙ» ХАРАКТЕР ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ПЛЮРАЛИЗМ СОВРЕМЕННОГО СОЗНАНИЯ – О ДВИГАТЕЛЕ ЭСТЕТИКИ

020. О. Бычков (02.05.06)

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

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

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

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

сованные» виды удовольствия, но вряд ли они стоят высоко на оценочной лестнице.

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

Неудивительно поэтому, – и это более важное наблюдение! – что большинство (если вообще не все) святых, гуру, продвинутых и т.д. (и в христианстве, и в индуизме-буддизме, например) не придают ровно никакой важности эстетике самой по себе, а только в ее аналогическом понимании: т.е. божественное как *аналогическое* эстетическому (в этом смысле, как в греческом *to kalon* (прекрасное) близко семантически к «благому» или «высокоценному» и т.д.). С другой стороны, для «простонародья» (каковое по сравнению со статусом продвинутого или святого включает и нас с вами) эстетическая форма религиозного, духовного и т.д. всегда была важна, и вот богословы, литургисты и *K°* все богословские идеи облекали в эстетическую форму, по крайней мере в католицизме, православии и индийских религиях. Так, св. Франциск особенно не эстетствовал, а вот Бонавентура для простого францисканского народа расписал все в плане «божественной красоты» или «прекрасной формы Христа» и т.д. (и то же с индуистскими и буддийскими храмами для народа, не говоря уж о католиках и православных).

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

ОБЛИЧЕНИЕ «НОРМАЛЬНОСТИ» – РОЗАНОВ ОБ «АМЕРИКАНИЗМЕ» С ЕГО «БУФЕТАМИ» – БЕРДЯЕВ О КРИЗИСЕ ВСЕГО – САМОДОСТАТОЧНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ И «ХАРЧЕВАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПЛАНТАЦИЯ» МАЛЕВИЧА

021. В. Бычков (06.06.06)

Дорогие друзья,

в Москве началось жаркое лето. Два дня под +28, сегодня вроде бы с утра прохладнее, так что можно и поработать. Радуясь, что вы, дорогие франкофоны, обменялись приятными личными воспоминаниями о становлении ваших духовно-душевных ландшафтов, я тоже проникся ностальгическими воспоминаниями о юности. Меня охватила теплая волна благодарности к моим уч*и*телям, и захотелось хотя бы назвать их имена, которые вам, конечно, давно знакомы и в этом ракурсе. К сожалению, с двумя из них я мог беседовать только заочно, по их трудам, зато третьего застал еще в полном здравии и мне посчастливилось около 17 лет регулярно общаться с ним, а сам он часто называл меня своим другом. Понятно, речь идет об Алексее Федоровиче Лосеве. Еще в студенческие годы я прочитал его «Очерки античного символизма и мифологии», которые открыли передо мной неведомый, но манящий мир бескрайней духовной культуры, а к ней душа моя внесозна-

тельно стремилась, кажется, с самого детства. Однако познакомиться с самим автором удалось значительно позже, когда я учился в аспирантуре философского факультета и изучал древние языки на кафедре классической филологии, которой тогда руководила Аза Алибековна, жена Лосева. Она и ввела меня в дом патриарха нашей культуры. У Лосева я научился главному – свободному парению в духовных пространствах. Долгие беседы с ним, часто о самых вроде бы простых предметах, само пребывание в ауре его дома существенно укрепили мои слабые еще тогда крылья для такого парения.

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

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

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

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

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

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

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

Теперь вернемся к нашему разговору.

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

Дорогой Вл. Вл., сразу же по прочтении Вашего письма я отреагировал на него с задором и прямотой студента (так я обычно и реагировал в 60-е гг. на многое, что задевало меня, и сейчас с удивлением заметил, что задор-то этот еще сохраняется) и сразу записал пару фраз для будущего гневного послания. По прошествии времени задор угас, а здравые размышления привели к адекватному пониманию Вашего послания. Об этом чуть ниже. Здесь же просто дословно процитирую тезисно написанное в начале апреля для памяти (интересно для самоанализа, ну и дразнилка получилась задорная):

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

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

Конечно, обыватель волен жить, спрятав голову под забывшее о своем назначении страусиное крыло (или в песок, точнее, но образ крыла лучше видится визуально) "нормальности", да он так и живет везде (и в Европе, и в Америке, и даже в новейшей России), но мыслителю-то не дано этого блаженного дара травоядных – не мыслить, не творить, не созер-

цать, не любить… В этом его беда, "грех", но и высочайшее счастье».

И далее здесь же еще один опус:

«Между тем не грех вспомнить и об *экзистенции* в понимании Бердяева, которой напрочь лишена "нормальность" европейцев и американцев, как предельно *объективированная*. Как Вы помните и писали об этом и в нашем Триалоге, "объективированное бытие", "объективация" – важнейшие категории философии Бердяева. Объективированным он считал земной феноменальный мир, в котором человек полностью оторван от мира духовного, "нуменального", от космоса. "Объективация есть выбрасывание человека вовне, экстериоризация, подчинение условиям пространства, времени, причинности, рационализации". Бердяев противопоставляет объективации (= "нормальности"?) экзистенцию: "В экзистенциальной же глубине человек находится в общении с духовным миром и со всем космосом". Объективация порабощает человека, отчуждает его дух от самого себя. Именно поэтому истинную красоту Бердяев связывает с экзистенциальным миром субъекта, с его полноценной творческой, наполненной духовностью жизнью, где и созерцание красоты уже есть настоящий творческий акт, направленный на преображение мира. И это все вряд ли входит в объем европейского понятия "нормалитет", которое у меня ассоциируется с бердяевской объективацией».

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

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

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

Удивительно современно звучит, не правда ли, дорогие друзья? Вот отличной кулебяки только пока в «буфете Москва» готовить не научились – только плохие «хам-бюргеры»…

Ну, а если говорить серьезно и по здравом размышлении, то понятие «нормальности» – сугубо субъективное понятие, если, конечно, оставить в стороне некий усредненный обывательский идеал «нормы», о котором я так сердито и с детским возмущением написал в апреле. Каждый рисует себе эту норму по своей мерке, своему менталитету, потребностям и т.п. Можно, например, всю жизнь прожить ненормально, но быть счастливым. Что лучше? Вы, дорогой Вл. Вл., не дали своего понимания «нормалитет», однако Ваша личная «норма», насколько я могу представить, существенно отличается (в моем понимании в высшую ценностную сторону) от «нормы» среднего европейца, который вряд ли часами будет простаивать перед «Сикстинской мадонной», да еще считая это «нормой» жизни.

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

Другое дело, и мне очень понятное и близкое, что Вы, как и все мы трое, не бросаетесь с ликующими криками навстречу *пост-*, но находите истинное духовное и эстетическое наслаждение в общении с мировой классикой всех уровней, с «мудрым старым искусством». Слава Богу, им переполнена Европа, да и в России кое-что встречается.

И всегда есть возможность приобщиться к истинным ценностям и забыть о том, что творится вокруг, а главное – о тех апокалиптических тенденциях, которые усматривает Ваш беспокойный и беспокоящий всех собеседник. Уж простите великодушно, однако не я же один это вижу. Вот и Вы, Вл. Вл., с пафосом и ссылкой на Гессе отписав про музыку как выводящую из «фельетонной эпохи», вспомнили вдруг, что имеете в виду музыку классическую, а не современную, и скромно подметили, что в общем-то речь идет об исполнительском искусстве. Полагаю, что на ум Вам пришли классики XX в. Булез, Кэйдж, Штокхаузен и ориентирующиеся на них, и на душе стало как-то беспокойно…

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

Здесь мне вдруг вспомнился наш любимый с Вами Бердяев, который, между прочим, писал, что для большей части человечества никакого кризиса культуры не существует и не может существовать, т.к. она еще не приобщилась к самой культуре, а только находится в стадии ее освоения. Между тем избранная часть мыслителей и творцов, живущих в культуре, уже хорошо ощущают ее кризис. Не могу сейчас привести его слова точно, но я их где-то уже цитировал, и смысл именно этот. Дело не в том, сколько человек видит этот кризис, а в его глобальном космоантропном характере. Бердяев (да и не он один) хорошо ощущал его, и это существенно укрепляет меня в верности моих собственных интуитивных ощущений и наблюдений. А вот и одна из пророческих бердяевских фраз: «То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной космической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира. Это более страшно и более ответственно, чем представляют себе футуристы. В поднявшемся мировом вихре, в ускоренном темпе движения все смещается со своих мест, расковывается стародавняя материальная скованность. Но в этом вихре могут погибнуть и величайшие ценности, может не устоять человек, может быть разодран в клочья. Возможно не только возникновение нового искусства, но и гибель всякого искусства, всякой ценности, всякого творчества» («Кризис искусства», 1918). Почти столетие спустя я лично вижу, что худшие из предположений Бердяева сбываются, и не могу не думать и не писать об этом. Однако это на уровне мыслительных штудий, что не мешает (а скорее, напротив, способствует) полноценному эстетическому опыту в плоскостях природы и высокого искусства, да вы оба это знаете. Хотя глубинная тревога окрашивает все, это тоже очевидно.

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

следними здесь оказались Хармс и ОБЭРИУты. В Европе подобными экспериментами занимались дадаисты, сюрреалисты, и они продолжаются и поныне во всех сферах арт-практик.

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

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

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

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

И относительно Эко. Да его никто и не считает «великим эстетиком». Кое-что он высказал дельного в сфере истории средневековой эстетики, но в остальном внес больше путаницы в эстетику

в духе постмодернистского мимоговорения, чем что-то прояснил. Говорил мимо эстетического предмета. Так что в этом плане он нам, эстетикам, мало интересен, другое дело – как типично постмодернистский писатель. Здесь он классик жанра – это очевидно, и я читаю его прозу с большим удовольствием (эстетическим).

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

Эта *харчевая* система очень рано научилась использовать Искусство для украшения, оформления своей достаточно примитивной и неприглядной сути, превратив его в *средство* для более эффективного достижения своих целей. Идеал этой сферы совершенно чужд Малевичу: работай как вол, чтобы создать рай для телесных потребностей на земле. Этот идеал одинаков у капиталистов, социалистов, коммунистов, поэтому Малевич, в первые постреволюционные годы увлекавшийся коммунистической фразеологией, как и многие другие авангардисты, уже в 20-е гг. с одинаковой неприязнью относился ко всем харчевикам-материалистам независимо от их классовой и партийной принадлежности. И сейчас «харчевая культурная плантация» расцветает в России (да и во всем западном мире) пышным цветом.

МЕТАФИЗИКА ШВЕЙЦАРСКИХ АЛЬП – ЦЕНТР ПАУЛЯ КЛЕЕ – ЭЛЬ ГРЕКО И ПИКАССО – «ГЕРНИКА» – ТАПИЕС

022. В. Бычков (10.10.06)

Дорогие друзья,

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

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

Неделю я прожил в Интерлакене, маленьком городке у подножия одной из высочайших вершин Европы – Юнгфрау, между двух живописнейших озер. Ежедневно поднимался в горы, благо там это не составляет никакого труда – туристические поезда довозят почти до самой вершины, до отметки 3500 метров (последняя станция находится внутри крупнейшего европейского ледника)! Однако величие и красота пейзажей, удивительная духовность, разлитая там во всем, никак от этого не умаляются.

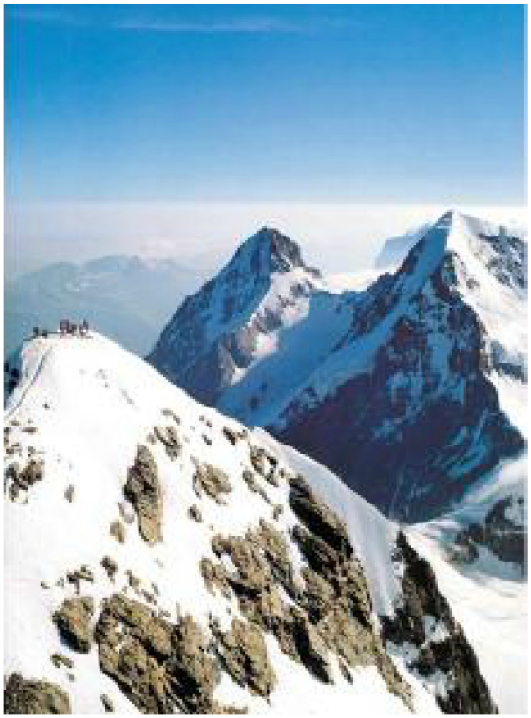
Напротив, если пораньше подняться по одному из многочисленных маршрутов в горы, то можно часами наслаждаться удивительными и неописуемыми видами гор, постоянно меняющимся освещением из-за быстро набегающих и так же быстро исчезаю-

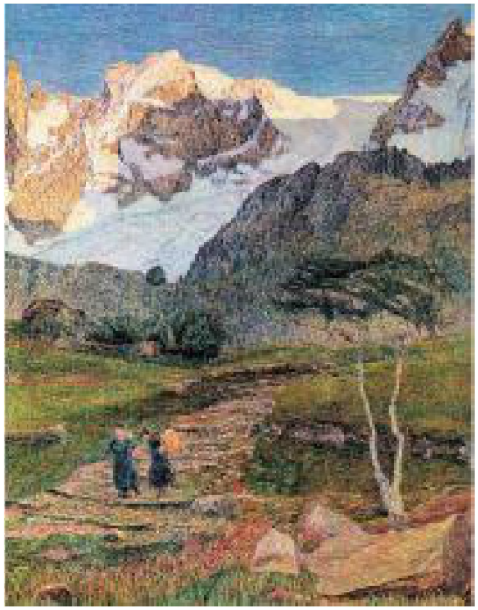
Швейцарские Альпы.
У вершин

щих облаков и туч, игрой солнечных лучей на вечных ледниках, ослепительными вершинами и где-то далеко внизу зеленеющими пространствами альпийских лугов. Главное, однако, это медитативные состояния, которые очень быстро наступают, если всего несколько минут сосредоточенно созерцать какой-либо фрагмент заснеженных вершин. Всего тебя охватывает неправдоподобная легкость, состояние парения над миром, над самим собой, над всем бытием. Иногда я даже завидовал желтоносым альпийским галкам, которые могут реально парить над этими вершинами, опускаясь, куда им заблагорассудится. Однако духовное парение, конечно, доставляет значительно большее наслаждение, чем физическое. Часто вспоминал

Альпийская
идиллия

гималайские пейзажи Рериха, которые, пожалуй, первыми показали мне непередаваемую духовную ауру заснеженных гор. Да и высокое горение, которым пронизаны многие его тексты, здесь ощущалось





Джованни Сегантини. Триптих природы. Жизнь. (фрагмент). 1896–1899. Музей Сегантини. Сант-Моритц

Джованни Сегантини. Триптих природы. Смерть. 1896–1899. Музей Сегантини. Сант-Моритц

и переживалось с особой силой. Юнгфрау, конечно, не Гималаи, и окраска метафизической реальности, в которую погружаешься здесь, на вершине Европы, вероятно, совсем иная, чем в центре Азии. Тем не менее это никак не умаляет возвышенности и глубины духовного опыта, яркости и остроты переживаний, испытываемых на заснеженных вершинах Альп.

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

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

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

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

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

Центр Пауля Клее в Берне

Искусство не изображает видимое,
но делает видимым.
Пауль Клее

Im Anfang was geschah (зачеркнуто) war?
В начале было что?
Цитата из Клее
на стене одного из залов

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

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

ничто не постигается
никто не предполагает
но ясные и отчетливые сияния и звуки скрипки
в снах и мечтаниях пробуждают от непонятности
а непонятое звучит особенно остро и пронзительно
и вселяет удивительное мягко ласкающее
когда нечто обволакивает и мы остаемся один на один
на альпийских лугах завораживающих мелодий

не говорим «нет» уплывающим линиям
не машем флажками и не прикасаемся к флейтам

выводящим свои трели в бесконечных пространствах
неземных измерений
они не требуют наших усилий
они не ждут наших пожеланий
они влекут и манят
а мелодии тончайшими линиями
уносятся туда где никогда не было времени

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

сладкогорькие острова бархатистоколючие звуки
неприкасаемые тайны
неподходящие метафоры и перенесения форм
из видимой ойкумены в непостигаемые острограния
бесконечных метаморфоз пространств
основы причудливых симфоний беззвучной
гармонизации духовного космоса
в который нет доступа и который открыт для всех

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

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

ибо мы любим альпийские цветы
и знаки великих потрясений
бабочек птиц голубое небо
и женщину на альпийских заснеженных вершинах
в глубинах вечного ледника

в царствах прозрачного холода
в пространствах знойного юга
любим безостаточно пронзительно остро
тогда многое открывается глазам
любящего и поющего сердца
по ту и по эту сторону Альп

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

поющий дух бернского отшельника
упокоился в жарком Локарно
и не цветы и молитвы
но нескончаемые токи жизни
поющей ликующей открытой и
таинственной в своих музыкальных основах
да мистику большой любви
приносим мы к подножию
его космического Центра
в средоточии заснеженных Альп
и безмолвно дремлющих ледников
вечное поется вечным
и гармония сфер сопрягается неслышно
с гармонией земного бытия

с таинственной музыкой живописных звучаний
почти мистического символа «Клее»

Берн – Локарно – Москва,
июнь–июль 2006

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

К впечатлениям о Клее и искусстве XX века в Швейцарии нельзя не упомянуть Собрание Розенгарт и Музей Пикассо в Люцерне. Там еще удалось помедитировать над многочисленными работами Клее и восхититься мощью Пикассо.

Пауль Клее.
Без названия (Натюрморт).
1940.
Центр Пауля Клее.
Берн

Пабло Пикассо.
Женщина и курильщик.
1968.
Собрание Розенгарт.
Люцерн

Пауль Клее.
Романтический парк.
1930.
Собрание Розенгарт.
Люцерн

Эль Греко.
Крещение Христа.
1608-1614.
Госпиталь Тавера.
Толедо

Эль Греко.
Воскресение Христа.
Ок. 1596-1610.
Прадо.
Мадрид

Совсем иное было в Испании, которую мы с Люсей посетили в августе-сентябре. Мадрид, Эскориал, Толедо, Барселона и отдых на море – Бланес. Тоже прекраснейшая и духовно насыщенная поездка. Конечно, здесь на первом месте стояла классика. Испанская классика. Прежде всего, почитаемый мною Эль Греко. Последний великий венецианец, до конца сохранявший верность родному колориту, но как (!) изменивший весь дух своей живописи под влиянием испанской духовной атмосферы и своего личного могучего видения бытия, ощущения метафизического космоса и его драматических контактов с земным миром. И пожалуй, даже уже и не с земным, а с поглощающим земное инфернальным. Борьба хтонического и небесного, демонического и божественного на сцене земного театра – глубинная суть его полотен, выра-

Пабло Пикассо.
Распятие.
1930.
Музей Пикассо.
Париж

женная исключительно живописными средствами. Это настолько сильно и захватывает дух, душу, тело, что ты сам почти физически испытываешь боль и конвульсии, в которых извиваются его персонажи, попавшие в эпицентр космических вихрей вечной борьбы божественного и хтонического.

Затем почти такую же боль я ощутил и у Пикассо на его прекрасной выставке в Прадо и Центре современного искусства королевы Софии, посвященной 25-летию возвращения «Герники» в Испанию. Выставка проходила под одиозным девизом «Традиция и авангард», реализованным дубовым способом: размещением в одном экспопространстве какой-нибудь обнаженной Пикассо и шедевров Тициана и Гойи с их обнаженными (Венерой, Махой) и т.п. Какая-то примитивная концепция.

Пабло Пикассо.
Герника (фрагмент). 1937.
Национальный музей
Центр искусства Райна София.
Мадрид

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

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

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

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

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

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

***

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

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

традиция разрушения достигает предела
в темных подвалах подсознанья
гнездятся демоны погромов
и садомазохистские оргии длятся вечно
не затихая но наращивая ярость и бешенство
страх ужас безумие охватили планету
мощными тисками и сжимается круг жизни
только лошадиный оскал с диким ржаньем
только женский вопль из искаженного рта
только вой крик стенанье и глухое молчанье
давно исчезнувшего неба
где Ты Господи отзовись
нет ответа

Мадрид,
август–сентябрь 2006

На этот раз внимательно изучил и творчество Тапиеса. В прошлое пребывание в Барселоне не удалось посетить его Центр. Был закрыт на смену экспозиции. Да тогда на первых местах для изучения стояли другие, более значительные художественные объек-

Антонио Тапиес.
Металлическая дверь и скрипка. 1956.
Фонд Антонио Тапиеса.
Барселона

Антонио Тапиес.
Взлет-падение.
1997.
Фонд Антонио Тапиеса.
Барселона

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

А вот и Тапиес.

Антонио Тапиес

в Барселоне в Мадриде на стенах Нью-Йорка
и под арками старых развалившихся дней
я встречал его росписи и читал его притчи
о конце бытия и распаде людей
я бродил по пустым переулкам Арбата
натыкался на горы полусгнивших костей
и текло в подворотни и оттуда смердило
и в носу щекотало от его новостей

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

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

***

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

Барселона – Мадрид – Москва,
август–сентябрь 2006

Карлос Сантос.
Из серии Pianos intervingus (слева).
2006

Карлос Сантос.
Фотоинсталляции.
2006

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

Подобное, правда, не новация. Судя по виденным мною когда-то фрагментам, нечто похожее уже с середины 90-х годов делает в своих киноперформансах Мэтью Барни. Однако пока не удается увидеть эти ленты. Тенденция тем не менее очевидна. Попытка некоего пост-нео-синтеза искусств в их предельно современном виде – абсурдного перформанса, инсталляций из реквизита, энвайронментов, акций и т.п. с использованием некоторых достижений современной музыки и кинематографа. Думаю, что это уже последний шаг в современном искусстве перед скачком в виртуальную реальность компьютерных сетей и

чисто дигитальных технологий. Очевидный феномен паравиртуальности.

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

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

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

Простите меня, грешного, дорогие друзья.

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

ОТ УНИКАЛЬНОСТИ КОРФУ И СИЦИЛИИ К ГЛОБАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ – ХТОНИЧЕСКИЙ МИР В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ – ТЕАТРАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЛАССИКИ

023. Н. Маньковская (23.10.06)

Дорогие собеседники,

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

Все это порождает противоречивые чувства: классическое искусство и красота природы кажутся не поддающимися глобализаторскому нивелированию, и в то же время их теснит вал клишированной наднациональной масскультовской продукции. Каковы pro и contra глобализации как разворачиваю-

Виды Корфу

щегося на наших глазах объективного процесса? Что сулит она художественной культуре и искусству? Мне кажется, об этом есть смысл поговорить, особенно в эстетическом ракурсе.

Кстати, на последнем Международном конгрессе по эстетике в Рио-де-Жанейро особой остротой отличались дискуссии сторонников и противников глобализации (В.В. тому свидетель). Позицию первых концептуализировал В. Велш в своем выступлении «Переосмысление идентичности в век глобализации: транскультурные перспективы». Сопоставляя классический и современный тип представлений о культурной идентичности, он отметил, что первый отличался сущностным разведением национальных культур, предстающих в качестве внутренне однородных замкнутых сфер, не коммуницирующих, не смешивающихся, а сталкивающихся между собой. Такая позиция, по мнению Велша, не только чревата нацио-

нализмом, но и неверна по существу: кросскультурность существовала во все времена, национальные культуры смешивались, образуя европейскую культуру с присущими ей сквозными художественными стилями (готика, барокко и т.п.). Так что взаимопроникновение культур в век глобализации отличается не принципиальной новизной, но интенсивностью и масштабностью – процесс этот стал всемирным. Специфика современных представлений о культурной идентичности заключается в идее транскультурности, мультикультурных влияний, которые проявляются не только на социальном макроуровне, но и на индивидуальном микроуровне. Глобализация в сфере культуры порождает не только унификацию, но и новые плодотворные различия, подчеркивал Велш. Он подверг критике идеи культурного контекста (контекстуализм, релятивизм), противопоставив им свое понимание трансконтекстуальности искусства на эстетическом уровне. Искусство, полагает Велш, существует сегодня вне национальных контекстов, поверх знания и культуры, его духовное, магнетическое воздействие на личность подобно мистической инициации.

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

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

Христос Пантократор.
XII в. Мозаика.
Собор. Монреаль.
Сицилия

эстетизации мира: если в классике реальность переплавлялась в образ, то теперь образ притворяется реальностью. Но это одновременно и конец эстетизма: искусство становится обычным товаром, предметом консьюминга. Для обозначения процессов глобализации в художественной сфере П.Пржибиш в своем докладе «Эстетика перед лицом процессов глобализации» предложил новый термин – «униэстетизация», обнимающий процессы деэстетизации

Вид города Чефалу.
Сицилия

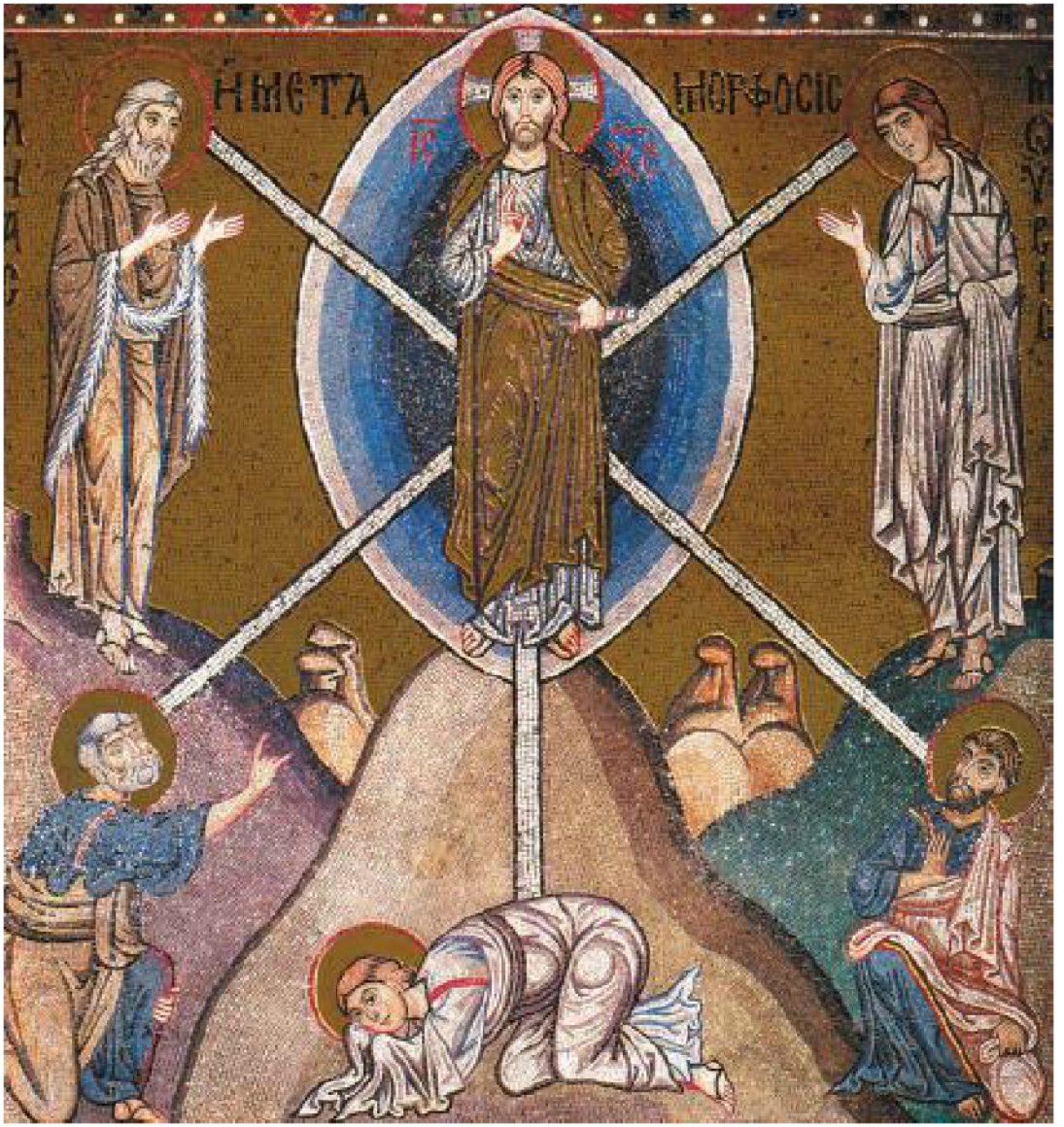
Христос Пантократор.
XII в. Мозаика.
Собор.
Чефалу.
Сицилия

искусства и эстетизации повседневности в русле гомогенизации, гибридизации, «креолизации» искусства и эстетики. В качестве противоядия унификаторским тенденциям на конгрессе фигурировали доклады, выдержанные в духе компаративистики: скажем, сравнительный анализ эстетической специфики лесов Финляндии и Бразилии. Как отмечали многие участники форума, главные риски глобализации в сфере художественной культуры связаны с банализацией, тривиализацией художественных ценностей, стиранием культурных различий, утратой национальной культурной идентичности. Особое внимание было уделено тенденциям глобального нивелирования художественных вкусов.

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

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

Преображение.
XII в. Мозаика.
Палатинская капелла.
Палермо.
Сицилия



лями ада ничего не может случиться, их невозможно покалечить или убить – они уже мертвы.

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

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

Нельзя не признать изобретательность режиссера, сумевшего искусно соединить игру актеров (и соучастие в ней зрителей), видеоарт, инсталляции, музыку, шумы, светотени. Зрелище построено на почти хичкоковском саспенсе. Однако не покидает ощущение, что это не совсем честная игра: интерактивное действо рассчитано скорее на психофизический, чем на художественно-эстетический эффект. Это нечто среднее между аттракционами-ужастиками и паравиртуальной реальностью интерактивных интернет-игр. К тому же здесь есть элемент принуждения, давления – нельзя выйти из игры, лабиринт должен быть пройден до конца в заданном темпоритме. Не все зрители выдерживают – возникает чувство страха, ощущение клаустрофобии, истерические реакции. Ведь не слишком приятно оказаться погребенным заживо безымянным номером на бумажке-пропуске…

В ракурсе глобализаторских тенденций совершенно другой случай по сравнению с васильевским – «Король Лир» Льва Додина. Здесь тоже два резко контрастирующих между собой действия – шекспировское и собственно додинское. В первом акте есть любопытные моменты. Лир кажется изначально обремененным знанием о ждущем его финале, это одряхлевший ёрник, показывающий публике язык. Он жесток, не способен любит, и от дочерей ждет лишь слов о любви, а не истинных чувств (в этом суть его разрыва с Корделией). Мало чем в этом смысле отличается от него Глостер. Отцы и дети здесь вообще стоят друг друга, могут посоревноваться в вероломстве, и в этом плане конфликт между ними в какой-то мере снят. Иронически-саркастический характер действа усугубляется фигурой шута – бритого господина в котелке и красных митенках. Его партия – музыкальная, а не словесная: механическое пианино работает на эффект остранения, музыкальный коллаж из шлягеров XX в. снижает шекспировские страсти. «Опущен» и текст пьесы: следуя западной моде (наиболее известные эксперименты по радикальному переписыванию хрестоматийных текстов – «Андромахи» и «Отелло» – связаны с именем Люка Персеваля), Додин (как и Кирилл Серебренников в своей версии «Антония и Клеопатры») использует осовремененный «перепереперевод» Шекспира, изобилующий сиюминутными жаргонизмами и ненормативной лексикой (впрочем, западный театр предлагает ныне и более «крутые» решения: в спектакле «Кода» французского режиссера Франсуа Танги язык не просто разрушается, как это было в театре абсурда: тексты Данте, Лукреция, Гёльдерлина, Кафки, Арто обесцениваются, превращаются в «мусор культуры», служат лишь малозначащим монотонным фоном для пластических экзерсисов). Все это резко контрасти-

рует с эстетскими позами трех сестер в белоснежных одеяниях, образующих живописные группы на фоне выразительных декораций Д. Боровского – черный задник трижды крест-накрест перечеркнут белыми полосами (как окна при бомбежке), символически делящими королевство на три части. Ту же фигуру повторяют Х-образные белые подтяжки на черной рубахе шута, превращающие его в своеобразного мистера Х. В финале первого акта перепачканный грязью законный сын Глостера полностью обнажается и разыгрывает этюд на тему «я – собака», являя собой невольную (или сознательную?) пародию на известный перформанс Олега Кулика.

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

Йо Стромгрен. «Госпиталь». Компания Йо Стромгрена. Берген, Норвегия

Прагматическая ставка на успех за рубежом весьма ощутима в реанимированной Федором Бондарчуком работе его отца. Видимо, многие изъяны «Тихого Дона» Сергея Бондарчука связаны с тем, что он задумывался и создавался как вненациональный продукт, рассчитанный, прежде всего,

на европейский прокат. Практически все сцены фильма несут на себе печать компромисса между сугубо национальным романом Михаила Шолохова и среднеевропейски-североамериканским (да и латиноамериканским) стандартом. Лубочные пейзане à la «Кубанские казаки» (в контексте западной моды на соцреализм демонстрировавшиеся этим летом на Каннском фестивале), трудящиеся в поле отнюдь не в поте лица, а с идеальным макияжем, в снежно-белых вышитых рубахах, байронический Григорий и вамп-Аксинья с распущенными волосами и голыми коленками – вполне сувенирные изделия, наподобие ложек-матрешек. По сути, они мало чем отличаются от персонажей мексиканских сериалов. Их диссонанс с отечественными актерами лишь усугубляется псевдонародным дубляжем, всеми этими «Шо? А нишо» (на Дону, кстати, не «шокают», так говорят на Украине). И дело вовсе не в том, что Руперт Эверетт и Дельфин Форест – иностранцы. «Война и мир» Кинга Видора с Одри Хепбёрн и Мелом Ферраром, как мне кажется, в большей мере соответствовала духу толстовской эпопеи, чем одноименный фильм того же Сергея Бондарчука с Людмилой Савельевой и Вячеславом Тихоновым. А в том, что выветрился национальный дух, исчез исторический смысл «Тихого Дона». Драматизм событий, сила страстей и мощь характеров поблекли под напором гламура. Ведь мелодраматический «amour в лапоточках» с примесью «истерна» принципиально несовместимы с шолоховским реализмом. Было бы, действительно, лучше, если бы последний фильм Сергея Бондарчука остался кинематографической легендой.

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

Фильм в целом как бы двухплановый: символический слой вполне органично сочетается в нем с реалистическим, даже натуралистическим. Романтическая любовь героев сродни «волшебному напитку»: они не властны над собой. Их сны и мечты моделируют реальность, естественность их поведения оттеняется искусно снятыми сценами с животными. Фильм пронизан фольклорными, сказочными мотивами. Белое и черное, добро и зло в нем резко разведены. Возлюбленный героини – идеал честности, порядочности, мужественности; ее муж – злодей, человеконенавистник, не щадящий даже беззащитную буренку, оставляющий после себя в буквальном смысле выжженную землю. Алое платье женщины и прозодежда мужчины сменяются белыми рубахами обреченных на смерть мучеников. В фильме множество цитат – от аллегоризма «Тристана и Изольды» и чеховских «Степи» и «Дяди Вани» (в нем фигурирует осовремененный доктор Астров) до «Возвращения» другого каннского лауреата – Андрея Звягинцева. Жертва героя, прикрывшего любимую от пуль ревнивца, оказывается напрасной: живая и мертвый тонут вместе с переполнившейся кровью лодкой. А параллельно этому слою – вполне реальная, неприкрашенная, способная показаться западному зрителю экзотикой жизнь степняков – в убогих домишках без телефона и других признаков цивилизации, с беспробудным пьянством и непредсказуемостью поступков.

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

Впрочем, эйфория присуща скорее сторонникам глобализаторских тенденций в масскульте, особенно шоу-бизнесе. Это тема особого разгово-

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

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

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

БОГОСЛОВЫ О ТВОРЕНИИ И ЭСХАТОЛОГИИ – СОВРЕМЕННЫЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОСТРАНСТВА – АПОКАЛИПСИС ПО БЕЖАРУ

024. В. Бычков (16–20.11.06)

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

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

На конференции с большими часовыми докладами выступили пять западных богословов, занимающихся анализом достижений современных наук, и один православный астроном из Франции. Доклады были посвящены в основном темам творения мира и эволюции. Тексты у меня есть, могу вам их переслать, да и скоро ожидается их публикация в сборнике материалов конференции. Общий смысл докладов, удививший меня, – стремление современного богословия всеми силами показать, что самые последние достижения, теории и концепции естественных наук (космологии, квантовой физики, биологии, математики и т.п.) не противоречат библейским идеям о творении мира ex nihilo, да и другим христианским пред-

ставлениям, а может быть, в чем-то и подтверждают их. Естественно, возникают вопросы: откуда вдруг у богословия такие любовь и уважение к естественным наукам, и нуждается ли вообще религия в апологии на естественнонаучном уровне в принципе?

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

Мы хорошо помним, что крупнейшим русским религиозным мыслителям первой половины прошлого столетия не требовалось никакой опоры на современные им научные находки и концепции. И Флоренский, и Булгаков, и Бердяев, и Вл. Лосский находили духовный ресурс для фактически новых шагов в развитии христианского богословия (философии) внутри самого христианства, в частности и прежде всего в патристике. И сделали шаги действительно значительные, до сих пор еще не осмысленные в их сущности. Да и на Западе кое-что в этом плане делалось в первой половине прошлого столетия. Вспомним хотя бы мифологию Тейяра де Шардена. Однако все сие оказалось не востребованным ни современным богословием, ни тем более широкими христианскими массами. Это наводит на грустные мысли. Неужели у современного богословия уже так мало своего творческого потенциала, что оно не в состоянии, кажется, даже осмыслить и использовать то, что сделано совсем недавно могучими умами в ее же недрах, и обращается за поддержкой к своему противнику – материалистической науке, которая и сама сегодня, как подтверждают многие крупные ученые, зашла в тупик. Ну, что толку ломать копья вокруг гипотезы Большого взрыва, якобы ставшего началом Вселенной. и доказывать, что он и есть акт Божественного творения мира из ничего, когда человеческий разум просто не в состоянии проникнуть столь далеко во время, пространство и уж тем более в сам смысл деяний Божиих? И дело ли это теологии?

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

Конечно, и ученые, и богословы, и философы среднего уровня (а других вроде бы уже почти и не осталось) набросятся на меня с воплями, что никакого кризиса в их сферах нет и быть не может, как набрасываются продвинутые апологеты современного арт-производства: «Посмотри, как гениально такой-то

Балетмейстер
Морис Бежар

режиссер (их немало) размазал по стенке Шекспира – одни сопли, пардон, и гвозди от башмаков остались, а ты говоришь о каком-то кризисе. От тебя-то с твоей *пост*-культурой уж точно скоро и этого не останется». Что верно, то верно. Однако есть и сильная творческая интуиция, которая из множества фактов и намеков, разбросанных в самых разных местах нынешней культуры, выводит весьма неутешительные для современного человечества выводы. Да, вот, и классик балета XX в. Морис Бежар, труппа которого недавно гастролировала в Москве, неожиданно удивил созвучным прозрением, да еще спокойно преподнес его как общеизвестное: «Мы переживаем конец эпохи, и даже конец цикла жизни человечества, и почти каждый из нас осознает это. Как и когда наступит этот апокалипсис, не может нам открыть ни один лжепророк, но многие люди предчувствуют неизбежность конца. Тем не менее уверенность в подобном исходе не должна порождать в нас ни страха, ни пессимизма. Всякий конец есть начало обновления, сама смерть есть условие жизни. <...> Вечный возврат! Нужно, чтобы одно человечество умерло для того, чтобы другое человечество обрело источник жизни» (из буклета-программы выступления труппы в Москве).

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

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

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НОВАЦИЯХ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИКИ

025. Н. Маньковская (01.12.06)

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

Михаил Барышников. Он одним из первых смешал европейскую танцевальную лексику с восточной – индийской, китайской, японской, египетской (в отличие от классических балетов своего кумира Мариуса Петипа, для которого восточные танцы в исполнении характерных танцовщиков были лишь экзотическими вставными номерами в балетных дивертисментах). Бежар всегда обращался к самому широкому музыкальному репертуару – от Вагнера и Стравинского до Булеза и Нино Рота. Вообще, Бежар – фигура чрезвычайно многогранная. Он занимался постановочной работой в драматическом и оперном театре, кино, писал пьесы, романы, мемуары. Возможно, от своего отца – философа Гастона Берже – Бежар унаследовал тягу к философичности, ощутимую во многих балетных спектаклях, особенно посвященных Юнгу («Башня») и Ницше («Месса Диониса для нынешнего времени», «Заратустра, песнь танца»). Ницше, своему любимому автору, он посвятил изданную в 2005 г. работу «Так танцевал Заратустра». Все эти черты творчества Бежара сделали его одним из предтеч постмодернистского танцевального стиля, цитатно-пародийно соединяющего элементы свободного танца, джаз-балета, танца модерн, драмбалета, пантомимы, акробатики, мюзик-холла, народного танца и балетной классики. Он во многом инициировал эстетический поворот в балетной технике, связанный с рядом новых приемов. Среди них – отказ от фронтальности и центричности, перенос внимания на спонтанность, импровизационность; акцент на жесте, позе, мимике, динамике движения; принцип обнажения физических усилий, интерес к энергетической природе танца; соединение архаической и суперсложной техники (бега по кругу и ритмопластического симфонизма, сквозных лейтинтонаций, как в его «Весне священной») и т.п.

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

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

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

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

Морис Бежар.
Балет «Неужели
это смерть?»
Музыка
Рихарда Штрауса

Морис Бежар.
Балет «Вена, Вена,
только ты одна…»
Музыка композиторов
Венской школы

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

И что же? Как только открылся занавес, возникло предощущение «атмосферного» спектакля, весь «негатив» как ветром сдуло. «Онегин» показался мне не осовремененным, а вневременным, обращенным к вечным страстям и ценностям. Изящные винтажные платья и высокие прически создавали ощущение традиционности и условности одновременно. Исключительно удачной оказалась сценография – действие разворачивалось вокруг огромного овального стола с хрустальной люстрой над ним, что сразу же сбивало привычные ожидания: вместо танцевальных сцен возникали психологические зарисовки характеров непринужденно беседующих сотрапезников (нечто вроде наших кресельных бесед), будь то в имении Лариных или в Петербурге. Сохранив в первозданном виде музыкально-вокальную сторону оперы, режиссер достиг эффекта новизны благодаря переакцентировке мотиваций поведения героев, фокусированию действия на поэтических натурах – Ленском и Татьяне (любовная «невстреча» этих родственных душ напоминает известную версию предназначенных друг для друга, но не понявших этого Анны Карениной и Левина). Ленский в исполнении обладающего прекрасным голосом, исключительно пластичного австралийца Эндрю Гудвина – непризнанный гений, подлинный романтик, врывающийся в гостиную с сумкой через плечо, набитой стихами (его партии построены как читка этих стихов с листа; позже, во время ссоры, пухлую папку выбьют у него из рук, и исписанные страницы разлетятся по всей сцене). Драматично осознание им холодности Ольги – ее жизнерадостный прагматизм контрастирует с депрессивностью Татьяны, сомнамбулически бродящей по дому (отношения между сестрами весьма конфликтны), и эгоцентризма Онегина, всерьез увлекшегося чужой невестой (в этом при-

чина его равнодушия к Татьяне). Другая оппозиция спектакля – старшая Ларина, привычно («привычка свыше нам дана, замена счастию она») прикладывающаяся к рюмочке, и всевидящий, все понимающий ангел-хранитель дома – няня (Маклвала Касрашвили и Эмма Саркисян великолепно выступили не только как оперные, но и как драматические актрисы). Дуэли как таковой, действительно, не происходит (что вызвало негодование многих рецензентов) – просто случайно выстрелило то самое чеховское ружье, которым легкомысленно играли и доигрались-таки (после фатального исхода Ольга продолжает сосредоточенно искать потерянную сережку и искренне радуется находке). А вот Онегин второго и третьего действий – совершенно другой человек (собственно, он как раз только и начинает очеловечиваться). Он чужой на пиру столичной жизни, ему приходится заново завоевывать место под солнцем, и в этом ему способствует могущественный Гремин. Мечта генерала сбывается – он действительно становится для своей жены «другом и покровителем всегда» – арию «Опять Онегин…» Татьяна исполняет как доверительное признание мужу, сидя с ним рука об руку, глаза в глаза. Онегин в этой ситуации, действительно, «лишний человек», и его неудачная попытка самоубийства в финале кажется мотивированной.

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

Между прочим, страх оказаться банальным, неадекватным оригиналу, может порой удержать от интерпретаций. Так, зачитанный в свое время до дыр культовый «Парфюмер» Патрика Зюскинда, переведенный на 45 языков и разошедшийся 15-миллионным тиражом, больше двадцати лет не мог дождаться экранизации именно потому, что даже такие выдающиеся и многоопытные режиссеры, как Стэнли Кубрик (он считал роман «unfilmable» – непригодным для экрана), Милош Форман, Мартин Скорсезе, не могли решиться на кинематографическую передачу запахов. Но ведь удалось же это в литературе? Как мне кажется, во многом получилось это и у молодого немецкого режиссера Тома Тыквера, автора культовой постмодернистской ленты «Беги, Лола, беги» с ее бесконечной вариативностью человеческих судеб. Правда, я и на этот раз ждала от него ультрасовременной трактовки произведения одного из отцов-основателей немецкого литературного постмодернизма, так сказать, «постмодернизма в квадрате». Ничего подобного – фильм тяготеет скорее к реалистической традиции, местами он даже перегружен натуралистическими сценами (эпизод с новорожденным младенцем, лежащим посреди рыбных потрохов, помоев и рыночных нечистот). Но в главном Тыквер вышел победителем. И конечно же не только благодаря трепетному подрагиванию чуткого носа Бена Уишоу в роли Жана-Батиста Гренуя (что нисколько не умаляет заслуг этого интересного актера), запоминающимся картинам омерзительного Парижа и прекрасного Граса (городские виды и классицистские сады юга Франции свидетельствуют о неповерхностном знакомстве художника-постановщика с французской живописью). А опять же дело в концепции. А она (к этому выводу, В.В., мы пришли с Вами совместно при обсуждении этой ленты) заключается в сугубо эстетической, даже эстетской интерпретации первоисточника: кинематографический парфюмер с почти кантовским бескорыстием и незаинтересованностью фанатично ищет квинтэссенцию эстетического в форме внушающего всеобщую безоговорочную любовь запаха. На этом пути не стремящийся к личной материальной выгоде аскет переступает через все, в том числе и человеческие жизни. Он жаждет всеобщей любви – но не как плотского, а как сугубо эстетического наслаждения, как некой (тоже кантовской) универсалии. И, достигнув цели, самоликвидируется (почти как саморазрушающийся объект Тенгели), возвращается в то «чрево Парижа», порождением которого и был.

Фильм этот конечно же наводит и на размышления о классической проблеме соотношения

эстетического и нравственного – второе здесь принесено в жертву первому. Возможно, когда-нибудь мы обсудим ее специально. Меня же, как противовес имморальности «Парфюмера», привлек вышедший на наши экраны практически одновременно с ним последний фильм финского «левого меланхолика» Аки Каурисмяки (недавно прошла ретроспектива восьми его картин под девизом «эйфория Каурисмяки) «Огни городской окраины» (само название полемично по отношению к чаплиновским «Огням большого города»). Убогий быт и детективная фабула не замутняют душевной чистоты героя – нового Христа, способного пострадать за человечество и вообще за все живое, включая брошенную собаку. Его жестоко унижают окружающие, многократно предает беззаветно любимая женщина (а ведь Койстинен даже ни разу не дотронулся до обожаемой Мирьи), и он знает об этом, но сила его чувств, помноженная на категорический императив, такова, что он не только не выдает ее, но и не противится вероломству, страшной несправедливости, стоически неся свой крест до конца. Да, он подставляет другую щеку, не противится злу насилием, и делает это без пафоса и громких слов – молча. В этом отношении финское «Наказание без преступления» тяготеет не только к Достоевскому, но и к Беккету – трагизм и абсурд происходящего выражены минималистскими средствами, посредством экспрессивной сдержанности актера (Янне Хютияйнен), играющего финского «Идиота» в жанре «нуар». Лишь однажды на его лице при виде весеннего солнышка мелькнет улыбка – в тюрьме, практически неотличимой от воли, – просто свободы здесь еще меньше… Незабываем полный всепрощения взгляд Койстинена в финале, когда он, покалеченный бандитами, пребывает между жизнью и смертью. Каурисмяки подчеркивает универсальный характер происходящего, показывая настоящее время как сдвинутое в прошлое, – фоном сегодняшних событий служат мода, дизайн, музыка былых времен. В отношении художественного языка он выступает преемником своих кинематографических кумиров – Брессона, Одзу, Джармуша, умевших сочетать иронизм с искренностью. В духовном плане – продолжателем гуманистических традиций европейской культуры, обращаясь в своем творчестве к чистым сущностям. Не случайно Андрей и Елена Плаховы назвали свою недавнюю (2006 г.) книгу «Аки Каурисмяки. Последний романтик». Впрочем, будем надеяться, что не последний.

ДУХОВНЫЙ РЕНЕССАНС СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА – ВОПРОШАНИЕ О МЕТАФИЗИКЕ ИСКУССТВА И ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

026. В. Бычков (23.12.06)

Дорогие друзья,

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

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

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

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

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

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

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

Возможен ли эстетический опыт исключительно в физическом мире; мире, знающем и верящем только в одну, физически воспринимаемую, реальность? Что мы имеем в виду под метафизической реальностью, которая выражается в искусстве, да и в любом эстетическом объекте? Вообще, что имеем в виду под метафизикой и имеет ли она какое-либо отношение к эстетике? Да и выражается ли в эстетическом объекте какая-либо иная реальность, кроме чувственно воспринимаемой или интеллектуально осознаваемой? А может быть, существует особая не физическая и не метафизическая, а просто эстетическая реальность, в мире которой и живет особый тип творческих людей, к которому принадлежим и мы с вами? И *выражается* ли вообще *что-то* в произведении искусства или все заключено только в нем самом? Вереницу этих вопросов можно продолжать еще долго, и каждый из нас в состоянии это сделать. А вот

поразмышлять в этой плоскости было бы, пожалуй, интересно, хотя, конечно, и не так-то просто. Здесь мы оказываемся на той грани, преодолевать которую человеку не всегда по силам, да и не всем дозволено. Что делаем? Попробуем осторожно высказать свои суждения?

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

Творческих успехов всем и личного счастья в наступающем году.

С Рождеством Христовым! Ваш В.Б.

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ БЕСПРЕДЕЛ – БРОУНОВСКОЕ ДВИЖЕНИЕ СМЫСЛОВ – «МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ»

027. В. Бычков (26.01.07)

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

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

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

древние герметисты? Проблема перед пневматиками и эстетиками.

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

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

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

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

Правда, тенденция к этому терминологическому и герменевтическому беспределу и свободному семантическому полету творческой фантазии возникла задолго до дигитальной эры, еще у самых истоков *пост*-культуры – в авангарде начала XX в., как минимум. В России над этим немало потрудились футуристы, абсурдисты, заумники, бессмысленники всех мастей, обэриуты и их последователи в 60-е гг. и далее как в сфере вербального творчества, так и во все теснее смыкающихся с ней продвинутых гуманитарных науках. На Западе эта тенденция идет от футуристов, дадаистов, сюрреалистов, деконструк-

тивистов и их последователей. Сему все мы знаем множество примеров из самых разных сфер гуманитарной культуры и арт-деятельности. Надеюсь, что вы приведете нечто в подтверждение этих размышлений, ибо опровергнуть их вряд ли возможно. Да и главное – не опровергать, а не утонуть в этом бурном море герменевтического беспредела.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

028. Н. Маньковская (28.01.07)

Дорогой В.В.! Ваши соображения о герменевтическом беспределе мне очень близки. Как вы знаете, я посвятила немало времени профессиональному изучению феномена деконструкции – как в ее первоначальном, дерридианском варианте, так и в отечественной рецепции. То же самое относится к делёзовскому шизоанализу. Вы правы – и в концепциях «французской школы», и в деконструкциях наших российских коллег в сферу беспредельного семантического фантазирования попадают практически все основные эстетические категории и понятия: *эстетика, эстетическое, художественное, символическое, прекрасное, красота, образ, миф, мимесис, катарсис, искусство* и многие другие. Однако есть между ними и существенная разница. Да, действительно, различия проявляются, прежде всего, в сфере творческой одаренности, выраженности игрового начала, развитости эстетического чувства. Но не только. Ко многим идеям Деррида можно относиться сколь угодно критически, однако нельзя отрицать, что он создал оригинальную исследовательскую парадигму, применимую ко многим областям гуманитарного знания, что и обеспечило ему имидж интеллектуального лидера в западной гуманитаристике последней трети XX в. Не говоря уже о том, что он был человеком высокообразованным, следовательно, знающим, с какими именно смыслами играет. Что же касается отечественных деконструктивистов, то их опыты заведомо вторичны. Я имею в виду не столько тех аналитиков, которые в меру своих способностей исследуют те или иные аспекты западного постмодернизма, сколько тех, кто сам «косит» под постмодернистов, применяя чужие открытия к чему угодно – русской классической литературе, театру, философии, эстетике и т.д. и т.п. – даже к отечественной географии (активно обсуждается проблема географических образов территории, стихийно возникающих ментальных карт, чья сущностная черта – фундаментальная неполнота, фрагментарность. В проекте гуманитарной географии Михаила Ямпольского последняя рассматривается сквозь призму литературы –«Чевенгур» А.Платонова, «Хазарский словарь» М.Павича, – истории, геополитики – карта мира глазами Сталина, Черчилля, Трумэна. Проблемы социально-экономического развития, инвестиционного климата территории связываются с ее имиджем. Географические образы трактуются и как уникальные перцептивные механизмы, вырабатывающие архетипы доминирующих культурных ландшафтов различных исторических эпох. Прослеживаются процессы проникновения в классическую структуру наблюдения театральных и кинематографических способов восприятия мира – феномены стекла и водопада, мифология старьевщика как наблюдателя и т.п.). А так как многие из них исходят из принципов «мы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь» и «было бы горячо, а за вкус не ручаюсь», то и блюдо получается соответствующим. Один

из недавних примеров тому – новая книга Михаила Эпштейна «Философия тела» (2006), посвященная как раз одной из затронутых Вами тем – телесности. На последней странице обложки содержится своего рода мини-манифест, гласящий: «Три последние века завершились беспощадной критикой философии (Кант, Ницше, Деррида), каждый последующий – начинался открытием новых методов и новых перспектив философии (Гегель, Гуссерль). Будет ли XXI в. исключением? В наше время сложились предпосылки для глубокого сдвига в основаниях гуманитарных наук. Эпоха «пост-» сама уже позади. Мы вступаем в век «прото-» – зачинательных, возможностных форм философской мысли». Видимо, к последним автор, ныне – американский профессор, аттестуемый как «известный ученый, гуманитарий, философ, культуролог», относит и свой труд «о плотском знании, о том, как мыслят, любят, творят телом. Философия берет на себя миссию ценностно-смыслового сбережения тела, учится мыслить телонаправленно и телосообразно». Он трудится над созданием новой гуманитарной науки – эротологии, отличной от медицинской сексологии. Эпштейн озабочен нюансами плотского осязания (категориальный аппарат последнего насчитывает 66 понятий, в том числе неологизмов *связь, кась, трожь, щупь, тачь, леп, трог, тактема* и т.п.), которое ставится выше зрения (еще в своей книге «Новое сектантство. Типы религиозно-философических умонастроений в России 70–80-х гг. XX в.» он подчеркивал доминанту «новой эстетики»: осязательное искусство должно восприниматься именно на ощупь, по возможности исключать зрительное восприятие, чтобы полностью выявить свою тактильную специфику.) В первой главе, «Хаптика», с милой непосредственностью объясняется, что этот термин ближе нашим соотечественникам как производный от «хапать», чем классическая «гаптика».

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

Оставим в стороне надуманность и искусственность подобного соединения. Поговорим о сути дела. Совершенно очевидно, что высокая эротика доставляет в том числе и эстетическое наслаждение, ее сближает с искусством выраженное игровое начало. Эротизм – максимальная эстетизация сексуальности, о чем свидетельствует хотя бы эротическое искусство всех времен и народов. И уж если пользоваться терминологией Эпштейна, эротизм – это «взнуздание» эстетического, а не наоборот. Понятно, что эстетика и искусство для него – лишь повод порассуждать о «поэтике соития», теле и плоти как фабуле и сюжете и т.п. И ни разу не заходит речи о том, что составляет суть как эстетики, так и любви – чувствах, эмоциях, духовном наслаждении (наслаждение понимается им как прежде всего осязательный опыт, любовь – как способность наслаждаться желанным). Не случайно вместо эстетического идеала в книге фигурируют чувственный и осязательный идеалы, воплощающиеся не в красоте (обращенной согласно автору преимущественно к зрению, созерцанию), а «лепоте» – «лепной красоте», т.е. красоте «не вообще, а в отношении чувства осязания» (к счастью, автор не углубляется в вопрос о том, как соотносятся «леп» и «крас», – в его терминологии единицы лепоты и красоты, но подо-

зреваю, что перевес оказался бы не в пользу последней). В свете такого подхода предлагается перейти от «видеоцентрического» к этимологическому значению слова «образ» – нечто «обрезанное», «образованное резкой» (от «разить/резать»), т.е. как бы изваянное или вылепленное». И сосредоточиться на «осязающем», «трогательном» воображении – «воосязаниии» (по мысли автора, совокупности внутренних касаний, которыми мы лепим, трогаем образы своего сознания).

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

От теории наш автор переходит к практике, вернее, арт-практике. «Муза осязания» осеняет у него тактильное искусство, или тач-арт (от англ. «трогать» – touch-art). Оговариваясь, что последнее еще не сформировалось как самостоятельный вид художественной деятельности, не обладает долгой и непрерывной традицией, общепризнанными шедеврами и общепринятыми конвенциями экспонирования и восприятия, он тем не менее прослеживает его историю от момента возникновения в 1911 г., когда итальянский футурист Умберто Боччони создал тактильную композицию-коллаж из железа, фарфора, глины и женских волос «Слияние головы и окна», до собственного (совместно с Ириной Даниловой) тач-экспоната «Наши любимые книги», выставлявшегося на «тактильной выставке» 2001 г. в Санкт-Петербурге. Приводятся выдержки из манифеста Филиппо Маринетти «Тактилизм» и избранные «программные» места из собственных книг, перечисляются художники-тактилисты и выставки, посвященные «искусству-для-кожи». «Может быть, в кончиках пальцев и железе больше мысли, чем в мозге, который гордится своей способностью наблюдать за феноменами», в присущем ему эпатажном стиле заявлял Маринетти. Вместе с тем, описывая созданный им совместно с женой первый абстрактный суггестивный тактильный стол «Судан – Париж», соединяющий, по замыслу, жгучие тактильные ощущения Африки (наждачная бумага, крючки, щетина, проволока) и искусственные, цивилизационные, прохладные осязательные парижские видения (увлажненный шелк, бархат, перья), Маринетти замечал, что тактилизм должен избегать не только сотрудничества с пластическими искусствами, но и болезненной эротомании. Судя по эпштейновской подборке феноменов «хаптики как самостоятельной разновидности искусства», последней избежать не удалось. Типичный тач-объект американского художника японского происхождения Ай-О «Тактильная коробка» представляет собой картонную коробку с отверстием, на которое натянута резина, – в нее и погружается рука осязателя, ощупывая нечто невидимое, загадочное. Еще более явные сексуальные аллюзии вызывает другой его тактильный объект: посетители должны протискиваться через вход, затянутый пенопластовым матрасом, выгнутым в виде буквы U. (Эти опыты 60–70-х гг. сегодня выдаются за инновационные на отечественных выставках, таких, скажем, как арт-проект «Верю!» на территории московского винзавода в январе–марте текущего года.)

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

И еще об одной черте «Философии тела»: автор не затрудняет себя ссылками на первоисточники и даже авторов тех или иных идей, непринужденно присваивая их себе. Так произошло, скажем, с «трансгрессией» Жоржа Батая. То же самое можно сказать о лингвистических играх в дерридианском духе, сближающих *такт*ильность и светский *такт*, чувство о*сяз*ания и ритуал при*сяг*и, варьирующих лепн*о*е и л*е*пное, и т.д. и т.п.

Время от времени в нашей среде возникают разговоры о том, что пора бы написать новый «Лаокоон» – ведь со времен Лессинга соотношение вер-

бального и визуального изменилось, возникли новые виды и жанры искусства. Но вряд ли кто-то мог предположить, что все захапает хаптика и новая классификация искусств предстанет в следующем виде:

«Для каждого органа чувства есть свой вид искусства.
Изобразительное искусство – живопись, скульптура.
Слуховое искусство – музыка.
Обонятельное искусство – парфюмерия.
Вкусовое искусство – кулинария.
Осязательное искусство – ???»

Вот такой герменевтический беспредел – без вопросов…

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ МЮНХЕНА

029. В. Иванов (28.01.07)

Дорогой Виктор Васильевич,

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

Хочу только кратенько рассказать Вам о последних выставках в Мюнхене. Одна из них показалась мне особо примечательной. Название ее характерно своей двусмысленностью (и даже многосмысленностью): «Black painting»; при определенном уклоне воображения оно может даже вызвать ассоциации с «черной мессой». На самом же деле речь идет о четырех американских художниках (Раушенберг, Рейнхардт, Ротко, Стелла), которые работали с черным цветом: каждый по своему. Раушенберг и Стелла остались на уровне эксперимента, тогда как Райнхардт и

Фрэнк Стелла.
Выше знамя. 1959.
Музей американского искусства.
Нью-Йорк

Ротко вышли в мистическое измерение и утаскивают туда за собой ошеломленного посетителя выставки (по мере его восприимчивости, конечно). Ее организаторы вполне понимали, что делали, начертав при входе изречение Джойса: «Закрой глаза и зри». Так или иначе, но несомненно одно: выставка – приглашение переступить «порог», отделяющий мир обычных восприятий от метафизических бездн, и, подобно Фаусту, спуститься в царство матерей – в Ничто, в котором отважный доктор надеялся найти Все. Думаю, что в переступании через Порог и заключается тайна нашего

Сай (Су) Твомбли.
Без названия.
1992.
Собрание художника

Сай (Су) Твомбли.
Без названия.
2002.
Собрание художника

времени. Кто этого не осознает – провалится в ничто (с маленькой буквы), хотя внешне такой провал будет производить впечатление повышенной продуктивности, лишенной, однако, всякого эстетического смысла. Насколько я понимаю, Вы посвятили немало времени изучению таких «провалов», приведших Вас к теории «*пост*-культуры».

Другая выставка – в Pinakothek der Moderne – ретроспектива Дэна Флэвина. Работы его я неоднократно встречал в музеях современного искусства. Они способны только вызвать чувство раздражения: скудные комбинации неоновых трубок. Если обычный электрический свет достаточно мертвенен, то что сказать о неоне! Поэтому я пошел в Пинакотеку без особого желания, но тем не менее потом не пожалел и даже в чем-то озадачился. Вам, несомненно, знакомо состояние, когда посещаешь какую-нибудь выставку или музейную экспозицию современного искусства с предубеждением, и вдруг через какое-то время Ваш магический жезл кладоискателя начинает постукивать, предвещая новое и неожиданное открытие. В контексте нашей перманентной дискуссии о *пост*-культуре замечу, что Флэвин, бесспорно, принадлежит к числу ее ведущих представителей, и он же показы-

вает, что выход в новое измерение отнюдь не означает абсолютного разрыва с прошлым. Многие его работы сознательно подчеркивают «связь времен», хотя и на принципиально новом уровне.

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

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

Сердечно Вам преданный, В.И.

«ЧЕМОДАНЫ ТУЛЬСА ЛЮПЕРА» ПИТЕРА ГРИНУЭЯ – КВИНТЭССЕНЦИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ЭСТЕТИЗМА

030. В. Бычков – Н. Маньковская (30.01.07)

В.Б.: Дорогая Н.Б., в январе нам, как и всем живущим в эстетических мирах москвичам, удалось еще раз спокойно, без суеты пересмотреть «Чемоданы Тульса Люпера» Питера Гринуэя, его последнюю грандиозную кинофреску, отдельные части которой мы уже видели и ранее и кое-что о нем Вы говорили в нашем Триалоге как об одном из лучших артхаусных образцов современного искусства. Сегодня же, пока свежи воспоминания от недавних просмотров всего фильма полностью (идет в одном только клубном кинотеатре почти весь месяц при пустом зале – 5–10 зрителей на каждом сеансе), я хотел бы пригласить Вас поговорить о нем, может быть, менее академично, чем у нас иногда бывает. Так сказать, impression по горячим следам. Если Вл. Вл. видел этот фильм, было бы прекрасно узнать и его мнение. Помимо высокого эстетического наслаждения, что характерно для большинства работ этого мастера, «Чемоданы» вызывают и много размышлений по тематике нашего Триалога, т.е. на художественно-эстетические темы. Поэтому призываю Вас к дружеской беседе за чашкой кофе.

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

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

Что сие в жанрово-видовом плане? Трудно дефинировать. Это уже и не кино в классическом смысле слова. Перед зрителем разворачивается в гринуэевской стилистике суперэстетский кино-арт-digital-проект, некая грандиозная концептуалистская киносимфония. Если брать по масштабам и замыслу, то фильм-проект Гринуэя более всего приближается, пожалуй, только к двадцатипятичасовой гепталогии Карлхайнца Штокхаузена «Свет. Семь дней недели» (у меня, как Вы знаете, есть полная запись на кассетах, которую еще в славные 90-е гг. мне сделала племянница Штокхаузена в Кёльне с виниловых пластинок) – своего рода Реквиему по XX в. и Культуре). При всем том, конечно, что у нашего режиссера все совсем иное и несколько меньшего все-таки масштаба в эстетическом плане. Если у Штокхаузена в силу абстрактности музыки и суперметафизических интенций автора все дышит внеземными энергиями и сверхчеловеческим космизмом, то у Гринуэя – наша грешная земля, предельно эстетизированная в ее эротизме, вещизме и политических гнусностях, которые тоже, в общем-то, – *вещи* и помещаются, как и все человеческое, в обычный, изрядно потрепанный *чемодан*. У Штокхаузена композиция разворачивается из некой космизированной музыкальной суперформулы и у Гринуэя – тоже из формулы, только визуально-пластической, – старенького чемодана, с которым связана вся жизнь человеческая, в котором, все и вне которого – ничего. Все бытие – чемодан, да цифра 92 (номер урана в та-

Питер Гринуэй.
Чемоданы Тульса Люпера.
Кадры из фильма.
2003–2004

блице Менделеева) – магическое число для Гринуэя. Визуальная эстетика, даже *пост*-эстетика, требует, разумеется, совсем иного, чем музыкальная, даже *пост*-музыкальная. Поэтому у Гринуэя почти все иное, чем у Штокхаузена, но по эстетической сверхзадаче они чем-то близки, хотя в самой музыке (а она играет в фильме огромную роль) Гринуэй, конечно, почти неоклассик в отличие от крайнего модерниста Штокхаузена. Главное же у них – устремленность в будущее, которое ото всех нас (включая и их) сокрыто апокалиптическим маревом и кровавым заревом заката. При этом Штокхаузен гудит в набат, а Гринуэй эстетствует в самом классическом смысле, балансируя на грани выпадания в дигитальный осадок.

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

Меня же этот полифоничный, полисемантичный, полижанровый фильм наводит скорее на литературные, живописные и собственно кинематографические параллели. Гринуэевский микрокосм – своего рода кинематографический аналог романов XX в. – «Улисса», «Ста лет одиночества», «Шума и ярости», «Мастера и Маргариты», «Сада расходящихся тропок», «Хазарского словаря». В «Чемоданах» произведена своеобразная возгонка потока сознания, магического реализма, абсурдизма и многих других авангардистско-модернистских приемов. Не случайно в нем возникают фигуры Беккета, Ионеско и Джойса (между прочим, Гринуэй сетует на то, что кино так и не открыло для себя Джойса, а остановилось на Бальзаке и Диккенсе или даже скорее на Джейн Остин). Я бы назвала эту ленту гиперфильмом по аналогии с гипертекстом. Он, действительно, ветвится, в нем множество цитат, в постмодернистском духе переосмысливающих искусство далекого и недавнего прошлого. И самоцитат: Гринуэй создает целую систему отсылок к собственным фильмам. В этих микросносках-маргиналиях фигурируют ключевые моменты из «Падений», «Контракта рисовальщика», «Живота архитектора», «Отсчета утопленников», «Книг Просперо», «Дитя Макона», «Зед и два нуля», «Интимного дневника», «8 S женщин», не говоря уже о культовом фильме

«Повар, вор, его жена и ее любовник». Нередко они поданы весьма самоиронично: чемоданные близнецы в морге – парафраз близнецов из «Зед…», только воплощают они не Эрос, а Танатос.

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

Кстати, в 2006 г. в издательстве «Иностранная литература» вышел перевод романа Гринуэя «Золото» – тоже из люперовского цикла. Только метафора урана заменена в нем символикой золота со всеми вытекающими коннотациями – от золотого тельца до «Золота Рейна». Но число 92 сохранено: книга содержит 92 новеллы о геноциде евреев во времена Третьего рейха. Золотые украшения, нательные кресты, коронки погибших, переплавленные в 92 золотых слитка, оказываются в Дойчебанке Баден-Бадена. В 1945 г. их похищает немецкий лейтенант Густав Харпш, чтобы выкупить свою дочку, родившуюся от французской крестьянки во время оккупации Франции, – тогда, опасаясь ответственности, он сказал, что у ребенка есть примесь еврейской крови. В двух кожаных чемоданах (в них были упакованы слитки) дочь Харпша хранит теперь «чучело собаки, пустые пузырьки из-под духов, вишневые косточки, инструменты, с помощью которых муж-дантист выдрал все ее зубы, желтую краску, слитую в чемодан из шести банок, иголки для шитья, тома "Анны Карениной", любовные письма родителей, которые она сама за них написала…». В общем, «жизни пестрый сор», перечислять можно еще долго. Да и впечатлений нам, видимо, хватит еще надолго: Гринуэй задумал свой масштабный проект как альтернативу дискретности современного потока кинообразов, прерываемого пультом управления. Кроме кинотрилогии и книг, в него должны войти выставки, театральные спектакли, интерактивные игры. Что-то вроде кинороманапотока, возрождающего магию кино…

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

Н.М.: Так вот, что касается живописных ассоциаций, то Гринуэй (художник по образованию) искусно вплетает в кинематографическую ткань, кажется, все «измы» XX в. – от экспрессионизма и сюрреализма до поп-арта и даже соц-арта. Но не только: идет изощренная игра с классической живописью. И даже классицистской (не случайно постмодернизм нередко называют новой классикой или новым классицизмом – Гринуэй как один из отцов-основателей кинематографического постмодернизма всегда увлекался идеями симметрии, строго выверенных параллелей, не говоря уже о нумерологии). Один из наиболее интересных (и развернутых) фрагментов фильма связан

Питер Гринуэй.
Чемоданы Тульса Люпера.
Кадры из фильма.
2003–2004

с фантазиями на темы разновозрастных портретов мадам Муатесье Энгра, буквально выходящей из живописного пространства, чтобы зажить новой жизнью в мире кинематографа. Есть здесь и парафразы «Пьеты», «Святого Себастьяна» и других классических шедевров. Сам фильм чрезвычайно живописен. Каждый его кадр композиционно выверен, представляет самостоятельную художественную ценность (как не вспомнить тут Висконти или Параджанова). Гринуэй парадоксально сочетает избыточность изобразительных приемов (полиэкран, анимация, кинодокументалистика, компьютерная графика, «ожившие»

Питер Гринуэй.
Чемоданы Тульса Люпера.
Кадры из фильма.
2003–2004

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

Да, Вы правы, в жанрово-видовом плане фильм этот не поддается однозначной классификации. Он синтезирует черты драмы, трагикомедии, мелодрамы, детектива, триллера. Его можно было бы назвать и фильмом-притчей, мистерией, повествующей о «страстях» человека XX в., и фильмом-мистификацией. Ведь, как выясняется в финале, Люпер умер в десятилетнем возрасте, и все происходящее на экране – плод воображения его друга Марти, в том числе Тульс в юности и зрелости (все три ипостаси героя, представленные тремя актерами, порой фигурируют одновременно). Есть здесь и лингвистическая мистификация – «люпер» переводится автором как «редимейд», хотя в новоевропейских словарях найти слова «luper» не удалось. Есть соблазн интерпретировать этот неологизм в духе дерридианской игры как производное от латинского «*lup*us» (волк) по аналогии с «homo fab*er*»: lup + er = luper, что-то вроде «человека-волка», «волкообразного». А может быть, существа, пораженного волчанкой (таков медицинский смысл термина «lupus»). Люпер, действительно, артефакт. Хотя как знать… До дна этот фильм не исчерпать, до последней матрешки не развинтить; в финальных ка-

драх в рое пчел выплывают отпечатки рук и челюсти, как символы наиболее надежных идентификаторов личности – выплывают и уплывают, образуя абстрактную картину, сотканную из стилизованной формулы ДНК. Правда, в фильме звучит самохарактеристика – маньеризм (как известно, именно в нем принято усматривать истоки постмодернистской стилистики), но, думается, она не объемлет все богатство его формы-содержания (этот введенный Вами термин в высшей степени адекватен и в данном случае).

Я согласна с Вами в том, что этот фильм – кинематографическая вершина Гринуэя, да и всего современного кино. А вот насчет того, что дальше в кино идти некуда, что Гринуэй подвел черту, в том числе и под своим кинотворчеством, не могу согласиться. Я была на том мастер-классе Гринуэя в Доме кино, где он говорил о четырех тираниях. Режиссер провозгласил тогда своего рода манифест перехода от кино к посткино, от кинематографа к дигитографу. При этом показательно, что он во многом апеллировал к идеям киноавангарда 60-х гг. В духе киноэстетики своей юности он заявлял о том, что традиционный кинематограф лишен перспектив развития из-за тираний слова, экрана, актера и камеры. «Литературное» кино иллюстративно, это пристройка к книжной лавке; в отличие от архитектуры, оно ограничено рамками экрана; его деформируют актерские амбиции; кинокамера же схватывает лишь малую часть окружающего мира. Такое кино было обречено уже тогда, когда стало возможным выключать телевизор посредством пульта дистанционного управления (Гринуэй назвал даже точную дату его «смерти» – 31 октября 1983 г., когда был изобретен такой пульт). Сегодня оно – достояние прошлого, подобно немому кинематографу. Будущее – за основанным на новейших технологиях новым киноязыком, становящимся самодостаточным содержанием фильма. Посткино адресовано молодому поколению зрителей, увлекающихся Интернетом. Его теоретический коррелят – электронная эстетика. По мнению Гринуэя, информационные мультимедийные технологии перестают быть исключительно носителями информации, становятся эстетическим и творческим явлением. Будущее – за киберактивным кино, говорил он, ссылаясь на свои эксперименты с «круговым кино» (в Болонье оно демонстрировалось на фасадах домов, обрамляющих Пьяцца Маджоре, – без традиционного экрана и ограниченного кадра).

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

В.Б.: Прекрасно! Однако все то, что Вы пересказали из программной речи Гринуэя в Москве, как раз, по-моему, и свидетельствует о конце кинематографа и начале принципиально нового вида арт-деятельности в сетях Интернета, а не на традиционном киноэкране. Это уже не кино! Да и его фильм сам ярко свидетельствует об этом. По большому счету – это переход от кино к чему-то иному. Особый аудиовизуальный арт-проект пока на базе кино. И даже в нем Гринуэю не удается отказаться ни от одной из «тираний»: *слова*? – да слов там больше, чем в десятке обычных фильмов, и все они у Гринуэя значимы; *актера*? – да актеров у него больше сотни для 92 персонажей, т.к. некоторых персонажей играют поочередно или сразу по несколько актеров: Люпера – 3, начальника вокзала Антверпена – 8, русского коменданта пункта перехода – 2 и т.д., и все играют свои значимые для ленты роли; *экрана*? – да он возведен у него в культ художественной выразительности в форме подвижного полиэкрана; *камеры*? – ну, об этом и говорить нечего – их задействовано у Гринуэя множество. Так что все, что он говорил на этом мастер-классе, на мой взгляд, не что иное, как

манифестарная элоквенция, риторика, которой он и сам не придает никакого значения, когда приступает к съемкам фильма. Думаю, то же самое будет и с «Ночным дозором». Гринуэй – до последнего нерва кинорежиссер, и никуда ему из этой шкуры не вылезти. Для принципиально новых, действительно (а не номинально, только по технологии камеры) дигитальных арт-проектов, по уровню художественности не уступающих лучшим кинематографическим лентам XX в., нужны принципиально новые мастера, с новым менталитетом, психологией восприятия, новым видением мира, творческим кредо и т.п. Возможно, они вырастут из тех мальчишек, которые сейчас с соской во рту уже сидят (или лежат) за компьютерами и ничего иного, кроме них, в жизни знать не будут, т.е. будут уже и не совсем людьми в современном понимании, пожалуй. И работать будут для себе подобных, ибо подобных нам с Вами уже и не останется к тому «дигитально-сетевому» времени.

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

А по поводу некоего «арт-мейнстрима» (что за новый жаргонный монстр?) Вы явно преувеличиваете. Какой здесь «мейнстрим», когда в зале 5 человек, и фильм шел только в одном маленьком клубном кинотеатре огромной Москвы? Это предельно элитарный фильм для небольшой горстки эстетов. Думаю, что даже большинство киноманов его вряд ли смогли досмотреть до конца. Там слишком уже много не от кино, и очень высока концентрация чистого эстетизма, хотя и на самый современный лад. Вот, последнее, кстати, заставляет нас с Вами серьезно задуматься над проблемой эстетического опыта в постнеклассической упаковке. Здесь есть интересная проблема и предмет для размышлений.

Питер Гринуэй.
Чемоданы Тульса Люпера.
Кадр из фильма.
2003–2004

И еще, относительно громких восклицаний Гринуэя по поводу дигитальности. Мне кажется, что он понимает этот термин, модный теперь в кругах киношников и телевизионщиков, слабо осознающих его чисто технический смысл, слишком буквально. Помимо того что он самым активным образом использовал в фильме многие современные достижения компьютерных технологий, как в чисто техническом плане, так и на уровне виртуальности, постоянным выведением, точнее наложением на киноэкран картинки с монитора компьютера с бегущими страницами, блоками текста, визуальными окнами и т.п., он еще и постоянно держит какие-то цифры в их арифметическом облике на экране. Нумеруются удары, которые частенько получает Люпер от тех или иных персонажей, удары теннисного мяча о скалы, нумеруются чемоданы, вещи, презентирующие земной мир (и мир XX в. особенно), персонажи фильма, истории, рассказываемые Люпером. И все эти цифры систематически возникают на экране. По-моему, несколько назойливая и прямолинейная символика господства

Питер Гринуэй.
Чемоданы Тульса Люпера.
Кадры из фильма.
2003–2004

невидимой, но торжествующей в современном мире *дигитальности*. Смысл же ее состоит отнюдь не в том, что визуальная и звуковая информация теперь кодируется в цифровом коде 0-1, – это просто улучшает качество киноизображения и звука, – а в возможности обрабатывать первичную аудиовизуальную информацию, снятую кинокамерой, с помощью компьютера. Правильнее было бы говорить поэтому не о цифровой (дигитальной), но о компьютерной революции в кино и телевидении, как и во всей человеческой цивилизации. Этот смысл, собственно, и вкладывается в термин «дигитальный», но Гринуэй понимает его, по-моему, слишком упрощенно.

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

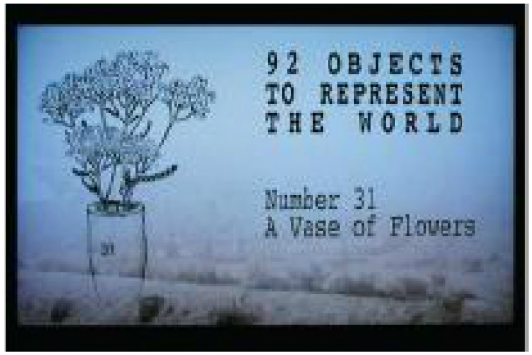
Н.М.: А у меня все эти цифры скорее ассоциируются с мистическими числами Пифагора как

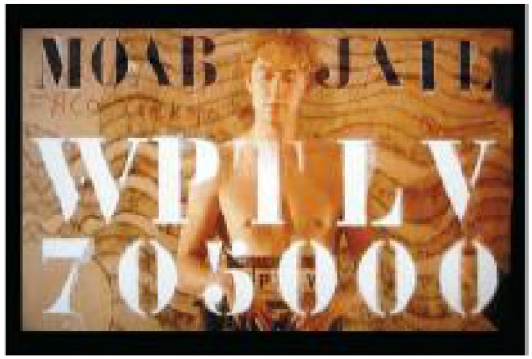
первоосновой мироздания. Вспоминается давний спектакль «Теорема Пифагора» в Театре Моссовета, где тогда еще с помощью лазера, а не компьютерной техники все театральное пространство – сцена, зрительный зал, пол, потолок и т.п. – было испещрено цифрами. Что же касается компьютерных окон, шлейфа от предыдущих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

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

В.Б.: Да, о Барни имеет смысл поговорить когда-то специально. Фильм же Гринуэя действительно предельно концентрирован во всех отношениях. В нем реализован своего рода синтез многих искусств, как современных, так и классических. Живопись, музыка, театр, кино, литература, журналистика, инсталляция, акция, перформанс, энвайронмент, компьютерная графика, фрагменты виртуальности, многие стили и направления (классицизм, романтизм,

Питер Гринуэй.
Чемоданы Тульса Люпера.
Кадры из фильма.
2003–2004





символизм, модерн, дадаизм, сюрреализм, живопись действия, боди-арт, концептуализм (господствует), соц-арт, моц-арт, net-арт и т.д. и т.п.) – все, что знает история искусства и чего еще не знает, нашло здесь то или иное применение и использование. Поэтика и политика идут рука об руку, ирония и идеология тесно переплетены. Все суперлирично, но холодновато, отчужденно. Красота и сухое постукивание клавиш старинной машинки. Windows и коробковое пространство. Вещь господствует над человеком.

Человек сам – вещь под номером 92 (двойник Люпера в камере хранения вокзала в Антверпене

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

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

В ином ракурсе чемодан – это хранилище вещей, и человек у Гринуэя – не более чем *вещь* (хотя вроде бы и мыслящая; главный герой, во всяком случае, – «мыслящий тростник», правда, уже не ропщущий ни на что, а все принимающий как данность) со своим номером. Действительно, слово «люпер» Гринуэй (или русские переводчики фильма?) в конце фильма вроде бы «переводит» как *реди-мейд*. (В скобках замечу, что это не очень понятная мистификация. Ваш этимологический заход интересен. К этому можно еще вспомнить, что Люперком – Lupercus тоже происходит от lupus – в Древнем Риме называли божество природы и стад, отождествлявшееся с греческим Паном. В честь него проводились и ежегодные празднества – Люперкалии. Однако как все это можно соотнести с гринуэевским Люпером, да еще осмыслить как редимейд, трудно сказать.) Как бы то ни было, Люпер – это реди-мейд, готовая вещь. Богом, что ли, слепленная скульптурка из персти земной и заведенная («заводной апельсин»?) ключиком – пойди-ка попляши немного в музыкальной шкатулке? Человек просто вещь в руках божественных сил?

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

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

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

ностный, сюжетный, а фильм настоятельно требует искать иные ответы…

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

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

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

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

Питер Гринуэй.
Чемоданы Тульса Люпера.
Кадры из фильма.
2003–2004

повторы одних и тех же фраз то одним, то различными голосами (звуковое эхо), одних и тех же сцен и т.д. и т.п. И все с потрясающим тактом сопряжено и гармонизировано. Киносимфония слушается/смотрится на одном дыхании.

Н.М.: Действительно, это пример «дисгармоничной гармонии» на самых разных уровнях. Скажем, второй фильм показался мне более гармоничным по сравнению с первым и особенно третьим, более мозаичными, где многое «провисает», есть длинноты. Однако только совокупность всех трех частей образует целостную фреску, создает ощущение совершенной композиции. С дисгармоничной гармонией связана и присущая ленте антиномичность: в ней переплетаются высокое и низкое, духовное и физиологичное,

возвышающее и шокирующее, прекрасное и безобразное – все классические и современные эстетические категории и обозначенные Вами в свое время паракатегории здесь искусно гармонизированы, что создает ощущение квинтэссенции эстетического в его сегодняшнем понимании.

В.Б.: Интересно, что в фильме-проекте Гринуэя сконцентрирован практически весь опыт современного продвинутого визуального искусства, начиная с концептуализма (а из сферы кино здесь учтены все наиболее интересные находки за все столетие его бытия). Взяты приемы множества современных типов арт-производства (здесь и Дюшан, и Поллок, и Бойс, и Кунеллис, и Тапиес, и перформанс, и энвайронмент, и все-все-все) и включены в единое эстетизированное пространство совместно с элементами и приемами классических искусств и сетевой литературы (зачины 1001 истории со своим порядковым номером, естественно, проходят под сурдинку одной из линий фильма, особенно его третьей части.) И все это организовано на базе и с помощью современнейшей компьютерной техники и технологии. Фильм-проект *сделан* в смысле введенной еще русскими формалистами начала XX в. категории *сделанности* вещи (= произведения искусства) и переполнен приемами *остраненности* (по Шкловскому). В нем немало *странного* для обыденного сознания и греющего душу эстета. Разума, расчета, приема здесь тоже очень много. Все предельно концептуально и одновременно эстетично. Трезвый эстетский расчет (возможен ли такой вообще-то?) и глубинная художественная интуиция в этом проекте обрели удивительное единство, что и привело к возникновению уникального явления в современном искусстве. В этом смысле перед нами, конечно, шедевр постмодернизма. Его квинтэссенция в киновизуальном пространстве, практически – недосягаемая вершина.

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

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

Повторюсь: фильм предельно концентрирован во всех отношениях. Переполнен всяческой информацией, многоплановый, полисемантичный в эстетическом ракурсе, интеллектуалистский. И целостный в классическом смысле. Конец, 92-й чемодан – возвращение к началу и классическое завершение сюжета (а он в нем есть тоже) почти на уровне аристотелевской перипетии, но в постмодернистском ироническом ключе. И эстетство, эстетизм, эстетическое, художественное разлито по всей шестичасовой ленте. Щедрый автор и могучий эстет, конечно. Может быть, последний эстет на Западе.

В связи с этим неожиданно (еще в зале при просмотре) возникла интересная идея. Думаю, вполне плодотворная. Само собой всплыло в голове дополнение к известной гипотезе гностиков о трех типах людей (соматиках, психиках и пневматиках) еще одним типом – *эстетиков*. Имею в виду, естественно, не профессиональную принадлежность к дисциплине эстетике (таких было пруд пруди в прошлом веке, особенно у нас; сейчас мы попридержали их инкубацию, во всяком случае в отдельно взятом институте), а внутренний духовно-душевный склад, творческие интенции, образ жизни. Свой личный тип я всегда определял где-то между психиками и пневматиками. И вот это *между* и есть *эстетики* (открылось вчера) – особая порода людей с высоко развитым эстетическим вкусом, непреодолимой интенцией к эстетическому созерцанию и творчеству. К нему, естественно, при-

надлежат все творцы высокого искусства и эстеты, т.е. ценители этого искусства, для которых эстетический опыт приоритетен перед всеми остальными сферами опыта и деятельности. «Чемоданы» – один из индикаторов этого типа человеков, современный индикатор. Судя по заполненности зала в кинотеатре, их маловато в огромной Москве. Хотя, конечно, немного утрированный вывод.

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

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

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

Подводя предварительный итог нашему, по-моему, интересному разговору, можно сказать, что перед нами могучее событие в мире самого современного искусства. Фильм ставит много вопросов перед исследователем, перед эстетиком в частности. Мне пока очевидно, что он подтверждает некоторые мои догадки относительно движения современного искусства. Свидетельствует, например, о том, что кино как вид искусства все-таки, несмотря на Ваше полное несогласие со мной в этом вопросе, доблестно завершило свое существование вместе с остальными более древними видами классического искусства, прожив всего сотню (но каких!) лет. Однако именно на базе кино осуществляется синтезирование многих достижений классического и авангардно-модернистского искусства в принципиально иную плоскость арт-бытия – в компьютерно-сетевые искусства будущего, в арт-проекты на базе виртуальности. Если поживем еще, то увидим, так ли сие. А пока есть над чем размышлять и в связи с этим фильмом. Спасибо за приятно проведенный вечер.

МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСКУССТВА И ЭСТЕТИКИ

031. В. Иванов (10–15. 02. 07)

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

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

Второй вопрос представляется по своей формулировке более ясным, хотя и здесь хотелось бы уточнить: кто имеется в виду под «мы» («что мы имеем в виду…»). «Мы» – это Н.Б., В.В. и Ваш покорный слуга? или «мы» – это просто принятый в науке оборот речи (например: «допустим, что…» и т.п.)? или под «мы» имеется в виду какое-то мировоззрение (хотя и в самом широком понимании)? От ответа на этот вопрос зависит многое, но мне кажется, что Вы употребили данное местоимение в самом неопределенном, чисто грамматически обусловленном смысле и справедливо ждете от собеседников, чтобы они высказали не «наше», а именно

свое мнение. При этом я думаю, что большинство эстетиков, искусствоведов и художников вовсе не думают, что в искусстве находит свое выражение «метафизическая реальность». Говорить о ней представляется возможным только в довольно узком контексте. Огромное число произведений искусства создавались в рамках, очерченных имманентизмом, и ничего от этого не потеряли в своей эстетической ценности. Тогда как с православной точки зрения на задачу иконописи, способствующей восхождению от образа к Первообразу, речь тоже идет не о «метафизических реальностях», а о божественно-духовных существах: о Христе, Богоматери, ангелах и святых, о чем Вы сами много и прекрасно писали. Однако я – и, как мне кажется, Вы – в своей эстетике оставляем место для «метафизических реальностей» в более узком и специфическом смысле: поэтому «мы» может получить более конкретные контуры, но они, действительно, нуждаются в прояснении. Поэтому мне представлялось бы более логичным поменять местами Ваши вопросы: в начале я бы поразмышлял над тем, «что имеем в виду под метафизикой и имеет ли она какое-либо отношение к эстетике» (Ваш четвертый вопрос), и лишь потом постарался бы уяснить, «что мы имеем в виду под метафизической реальностью, которая выражается в искусстве» (Ваш третий вопрос). В любом случае определение метафизики приобретает центральное значение для всего комплекса сформулированных Вами проблем. Самый простой путь: посмотреть в словарь. Например, в недавно вышедший том – «Das neue Bertelsmann Universallexikon». Более элементарного и краткого определения трудно себе представить: «Metaphysik, ein Kerngebiet der Philosophie, die philos. „Grundlagenwissenschaft"»[1]. Примечательно, что за ней не только признается право на существование, но воздается честь как центральной области философии. Несомненный прогресс, в сравнении с эпохой Просвещения, когда, по выражению Канта, «вошло в моду выражать к ней полное презрение». У Гёте и Ницше метафизика употреблялась нередко в качестве ругательного слова. Полагаю, что и для большинства наших современников (несмотря на новую моду в определенных кругах, подвергнутую Вами уничтожительной критике) метафизика является синонимом антинаучных фантазий на псевдофилософские темы.

Но, дорогой В.В., к чему нам словарные экскурсы! Что действительно может представлять для нас интерес, так это прояснение того, в каком смысле мы употребляем данное понятие в контексте наших эстетик (мировоззрений). Если я не ошибаюсь, то метафизика играет гораздо большую роль в моем «магическом театре», чем в Вашем. Или я заблуждаюсь? По крайней мере, я привык уже более сорока лет связывать свои эстетические воззрения с *метафизическим синтетизмом*[2] и не имею никаких оснований от него отказываться. Скорее, напротив, вижу почти безграничные возможности для углубления эстетики этого типа. Недавно в Берлине вышла дельная монография о Михаиле Шемякине, в которой Хайке Вельцель посвятила главу разбору метафизического синтетизма и взглядов Вашего покорного слуги, внимательно изучив написанные им тексты. Я даже удивился, не будучи избалован в этом отношении. Меня также поразила проницательность, с которой она писала о Манифесте 1968 г.: «Bereits aufgrund seines Namens und der bisweilen rätselhaft-geheimnisvollen Passagen wirkt das Manifest schwer zugänglich. Daher drängt sich der Eindruck auf, dass das Manifest nicht für einen breiten Lesekreis verfast wurde, sondern sich, wenn überhaupt, eher an eingeweihte richtet und wie eine Art Geheimschrift wirken soll»[3] (S. 186). Могу только поздравить проницательную исследовательницу, попавшую абсолютно в точку, но и она при дальнейшем анализе все же не нашла подлинного ключа к расшифровке текста. Я тоже пока не спешу с комментариями. Единственно досадно, что вокруг истории текста Манифеста господствует не-

[1] «Метафизика - центральная область философии, ее основополагающая часть».

[2] О метафизическом синтетизме см.: *Иванов В., Шемякин М.* Метафизический синтетизм // КорневиЩе ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1999. С. 290–303.

[3] «Уже из-за своего названия и подчас загадочно-таинственных пассажей манифест труден для понимания. Поэтому создается впечатление, что манифест написан не для широких кругов читателей, но, прежде всего, для посвященных и должен действовать как своего рода шифр» (нем.).

разбериха. Примером чему является великолепный монографический альбом «Михаил Шварцман» (есть в нем и моя статья), вышедший под эгидой Русского музея. Без сомнения, этот том, содержащий ценнейшие материалы, на долгие годы предопределит развитие шварцмановедения (хотя рецепция творчества этого выдающегося мастера идет, к сожалению, крайне медленно, но, надеюсь, время возьмет свое и все будет расставлено по своим местам). Тем печальнее, что из-за антипатии вдовы художника к Шемякину история метафизического синтетизма изложена совершенно превратно и фактически неверно. Меня самого это мало волнует, но метсинт (извините за подобное сокращение) связывается, как правило (и совершенно справедливо), с Шемякиным, базируется на анализе методов его исследований аналогий (есть, конечно, и другие мировоззрительные компоненты), и поэтому жаль, что в упоминаниях о группе «Петербург» и ее Манифесте отсутствует необходимая в науке ясность. Впрочем, это побочное замечание. В рамках данного письма-беседы речь идет не о «Петербурге», а о смысле, вкладываемом участниками Триалога в понятие метафизики и метафизического. Так вот, я, со своей стороны, могу сказать, что пользовался (и пользуюсь) этим термином эмблематически. Мне кажется, что многозначность данного понятия запрограммирована с самого начала… // Здесь фраза обрывается. Как Вам прекрасно известно, Андрей Белый вспоминал, что, когда пушка на Петропавловской крепости возвещала полдень (таков старинный питерский обычай), Мережковский обрывал свой труд, иногда не закончив предложения, и отправлялся гулять в Летний сад. Я не следую примеру Мережковского. Просто увлекся, листая том Аристотеля, чтобы извлечь из него сведения о происхождении «Метафизики», незаметно приспело время ужина, два телефонных звонка… Словом, отложил продолжение письма на следующий день. Опять ничего не вышло: получил от редактора текст, который нужно было срочно поправить. День третий – поход к зубному врачу. Опять посетил выставку Флэвина и поразился: листая каталог, обнаружил, что он из старой ирландской семьи, католик и даже учился в семинарии… это как-то сразу интуитивно почувствовалось. Рад, что интуиция не подвела… Вот Вам краткий отчет о прошедших двух днях… на то и переписка, чтобы время от времени делиться своими текущими и малозначащими переживаниями. Теперь могу продолжить оборванную фразу//

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

Джорджо де Кирико.
Великий метафизик.
1916.
Национальная галерея.
Берлин

Джорджо де Кирико.
Метафизический интерьер.
1917.
Национальная галерея.
Берлин

игр. Главное: под метафизикой теперь разрешено понимать разные формы трансцендирования за пределы повседневного сознания, чем и не преминули воспользоваться художники. Первый из них – Кирико, осмелившийся говорить о своих произведениях как о Pittura Metafisica, вкладывая в это обозначение смысл, находящийся в мужественном противоречии со всеми устоявшимися пониманиями. В рамках данного письма не стоит характеризовать фазы дальнейшего использования слова «метафизика» в современном искусстве, в том числе и бесконечные злоупотребления, связанные с перенесением игры на эстетическое поле.

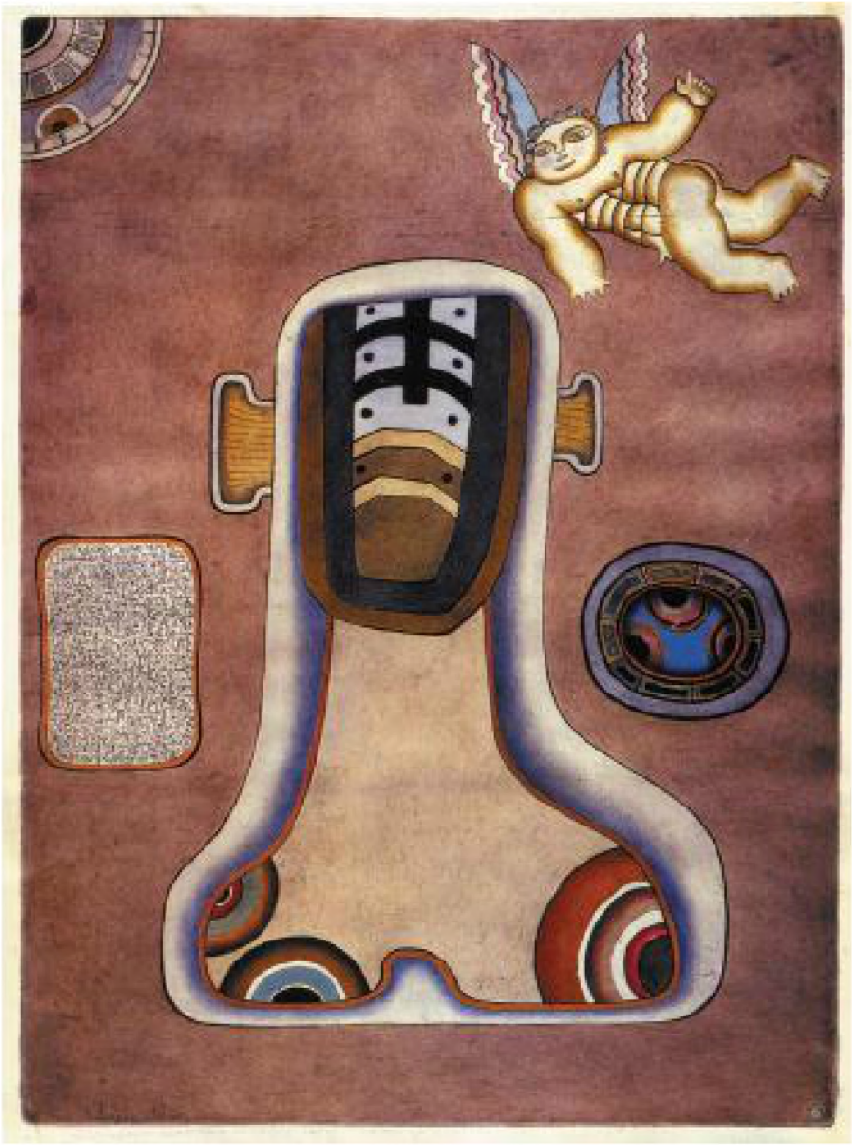
Тема, безусловно, почтенная и заслуживающая нашего дальнейшего обсуждения, но теперь хочу – хотя и в краткой форме, поскольку время опять поджимает: завтра еду в Берлин, а потом лечу в Вену на симпозиум, так что опять дней десять не буду иметь возможности спокойно посидеть за письменным столом – пояснить: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

Летом 1968 г. Михаил Шемякин и я решили написать нечто вроде манифеста или программы, которая отражала бы основные интенции группы «Петербург». Большой материал для раздумий

Михаил Шемякин.
Метафизическая голова.
Коллаж.
1977–1992

предоставляли шемякинские коллажи (до сих пор, к сожалению, мало известные и проигнорированные академическим искусствоведением), являвшие собой новую исследовательскую форму: в них сопоставлялись произведения самых различных эпох по принципу аналогии. Таким образом, в акте созерцания можно было уловить наличие духовного архетипа, связующего внешне противоречивые явления в истории искусства. Меня поразило сходство с гетевскими методами, ведущими к восприятию идеи в явлении. Я усмотрел известную параллель между принципами, положенными в основу «коллажей», и учением о метаморфозе у Гёте. Ко всему прочему приходило на ум сходство со шпенглеровской морфологией. Были еще соображения и герметического порядка, но об этом пока писать не хочу. И вот однажды, выходя из поезда на станции Карташевка (Варшавская железная дорога: по ней Мышкин ехал в Петербург), где жили на даче мои родители, мне представилось следующее соображение: Мишины коллажи показывают, что возможно создание форм, сочетающих несочетаемые в обычной жизни элементы. Как это возможно? Это возможно, если допустить, что само сочетание производится на уровне сознания, тем или иным путем вышедшего за пределы физического мира, иными словами, *синтез* происходит

Михаил Шемякин.
Дух рыцаря.
Трансформированная маска
Океании.
1968



на уровне *мета*–физическом. Моей эрудиции тогда вполне хватило бы на то, чтобы выбрать какой-нибудь другой термин, но в тот момент хотелось подчеркнуть возможность сплавления форм и смыслов в чисто духовном измерении. Приоткрылись постепенно и тайны «кухни» древних культур, в которых выварились метафизические синтезы. Лучшим примером сочетания несочетаемого для меня был и остается древнеегипетский сфинкс. Таким образом, я писал о «метафизическом» более в «техническом», чем в строго философском смысле этого слова.

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

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

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

032. О. Бычков (04.03.07)

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

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

Вот В.В. предлагает, по протестантскому обычаю, разделить функции богословия и естественных наук, т.е. чтобы одно опиралось только на веру и откровение (sola fide, sola scriptura и т.д.), а другое, стало быть, на факты и научные методы. Попытки апологетики, т.е. демонстрации того, что богословские

предпосылки не противоречат естественно-научной картине мира, якобы свидетельствуют о кризисе богословия. Я не отрицаю, что богословие и религиозное миропредставление в настоящее время, возможно, находятся в кризисе. (Хотя посетите Северную Америку и, вероятно, ваше представление изменится.) Но это не имеет никакого отношения к апологетике, или, как у нас ее называют, фундаментальному (или философскому) богословию. В то время как протестантская традиция отошла от апологетики к чистой систематике или практическому богословию, а православная традиция в определенное время просто несколько охладела ко всему этому, без официального отрицания законности таковой отрасли богословия, в католических кругах, опирающихся в этом на раннюю апологетику и патристику, и по сей день фундаментальное богословие является стандартом и ни о каком упадке не свидетельствует. В то же время достаточно и хороших систематиков в современном богословии, в том числе и католическом, которые как раз опираются на традицию, в том числе и в области богословской эстетики: возьмите того же фон Бальтазара.

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

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

Надеюсь, что к этому моменту стало понятно, какое отношение все это имеет к эстетике (выход на тонику после некоего фугообразного развития темы и диссонанса). Да прямое! Прежде всего, науку, искусство, богословие и другие дисциплины связывает то, что они все направлены на изыскание определенного рода истины, и при этом не то чтобы каждая дисциплина занимается узко своим типом истины, а часто – несколько типов истины применимы к одной и той же дисциплине или один тип к нескольким. Далее, единство некоторых принципов, по которым сии дисциплины действуют, а также и того, что они открывают, также объясняется некоторым единством на глубинном (Кант бы сказал – трансцендентном) уровне, которое можно объяснить либо богословски, либо, как Кант, априорно-постулятивно, либо, как естественно-научники, на основе обозримого факта,

что мы все и вообще всё принадлежит в конечном счете к одной реальности и поэтому должно как-то пересекаться. И последнее: все эти идеи каким-то образом прозреваются в эстетическом опыте, т.е. реальность вдобавок к предоставлению некой общей основы нашего существования и опыта предоставляет нам еще и способность все эти принципы *прозревать*. Приведенные здесь наблюдения и идеи были так или иначе сделаны и выражены в мысли средиземноморского ареала, начиная с Платона и стоиков и заканчивая немецким идеализмом и современной богословской эстетикой.

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

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

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

Однако мне-то кажется, что следующий вопрос наиболее интересен, даже если он и не был напрямую задан, но только как-то промелькнул во фразе «возможен ли эстетический опыт только и исключительно в физическом мире». Мы недавно полемизировали на эту тему с известным североамериканским эстетико-богословом Франком Берч-Брауном. Как вы знаете из моих прошлых теоретических выкладок, я принимаю вслед за Кантом в качестве составляющей определения эстетического необходимость присутствия реального чувственного восприятия реально присутствующего чувственного объекта (можно назвать это «физическим» элементом, если хотите). Без такового реального чувственного импульса (например, во всех случаях «интеллектуальной» или «духовной» или «моральной» красоты) можно говорить только об *аналогии* с эстетическим восприятием: например, фон Бальтазар говорит об «эстетических» элементах в откровении и о «прекрасной» божественной «форме» только как аналогичных эстетическому вос-

приятию «земных» форм. Так вот, Франк возмутился, что в таком случае все, что не имеет связи с прямым чувственным опытом (включая, например, математические теории, «красоту» Бога, да даже и проигрывание или построение музыкальных симфоний в голове без инструментов, не говоря уже о понимании неких чисто философских теорий как «эстетических»), остается за пределами эстетики. В.В., как мы знаем, скорее всего, будет солидарен с Франком в этом плане, так как понимает эстетику как чрезвычайно общую дисциплину, описывающую широкий круг культурно-интеллектуальных явлений. В таком случае, однако, какой смысл в самом названии «эстетика», если *aisthesis* перестает быть необходимым компонентом? Почему бы не назвать этот предмет «ревеляторикой» (от *revelatio*), или, еще лучше, «апокалиптикой»: не во вторичном смысле чего-то имеющего дело с концом света (кстати, в английском, на благо, есть особое слово для конца света (*doomsday*), так что смысл *revelation* остается нетронутым), а в хорошем первичном смысле греческого слова, как предмет, имеющий дело с открытием или узрением первичных – т.е. «метафизических» – основ реальности? То-то порадуется В.В. такому вот благополучному сочетанию терминов!

033. В. Бычков (09.03.07)

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

Первое по поводу фразы о том, что науку, искусство, богословие и другие «дисциплины» связывают поиски истины. Эстетика давно и убедительно показала, что в отличие от науки, богословия и других «дисциплин» искусство не является «дисциплиной» ни в каком смысле этого слова и никаких «истин» (ни в каких смыслах) не ищет. *Каждое настоящее произведение высокого искусства само есть истина*. И все!

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

При этом хочу особо подчеркнуть, что я как раз стремлюсь к более четкому определению границ эстетики, ибо сегодня, как никогда, реальна опасность их размывания. Именно поэтому в свое время, когда я вводил понятие интериорной эстетики для мистического опыта, объект которого находится во вну-

треннем мире субъекта, т.е. отсутствует конкретно-чувственное восприятие, у меня было много внутренних сомнений. Однако тогда я сделал исключение и до сих пор полагаю, что оно было правомерным для эстетики, но именно как исключение для отдельной, специфической области эстетического опыта. Кроме того, если принять во внимание эстетический опыт не только реципиента, но и творца, художника, то он вообще начинается часто не с чувственного восприятия, но с духовно-эмоциональных движений души, с каких-то глубинных духовно-душевных переживаний, с импульсов из метафизической реальности – опыт нисхождения оттуда, согласно Вяч. Иванову, Флоренскому и другим представителям теургической эстетики. Так что эстетический aisthesis – сегодня далеко не простое чувственное восприятие древних греков. Именно поэтому я вообще не употребляю этот термин, хотя он в моде у некоторых эстетиков, не очень вдумывающихся в его истинный смысл.

Отсюда и легкий иронизм нашего маргинала по поводу эстетики как revelatio, конечно, в духе времени, но мне не очень понятен. Современная эстетика давно ушла и от баумгартеновского понимания своего предмета, и тем более от соотнесения его с буквальным смыслом древнегреческого слова aisthesis именно в направлении revelatio. Ты и сам, lieber Freund, неоднократно указывал нам на этих страницах на «откровенный» аспект эстетического опыта со ссылкой на Бальтазара, хотя и понимал его, кажется, несколько упрощенно, и, главное, этот аспект действительно составляет Kerngebiet эстетики, рассматриваемой в ракурсе ее метафизических оснований. Однако об этом подробнее поговорим позже, без полемической суеты.

034. В. Иванов (26.02–16.03.07)

Дорогой Виктор Васильевич,

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

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

Таким образом, дальнейшая дискуссия связана с прояснением философских позиций, которые обусловливают наши представления о структуре реальности. И какой смысл вообще вкладываем мы в это понятие? Приложимо ли оно (и в какой степени) к тому образу мира, который возникает в результате синтеза трансцендентальных понятий (форм, схем, категорий) с восприятиями, данными нам посред-

ством внешних чувств или его (т.е. образ) следует признать великой иллюзией (майей)? Мне кажется, что о реальности по отношению к явлениям физического плана можно говорить только в той степени, в которой они пронизаны – скажем по-богословски – Светом Логоса. Как раз в Вене – совершенно неожиданным образом – эти мысли получили для меня новое подтверждение. После прибытия и обустройства в гостинице (окно моего номера выходило прямо на собор – довольно странное чувство близости к готическому гиганту) я как благочестивый паломник эстетического вероисповедания отправился на поклонение к Художественно-историческому музею (ужасно тяжеловесное название, мало отвечающее этой, на мой взгляд, самой уютной картинной галерее Европы: вспомните прекрасные диваны с высокими спинками; с них просто не хочется подниматься, спокойно расположившись, например, перед пейзажами Брейгеля.) Было уже шесть часов вчера. Теплилась лишь слабая надежда, что в некоторые дни часы открытия продлеваются. Она не оправдалась. Зато оказался открыт допоздна Природно-исторический музей.

В свое время мне пришлось несколько месяцев (во время моей гостевой профессуры) жить в Вене, но я так ни разу не посетил это уникальное и грандиозное собрание природных раритетов. Объяснение такому равнодушию я нахожу в чувстве некоторого отчуждения от природы, малого интереса к ней. О таком мироощущении хорошо писал Бердяев: «Человек по существу своему есть разрыв в природном мире, он не вмещается в нем». Не знаю, знакомо ли Вам это чувство? С другой стороны, интерес к гетеанизму был всегда противовесом по отношению к такому отношению к природе. Антиномия. На этот раз, когда, выражаясь в стиле Мармеладова, «было некуда пойти», я все же зашел в музей природных сокровищ и не пожалел, проведя несколько часов в минералогическом собрании. Мог бы написать целый трактат на основании сделанных там наблюдений. Главное: по-новому открылись темы соловьевской статьи о красоте в природе. Остановлюсь только на одном аспекте, непосредственно связанном с Вашим четвертым вопрошанием. Помните, как Соловьев писал об алмазе (это можно распространить и на многие другие минералы – и не только минералы, но и на произведения искусства): видя, что его красота «всецело зависит от просветления его вещества, задерживающего в себе и расчленяющего (развивающего) световые лучи, мы должны определить красоту как п р е о б р а ж е н и е м а т е р и и ч р е з в о п л о щ е н и е другого, с в е р х - м а т е р и а л ь н о г о н а ч а л а».

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

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

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

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

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

Владимир Лосский также высоко ценил богословие митр. Филарета. В самом начале своих «Очерков» он приводит цитату московского святителя, опираясь на которую можно смело расширять границы нашего духовного познания. Митрополит писал о том, «чтобы никакую, даже в тайне сокровенную премудрость (мы) не почитали для нас чуждою и для нас не принадлежащею, но со смирением устрояли ум к божественному созерцанию и сердце к небесным ощущениям». Каждое слово здесь на вес золота. Во-первых, следуя митр. Филарету, нужно смело признать существование Премудрости, т.е. Софии. Она пребывает сокрытой под покровом тайны, однако человек предназначен вступить в Ее святилище. Во-вторых, софийный путь начинается с работы над преображе-

нием ума, который постепенно возвышается до эйдетических созерцаний, и, наконец, в-третьих, речь идет о преображении сферы чувств, которая преисполняется «небесными ощущениями», иными словами, становится способной к переживанию божественной красоты, просвечивающей через произведения искусства (собственно, это и есть тема данного письма – попытка ответить на Ваш четвертый вопрос).

Таким образом, речь идет о гармонизации нашей мистической, ноэтической и эстетической жизни. Она должна проходить в сиянии Славы Божией. Митр. Филарет и здесь дает наставление: как приблизиться к Ее пониманию. У В.Лосского я нашел еще одну цитату, на основании которой можно приступить к созданию богословия Славы. Выявляется существенная антиномия (совсем в духе Флоренского). С одной стороны, «внутренняя» – внутритринитарная – Слава. С другой – она открывает себя в мире. Во «внутренней славе» не может быть участников, кроме трех божественных Ипостасей, и созерцание ее недоступно никому из тварных существ. Она – «облачение внутреннего совершенства» Бога: «Бог от вечности открыт Самому Себе в вечном рождении Единосущного сына Своего и в вечном исхождении единосущного Духа Своего; таким образом единство Его во Святой Троице сияет существенною, непреходящею и неизменяемою славой». Такое догматическое утверждение способно повлиять на нашу духовную (и эстетическую) жизнь. Необходимо сделать трудный шаг и медитативно попытаться представить сияние единства в Троице вне какого бы то ни было соотношения с тварным миром.

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

В случае митр. Филарета характерно, что в своей проповеди он обращался уже к обычным мирянам, желая пробудить у них предчувствие высших познавательных способностей. Этим намерением объясняется его поддержка издательской деятельности Оптиной пустыни, возбуждавшая тогда в некоторых православных кругах небезосновательные сомнения: стоит ли распространять литературу об умном делании, которая, по сути, предназначалась только для монашествующих (да и то для сравнительно узкого круга, культивировавшего устное предание, в том числе и об определенных приемах регулирования дыхания и пр.). Предполагалось, что чтение такой литературы небезопасно для мирян (и, действительно, небезопасно). Но мудрые оптинские старцы интуитивно ощущали приближение новой духовной эпохи, парадоксально сказать, задолго предвосхищая в этом отношении Кандинского. Такие же эсхатологические предчувствия имел и митр. Филарет, хотя выражал их достаточно прикровенно. Тем не менее он подчеркнул качества Божественной Славы, скрытые от обычного восприятия, но все же доступные для богословского осознания, постигающего грань (с кантовской точки зрения непереходимую) между временным и вечным, преходящим и непреходящим, изменяемым и неизменяемым…

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

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

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

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

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

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

Таким образом, в кратком пассаже своей проповеди митр. Филарет наметил основные линии развития православного богословия Славы, соединяющей в мистическом кругообороте небесное и земное (а это и есть центральная интуиция софиологии). Однако самому московскому святителю

(загадочно-таинственный образ, не правда ли?) не было суждено выразить свои интуиции в законченном и завершенном виде. Остались одни намеки. Флоровский писал по этому поводу: «Прямых учеников у Филарета почти не было. Он не создал школы, но он создал нечто большее, – духовное движение». Не есть ли это и наша цель – способствовать возникновению нового духовного движения, а не секты, ереси, академической школы?..

На этом ставлю точку или точнее: большой вопросительный знак.

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

С самыми дружескими чувствами,
Ваш собеседник В.И.

МЕТАФИЗИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

035. В. Бычков (19– 21.03.07)

Дорогие друзья,

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

Понятно, что метафизика интересует нас здесь только в связи с эстетикой и искусством, в ее эстетическом ракурсе, хотя и напоминания, сделанные Вл. Вл. и Олегом, о ее общих исторических смыслах и современном понимании, естественно, вполне уместны в нашем разговоре. При этом совершенно очевидно, что рассуждать об этом предмете и давать какие-либо дефиниции в этой сфере труднее, чем в какой-либо иной. Опыт выхода человеческого сознания в метафизические пространства, к метафизической реальности практически не поддается вербализации и формально-логическому описанию. И мы не будем особенно стремиться к этому, положившись в своих рассуждениях исключительно на опыт собственной интуиции (как помним, Бердяев именно ее считал главным критерием истины в изысканиях подобного рода), настоянный на немалых все-таки общефилософских и художественно-эстетических знаниях. В плане широкого понимания проблемы меня, как и вас, дорогие друзья, вполне устраивают общеизвестные философские постулаты о том, что *метафизика* – это некое, как правило, плохо эксплицируемое учение (= знание) о надэмпирических, сверхопытных, сверхчувственных законах бытия, которое когда-то отождествлялось с философией. Знание о тех принципиально непознаваемых человеческим разумом началах, которые составляют подоснову бытия и любого знания, или, по определению Шопенгауэра, знание «того, что скрывается за природой и дает ей возможность жизни и существования» и что имеет совсем иные законы, чем законы мира явлений. Отсюда понятно, что метафизический опыт – это надэмпирический, трансцендентный опыт, который начинается, как формулирует Вл. Вл., «за пределами повседневного сознания» и оперирует чаще всего трансцендентальными понятиями.

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

Общим для всех типов метафизического опыта, несомненно, является наличие двух духовных сфер: объективно существующей духовной реальности (собственно метафизической реальности) и соответствующих уровней сознания реципиента мета-

физического опыта, настроенных на восприятие этой реальности, на контакт с ней. Отличаются друг от друга типы метафизического опыта формой, способом, методами и даже самим существом его реализации.

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

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

Всем нам понятно, что событие эстетического опыта, или эстетического восприятия, начинается с *конкретно-чувственного* (визуального, аудио или смешанного, как правило) восприятия эстетического объекта и проходит ряд этапов до собственно эстетического созерцания. Подробно я попытался описать эти этапы в моих учебниках[1], и вы с ними знакомы. Только на последнем этапе, до которого доходят лишь редкие реципиенты, – истинные мастера эстетического опыта и тонкие ценители искусства, – да и то не в каждом акте эстетического восприятия, осуществляется реальный контакт высших уровней (= состояний) человеческого сознания с собственно *метафизической реальностью*. На субъективном уровне этот контакт ощущается как эстетическое наслаждение, переживается как состояние полноты бытия и т.п. – как некое *слияние* (сорастворение) с чем-то онтологически крайне важным и ценным для человека, как погружение в светозарную среду при ощущении неописуемого блаженства. Нередко – как *посещение* (= откровение) сфер, близких к тем идеальным образам, в которых человек рисует себе чаемое посмертное или некое желаемое бытие.

Между прочим, этот опыт очень близок к опыту мистиков (во всяком случае, по их описаниям), когда они созерцают неописуемо прекрасное сияние (Славу Божию?) и ощущают непередаваемую «сладость» (наслаждение), охватывавшую все их существо, которую они часто идентифицируют с райским блаженством. Очевидно, что они проникали на какие-то уровни метафизической реальности, описываемые всегда (со времен Григория Нисского и псевдо-Ареопагита) в светоэнергетической терминологии.

В «Ареопагитиках» это *фотодосия* (светодаяние – эйдетический носитель особой духовной энергии), у Паламы – Фаворский свет и божественные энергии и т.п. Кстати, как Вы, Вл. Вл., справедливо подметили, к этой сфере относится и, я думаю, составляет ее сущностную основу, то, что в православной традиции именуется Славой Божией. О ней размышляли и писали еще византийские отцы Церкви, Вы цитируете Филарета, а о. Сергий Булгаков отождествил ее, как Вам известно, с Софией Премудростью Божией и на этой основе связал с Богоматерью. «Слава Божия, – писал он, – и есть София, или, если говорить выражениями св. Григория Паламы, уже принятыми в Православии, Слава Божия есть *энергия энергий* Божиих, которые только и доступны твари, при полной недоступности («трансцендентности») самого существа Божия» и т.д.

Интересно, что в силу вербальной неописуемости, но доступности в определенных формах метафизического (религиозного и эстетического) опыта в византийско-древнерусском ареале Славу Божию чаще всего пытались выразить иконописцы в особых свето-цветовых и геометрических формах, окружающих фигуры Христа и Софии в определенных иконографических изводах. На Западе со времен Августина и до Баха и Моцарта Слава Божия наиболее аутентично выражается в форме *юбиляции*, да и во многих других музыкальных формах. Очевидно, что опыт созерцания Славы был открыт высокоодаренным иконописцам Древней Руси, сумевшим так организовать всю систему художественно-выразительных средств иконописи, что эстетически чуткий субъект и сегодня возводится с их помощью к созерцанию того, что открывается *за* иконой, к метафизической реальности. И к ней ведет и ее являет, открывает, естественно, не только икона

[1] См.: *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2006. С. 171–176; *Он же*. Эстетика. Краткий курс. М., 2003. С. 99–105.

и юбиляция, но и любое высокохудожественное произведение искусства и многие эстетически значимые природные объекты. Те же кристаллы, о которых Вы писали, драгоценные камни (я постиг их метафизический смысл в 1975 г. в дрезденской Грюне Гевёльбе), многие пейзажи, особенно высокогорные, и т.п.

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

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

Согласно, например, учению Алексея Федоровича Лосева, истинно художественный символ выражает *нечто* (возможно, некий аспект метафизической реальности?) таким уникальным способом, что в процессе (умонепостигаемом, естественно) этого выражения происходит его *реальное становление*, его реальное явление («приращение бытия», по Бердяеву и Хайдеггеру?). Выражаемое *нечто* обретает свое бытие только в процессе выражения (= творения). У Лосева в «Диалектике художественной формы», которая в свое время открыла мне глаза на многие сущностные проблемы эстетики, этот процесс четко описан с использованием терминов *образ* и *первообраз*: «Художественная форма есть творчески и энергийно становящийся (ставший) первообраз себя самой, или, образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом»[1]. Более четко, лаконично и глубоко не скажешь, однако сразу же возникают новые вопросы.

Не следует ли из этой формулы, что в случае эстетического опыта мы имеем дело с особой метафизической реальностью (*эстетико-метафизической*, что ли?), которая реализуется только и исключительно в процессе полноценного акта эстетического восприятия – эстетического созерцания во внутреннем мире реципиента? Или здесь перед нами *становление* того *нечто* (первообраза, по Лосеву), которое имеет свое бытие только в расширившемся в эстетическом акте сознании и которое открывает *за* собой собственно метафизическую реальность, достижимую и на путях иных форм метафизического опыта? Вполне возможно, что лосевский первообраз – это еще и не та метафизическая реальность, которая *за* пределом, а нечто, близкое к «эстетическому предмету» Ингардена, т.е. феномен нашего сознания, и этот «первообраз» сам ведет куда-то глубже.

Я не хотел бы давать однозначного ответа на эти сущностные для эстетики вопросы. Возможно, его и не существует. Вероятнее всего, мы имеем здесь дело с некоторой многомерной реальностью, прости-

[1] В другом месте эта мысль развернута подробнее: «Искусство сразу – и образ, и первообраз. Оно такой первообраз, которому не предстоит никакого иного образа, где бы он отражался, но этот образ есть он сам, этот первообраз. И оно – такой образ, такое отображение, за которым не стоит решительно никакого первообраза, отображением которого он бы являлся, но это отображение имеет самого себя своим первообразом, являясь сразу и отображенным первообразом и отображающим отображением. В этой самоадекватности, самодостоверности – основа художественной формы» (*Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 82).

рающейся по ту сторону субъект-объектных отношений, с которых только начинается эстетический опыт. Во всяком случае, та реальность, которая открывается нам (и не поддается никаким описаниям) в художественном символе при эстетическом созерцании лучших образцов русской иконописи, многих шедевров искусства Возрождения, отдельных полотен Кандинского, Клее, Миро, в готических храмах или при исполнении великих музыкальных произведений, – эта реальность, без сомнения, может быть обозначена как метафизическая, и она таковой и является. И именно ради достижения (= постижения) ее и сложилось историческое пространство эстетического опыта. Понятно, что побочно в процессе и в результате конкретных творческих и рецептивных актов в этой сфере возникло и возникает огромное множество произведений, событий, состояний, которые не достигают конечной ступени эстетического опыта – эстетического созерцания = откровения метафизической реальности. Однако следы этой реальности, ее предвестия, намеки на нее, предощущения ее, слабые отблески ее, россыпи ее блесток имеют место в любом, самом вроде бы несущественном эстетическом акте, в самом, казалось бы, незаметном произведении искусства (но настоящем все-таки, а не в квазипродукте), при созерцании самого невзрачного цветка в пустыне или на голой скале, естественного узора на придорожном камне и т.д. и т.п.

И последнее в этом письме разъяснение, чтобы избежать возможного недопонимания со стороны некоторых православных читателей, ибо это письмо я пишу в момент, когда у нас уже созрела идея опубликовать первую часть Триалога. Возникает вопрос, который, кстати, мне неоднократно задавали и на научных конференциях православные священники, неплохо знающие историю искусства: неужели при созерцании икон и живописи Кандинского, не говоря уж о «монстрах» Дали, мы приобщаемся к одной и той же метафизической реальности? При этом в дискуссии один из вопрошавших, уважаемый мною батюшка и искусствовед, старый знакомый по дому Лосева и музею Рублева, прямо заявил, что в иконе открывается божественная реальность, а в живописи Кандинского, Шагала или Дали – сатанинская. Не помню точно, как по существу я тогда ответил моему доброму знакомому, – помню, что достаточно эмоционально, – сейчас, однако, я хотел бы облечь ответ в следующую форму.

Тексты Св. Писания и соборный опыт христианства знают о существовании разных уровней метафизической реальности, в том числе и об инфернальных, антибожественных. Можно допустить, что и эти уровни метафизической реальности находят выражение в каком-то искусстве, однако такое «искусство» вряд ли будет обладать эстетическим качеством по определению, т.е. оно и не будет собственно искусством, не будет обладать анагогическим качеством, не будет доставлять нормальному человеку эстетическое наслаждение и т.п. Не будет искусством в классическом смысле слова. Искусство всех названных моим оппонентом художников (следуя его логике, сюда можно было бы еще присовокупить и Босха с Брейгелем, а у нас демониаду Врубеля или Лермонтова и т.п.) не относится к этому разряду. Шедевры этих мастеров доставляют созерцающему эстетическое наслаждение, а следовательно, возводят его к высшим, позитивным уровням метафизической реальности. Сам эстетический опыт художника в процессе творчества переплавляет его личный (может быть, и хтонический и даже антидуховный) опыт в нечто высоко духовное. В этом великая тайна искусства и эстетического опыта в целом. Однако этот вопрос нуждается в дальнейшем обсуждении, и я хотел бы привлечь ваше внимание, друзья, к нему для будущих наших бесед.

И еще одна проблема в связи с метафизической реальностью эстетического опыта, которую мы частенько обсуждаем с Л.С. Она напрямую не участвует в нашем разговоре, но следит за ним и иногда не только разносит чашки виртуального чая, но и профессионально, а подчас и эмоционально комментирует его. В частности, нередко в наших беседах возникает вопрос о метафизической реальности, открывающейся за (или в) иконой. Л.С. (кстати, как и о. Павел Флоренский в «Иконостасе», и Вы, Вл. Вл., в Вашем предпоследнем письме, если я правильно понял) видит, реально ощущает в иконе и за ней *сам* изображенный на ней архетип, т.е., например, Христа, Богоматерь, святого, и почти реально общается с ним, напрямую предстоит ему. То же событие реального предстояния вершится у нее всегда и при созерцании «Сикстинской мадонны» Рафаэля в Дрездене. И ни-

чего подобного не возникает при общении с картиной на религиозную тему («Сикстинская» в этом ряду исключение). Здесь существует просто эстетическое наслаждение разных уровней. В данном случае Л.С. имеет в виду то, что, по-моему, Павел Евдокимов назвал «тайнодействием божественного присутствия в иконе», презентной функцией иконы. И она относится, по-моему, уже не столько к собственно эстетическому опыту, сколько к религиозному.

Не распространяясь подробно на эту тему, пока только замечу, что при контакте верующего, обладающего высоким уровнем эстетической культуры, высоким эстетическим вкусом, с высокохудожественной иконой (об этом вообще-то, о. Вл., имело бы смысл как-то поговорить специально, без масок и карнавала; ведь мы с Вами обладаем некоторым уникальным опытом, который сегодня мало кому доступен) активно функционируют в тесном переплетении два опыта – эстетический и религиозный, мощно поддерживая и усиливая друг друга. Поэтому общий духовный эффект такого опыта может быть значительно сильнее и выше каждой из названных форм метафизического опыта, вершащихся отдельно: или при восприятии такой иконы только религиозным субъектом (т.е. в случае его низкой эстетической культуры), или только эстетическим (при отсутствии религиозной веры). Не случайно исторически искусство всегда активно соучаствовало в любых религиозных культах, да и возникло в структуре религиозного сознания.

Я не исключаю, что для религиозного, но эстетически слепого субъекта и слабая в художественном отношении икона выполняет некоторые религиозные функции (например, поклонную, молитвенную, литургическую, чудотворную), но ведет ли она его к метафизической реальности – большой вопрос. Правда, ведет ли его к этой реальности и высокохудожественная икона – тоже вопрос. Для него все иконы равны как предметы культа. А вот неверующего, но эстетически чуткого человека высокохудожественная икона, несомненно, возводит к метафизической реальности чисто эстетическими качествами и точно так же, как и любое другое высокохудожественное произведение даже в том случае, когда он ничего не знает и знать не желает об этой реальности, не верит в ее бытие. В этом – великое чудо высокого искусства.

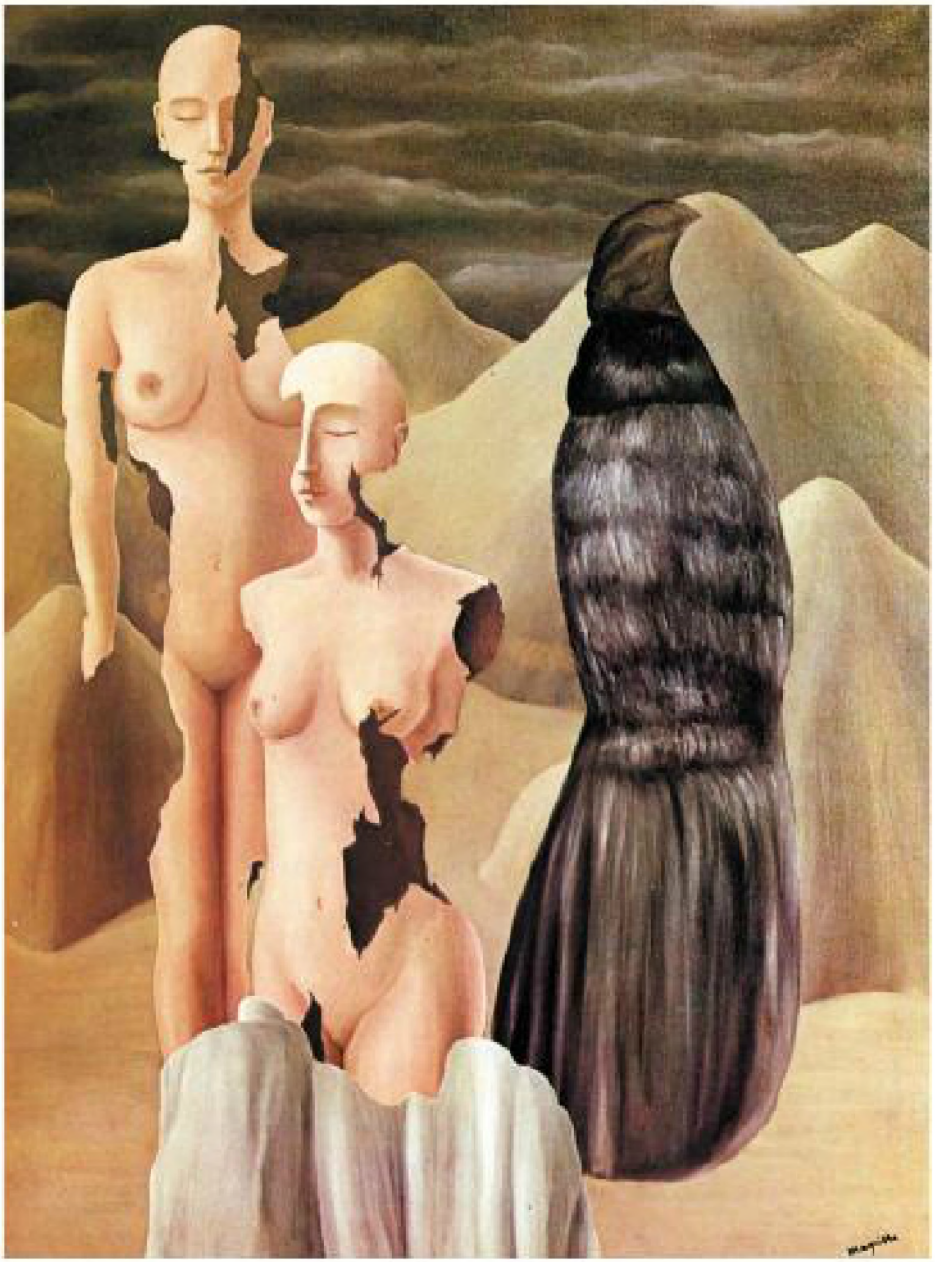
Эстетический опыт – это метафизический опыт даже для равнодушного к религии и ко всякому идеализму, но эстетически чуткого субъекта. В этом, пожалуй, его особое значение для слаборелигиозных или безрелигиозных эпох.

Кончим на этом.

До следующих встреч, дорогие друзья.

Разговор Второй

О ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА В РАЗНЫХ ИЗМЕРЕНИЯХ



МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

036. В. Бычков (Москва, 10–17.04.07)

Дорогие друзья,

наш новый Разговор мне хотелось бы ориентировать в пространство, сегодня совсем почти забытое, однако, по-моему, совершенно незаслуженно, – в сферу *философии искусства*, понимаемой, конечно, в современном смысле, т.е. не как чисто схоластическая дисциплина, но как более свободные размышления не только над сущностными основами искусства, но и над его конкретной эмпирией. Тем более что последняя дает сильные импульсы к пересмотру многих положений классической философии искусства, которую сегодня тоже фактически забыли. Думаю, что в ходе этого Разговора мы постараемся вспомнить и ее основные концепты. Я уверен, что настал момент для серьезных размышлений о новом, постнеклассическом этапе философии искусства. И начать его мне хотелось бы с краткого дополнения и развития последней темы нашего Первого Разговора – о метафизических основах эстетического опыта и искусства, ибо тема эта представляется мне крайне важной и значимой для всего круга проблем, которые мы обсуждаем, пытаясь разобраться в них, – ведь они постоянно волнуют нас. Да и Вл. Вл. в прошлом Разговоре не закончил свои размышления о метафизике искусства. Сегодня я настоятельно призываю его вспомнить об этом.

В истории эстетики самыми крупными философами искусства были, без сомнения, Шеллинг и Гегель, но их представления сегодня, конечно, утратили свою актуальность, хотя многие их идеи могут служить своего рода мифологическими архетипами для построения современной философии искусства. Возьмем хотя бы Шеллинга. Вот его формула философии искусства. Философия искусства есть «изображение в идеальном реального, содержащегося в искусстве», или «наука о Всем в форме или потенции искусства». Под «Всем» имеется в виду «Универсум», который «построен в Боге как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте», а «непосредственная первопричина всякого искусства есть Бог». Творит же искусство человек, точнее – «гений» – «обитающее в

Обложка книги:
В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов.
Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях.
М.: ИФ РАН, 2009. – 212 с.

человеке божественное», или «вечное понятие человека в Боге как непосредственная причина его [человеческого] продуцирования». В творимом гением искусстве Шеллинг различает «два единства», два сущностных, взаимосвязанных в процессе становления и восприятия компонента: *поэзию* и *искусство* в узком смысле или *инвенцию* – «облечение бесконечного в конечное», которое воспринимается в произведении искусства обычно как *возвышенное*, и созидание *формы*, своего рода искусность, – «облечение конечного в бесконечное», которое воспринимается в искусстве как *прекрасное*.

Не буду утомлять вас далее шеллингианством, ибо там обретается, как вы знаете, немало глубоких идей и откровений. И так понятно, что без опоры на подобную архетипическую метафизику и сегодня строить философию искусства невозможно. Другой вопрос, что все это обитает ныне именно на уровне архетипическом, т.е. мифологическом, или символическом. Однако без этих мифологем, как бы они ни понимались и ни толковались (сам по себе это боль-

шой эстетический вопрос), говорить о философии искусства вряд ли имеет смысл.

И метафизика составляет ядро любой философии искусства – это несомненно даже сегодня. В прошлый раз мы немало о ней наговорили. Не буду повторяться, но хочу напомнить как бы резюме прошлого разговора. Мы пришли к убеждению, что собственно под метафизической сферой в эстетике и философии искусства следует понимать две большие области:

1. *Метафизику* как философскую классическую эстетику, оперирующую наиболее общими, абстрактными законами и эстетическими категориями типа эстетического, прекрасного, возвышенного, образа, символа, формы-содержания, т.е. теоретическое ядро эстетики – классическую эстетику, которая и сегодня никуда не исчезает, но, как никогда, сохраняет свое значение, если мы желаем иметь дело с *наукой* эстетикой, а не с чем-то аморфным, растекающимся по краям ойкумены. Она основывается, как и любая философская метафизика, на традиционных ценностях Культуры, диалектике, субъект-объектных отношениях. Понятно, что многое в этой сфере изучено, но как живое ядро науки она всегда будет нуждаться в уточнениях и модификации в духе современного понимания.

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

Общим для всех типов метафизического опыта является наличие двух духовных сфер: а) объективно существующей духовной реальности (собственно метафизической реальности) или веры в ее бытие и б) духовных (необыденных, неповседневных, т.е. тоже метафизических или параметафизических) уровней сознания реципиента метафизического опыта, эйдетических уровней, настроенных на восприятие первой сферы, на контакт с ней.

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

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

При этом лик, выраженный в искусстве, – это символ, знаменующий собой реальное присутствие в изображении самого изображаемого, по крайней мере, в его энергетическом модусе. По известному определению о. Павла, «символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, сраствоpенная с энергией некоторой другой, более ценной

в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю». Для изобразительного искусства, для иконописи особенно в это определение входит еще и визуализированный облик. Икона как высшее достижение искусства в понимании Флоренского по сущности своей антиномична, что не поддается рациональному пониманию: она есть и изображение метафизического архетипа, и сам этот архетип одновременно. У поэтов, согласно о. Павлу, метафизическая реальность врывается в душу в моменты особого вдохновения. Тогда «глубинные слои духовной жизни прорываются сквозь кору чуждого им мировоззрения нашей современности, и внятным языком поэт говорит нам о невнятной для нас жизни со всею тварию нашей собственной души».

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

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

Эту же реальность усматривали за символами искусства практически все символисты, ибо символ, в понимании Вячеслава Иванова, – это «форма, через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая, – медиум струящихся через нее богоявлений». Символы для символистов, здесь Вл. Вл. может многое дополнить и развить, – «знамения иной действительности», а подлинное искусство все насквозь символично, особенно в своих высших достижениях, в творениях гения. Произведение гения всегда говорит нам о чем-то более глубоком, более прекрасном, чем то, что оно непосредственно изображает. И то, что «оно объемлет своим символом, остается для ума необъятным и несказанным для человеческого слова. Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла. Отсюда – устремление к неизреченному, составляющему душу и жизнь эстетического наслаждения: и эта воля, этот порыв – музыка». Метафизическая реальность, символически выражающаяся в произведении подлинного искусства, звучит для русского символиста как *музыка*, независимо от вида искусства. Шеллинг, как мы помним, называл эту сущностную компоненту искусства *поэзией*. О чем-то похожем писал в свое время блаженный Августин, размышляя уже непосредственно о музыкальной юбиляции.

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

рическая реальность, другими путями практически не постигаемая. Да и сегодня еще многие эстетически чуткие личности хорошо ощущают это.

В эстетической сфере, как я уже писал, выход в метафизические пространства осуществляется или путем эстетического *созерцания*, или в процессе художественного *выражения*, которое также сопровождается постоянным корректирующим эстетическим созерцанием. Врата к этим процессам в искусстве открывает художественный символ. Главная и практически непостигаемая тайна его заключается в том, что при его восприятии эстетически подготовленным субъектом раскрывается реальность, которую мы с полным основанием можем назвать метафизической. Не ради ли приобщения к ней, переживания ее, неописуемого наслаждения ею мы в конечном счете стремимся к общению с шедеврами мирового искусства во всех его видах – в живописи, поэзии, музыке? Не для специфического ли становления ее сложилось историческое пространство эстетического опыта? На высших ступенях его стирается различие между субъектом и объектом и возникает некое эстетически данное «сродство», о котором хорошо писал еще Семен Франк:

«При всем бесконечном многообразии объектов и форм эстетического опыта, «тем» и «стилей» художественного творчества, ему дано открывать нашему взору то измерение или тот слой реальности, о котором уже нельзя сказать, идет ли дело об «объективном» или «субъективном», а можно лишь сказать, .. что эта реальность сразу *и* объективна, *и* субъективна, или что она *ни* объективна, *ни* субъективна. В опыте «красоты» нам открывается по существу непостижимое *единство* реальности как таковой – за пределами категорий внешнего и внутреннего, объективного и субъективного – другими словами, глубокое, таинственное – «прозаически» необъяснимое, но самоочевидное во всей своей таинственности – *сродство* между интимным миром человеческой душевности и основой того, что предстоит нам как внешний мир предметной реальности».

Возможно, именно это «сродство» внутреннего мира реципиента с метафизической реальностью, непостижимое постижение органического *единства* нашего Я со всем Универсумом и составляет существо эстетического опыта, эстетического созерцания, стремления человека к созиданию художественных ценностей и регулярному общению с ними. Понятно, что побочно в процессе и в результате конкретных творческих и рецептивных актов в этой сфере возникло и возникает огромное множество произведений, событий, состояний, которые не достигают конечной ступени эстетического опыта – эстетического созерцания = откровения метафизической реальности и единения с ней. Однако следы этой реальности, ее предвестия, намеки на нее, предощущения и слабые отблески ее, россыпи ее блесток имеют место в любом, самом вроде бы незначительном эстетическом акте, в самом, казалось бы, незаметном произведении искусства (но настоящем все-таки, а не в квазипродукте).

В прошлый раз я затрагивал и вопрос так называемой «хтонической метафизической реальности», не будучи уверенным в ее онтологическом бытии. Да это, собственно, для эстетики и не так существенно. Важно, что любой хтонический, демонический и какой бы то ни было «низовой» опыт в истинном искусстве преображается в свою противоположность. В этом великая преображающая сила искусства. Почти об этом в свое время писал еще Аристотель, отмечая, что изображение безобразных предметов в искусстве может предстать в противоположном качестве прекрасного. Об этом знали и многие другие мыслители, писавшие на протяжении прошедших веков об искусстве или эстетике. Это интуитивно чувствовали и многие мастера искусства, изображая в своих произведениях антиэстетические явления типа нечеловеческих страданий людей, смерти, хтонических феноменов.

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

На этом я хотел бы закончить это вводное письмо с призывом начать обдумывать всю сферу больших и малых проблем современной, я назвал ее как-то постнеклассической, философии искусства.

Ваш В.Б.

МЭТЬЮ БАРНИ – ПОСТИНО ИЛИ ДАЛЕЕ?

037. В. Бычков – Н. Маньковская (Москва, 08.05.07)

Дорогой Владимир Владимирович,

направляем Вам для информации запись нашей очередной беседы по поводу некоего любопытного просмотра. Если и Вы знаете работы Мэтью Барни, было бы крайне интересно узнать Ваше мнение по этому поводу.

В.Б.: Более столетия назад Фридрих Ницше, как известно, предпринял «опыт переоценки всех ценностей», подвергнув уничижительной критике религиозные, моральные, философские ценности новоевропейской культуры. В стороне от его философского молота осталась только эстетическая сфера, искусство. Ницше уловил одну из существеннейших тенденций наступающей техногенной эры, генерировавшей радикальный пересмотр основ Культуры в целом. XX в. в своем главном авангардно-модернистско-постмодернистском направлении активно продолжил провозглашенный Ницше опыт и, в первую очередь, в сфере, которую сам Ницше не очень стремился переоценивать, – в сфере искусства.

К началу нынешнего столетия практически «переоценены», т.е. доведены до логического завершения в своих творческих интенциях, деконструированы или переведены в сферу антиэстетических (с позиции классической эстетики) ценностей практически все главные виды традиционных искусств. Не избежал этой участи и новейший из них, возникший уже после Ницше, – кинематограф. И провозгласил сегодня, в начале нового века, конец кино как вида в его традиционных формах и переход к «посткино» один из классиков мирового кинематографа, создавший ряд предельно эстетизированных лент, Питер Гринуэй. О его «Чемоданах Тульса Люпера» – ленте, в которой уже заложен на художественно-эстетическом уровне программный вектор дальнейшего движения кино – через освоение всех современных арт-практик (акций, энвайронмента, инсталляций и т.п.) к компьютерно-сетевым арт-практикам, фактически к созданию *виртуальной реальности*, – мы подробно беседовали в Первом Разговоре.

В аналогичном направлении – на деконструкцию кино как вида искусства – работает и другой известный современный мастер арт-практик, создатель мультимедийных проектов на основе перформансов, фото- и иных инсталляций, скульптуры в ее новейшем понимании, оформляемых в конечном счете в качестве полуабсурдных фильмов с замысловатыми концептуальными сюжетами – *Мэтью Барни*. В феврале-марте в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства демонстрировались его главные фильмы: полный цикл из пяти лент «Cremaster» и «Drawing Restraint 9» («Преодолевая границы 9») – давно нашумевшие в мире арт-кинопроекты. По этим фильмам можно составить достаточно полное представление не только о направлении движения собственно постмодернистского кинематографа, но и о тенденциях развития современного художественно-эстетического сознания в целом.

И хотя со времени просмотра прошло некоторое время, я думаю, нам не составит большого труда вспомнить основное из этих ярких лент и обсудить вызванные ими впечатления. Полагаю, что эти кинопроекты дают возможность затронуть ряд наиболее актуальных и дискуссионных проблем современного искусства в целом. Здесь есть над чем задуматься и порассуждать.

Н.М.: Конечно, тем более что мы еще в марте договорились провести эту беседу, но множество дел и иных обстоятельств не позволяли это сделать. Я готова.

В.Б.: Уже в связи с «Чемоданами Тульса Люпера» у нас заходил разговор о том, что именно на базе кино осуществляется синтезирование многих достижений классического и авангардно-модернистского искусства в принципиально иную плоскость арт-бытия – в компьютерно-сетевые искусства будущего, в арт-проекты на базе виртуальности. Именно о чем-то подобном, хотя и вроде бы совсем с другого конца и в другой стилистике, свидетельствуют, по-моему, и арт-кинопроекты Мэтью Барни. Их показ, без сомне-

ния, стал самым ярким и впечатляющим событием 2-й Московской биеннале современного искусства. Так называемые «фильмы» Барни – это уже, конечно, не кино в его традиционном понимании как самоценного и самодостаточного вида искусства. Скорее, перед нами суперграндиозные, кинофицированные, многочасовые, предельно усложненные и перегруженные во всех отношениях перформансы. Очевидный и почти осознанный продукт *пост*-культуры, *посткино* во всех смыслах префикса *пост*-.

Барни предпринимает попытку своеобразного, может быть еще постмодернистского, синтеза множества находок всех авангардно-модернистско-постмодернистских направлений в самых разных видах искусства XX в. на базе и с помощью кино. При этом он в отличие от Гринуэя практически игнорирует компьютерные технологии, и ему, на мой взгляд, часто не хватает элементарного эстетического вкуса. У него все вещно, предметно, телесно. Весь реквизит – муляжный, даже не киношный, а часто театральный, как бы из запасников и кладовок старых театров, но слегка подновленный в сюрной стилистике, в духе позднего Дали, что ли. Если фильм Гринуэя во многом ориентирован на будущее, то вектор проектов Барни повернут в прошлое. Это ностальгия по всему XX в. и более древним временам. И это, конечно, отнюдь не современная мифология, на которую, кажется, претендует автор и которую пытаются усмотреть у него современные писцы от арт-номенклатуры, но во многом – обычный нафталин (хотя сам Барни предпочитает копошиться и купаться в вазелине) и кич. Правда, кич интересный, иногда завораживающий, увлекающий, талантливый (может ли кич быть талантливым, вообще-то? А автор проекта, несомненно, талантлив и с большой выдумкой и развитой фантазией). Более того, нередко отдельные фрагменты (особенно во 2-й части «Кремастера») поднимаются до хорошего эстетизма (полеты камеры над прекрасными горными, водными пейзажами и т.п.). В проектах много отдельных высокоэстетических кадров, которые, увы, почти постоянно перемежаются с элементами, сценами, формами, объектами пошлыми, кичевыми, безвкусными с позиции классической эстетики. А в целом оба проекта Барни, которые теперь удалось посмотреть в Москве, – яркое, уникальное и, конечно, значительное и явно переходное явление в арт-жизни мирового художественного производства. И это, несомненно, достойный объект для изучения современными эстетиками. Здесь есть о чем подумать.

Н.М.: В киноинсталляциях Барни, которые сам он называет «повествовательными скульптурами», искусно обыгрываются ставшие уже классическими для XX в. темы: интериорное – экстериорное, природа – техника, материальное – нематериальное, человек – животное, мужское – женское, хозяин – гость, Восток – Запад. Чего стоит хотя бы Крайслер-билдинг – снаружи это классический нью-йоркский небоскреб, скрывающий в своих недрах масонский «Дом Соломона». Или японское китобойное судно – внешне техногенное, суперсовременное, но таящее внутри совсем другой мир – традиционное японское общество. И хотя последнее во многом пародируется (пародии на чайную церемонию, национальные костюмы, прически, макияж и т.п.), центральная мысль ясна: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись». Так что в каком-то смысле фильм вполне антиглобалистский.

У Барни вообще немало пародий в духе иронической постмодернистской игры. В его фильмах-проектах множество кинематографических цитат: остраненно-укрупненно обыгрываются ключевые сцены из «Титаника», наиболее известных фильмов ужаса, вестернов, гангстерских, эротических и порнофильмов, фильмов-опер, не говоря уже о road-movies с их невероятными приключениями, в том числе и на автозаправках (как у Йоса Стеллинга). Так что полижанровость им обеспечена. Сам Барни считает эти жанры «телами-хозяевами», в которые система «Кремастер» может внедриться, как вирус.

В том же пародийном ключе подается и кич. Те моменты, которые показались Вам банальными и даже пошловатыми, свидетельствуют, по-моему, не о режиссерских ошибках вкуса, но об осознанной постмодернистской стратегии: креативная игра с кичем, осознанное инкрустирование его элементов в художественную ткань как бы очищают кич от «кичевости», превращают его в одну из ироничных фигур постмодернистского стиля. Ведь одна из тенденций постмодернизма – диффузия высокой и массовой культуры. Если авангард порывал с традицией, апел-

лируя непосредственно к жизни, то постмодернизм воспринимает самое жизнь как текст, игру знаков и цитат, требующую деконструкции. Поэтому постмодернизм не нуждается в авангардистском профанировании классической культуры и ее последующей ревалоризации, перекодировании. Массовая культура ныне изначально воспринимается как профанная, кичевая, тривиальная, ненормативная, невыразительная, некрасивая, плоская. Однако априорно ироническое отношение к ней позволяет эстетизировать ее как оригинальную, альтернативную, «другую» по отношению к классической культуре. Эстетизированный неценный «мусор культуры» мыслится как инновационный благодаря своей инакости. В этом отношении весьма знаменательной показалась мне в «Кремастере» сцена с больной (почти кичевой) раковиной – как известно, только в ней и растет жемчужина.

Особенно пышно цветет эстетизированный кич в первой, гламурно-целлулоидной серии. Кстати, ее на много лет запоздавшая демонстрация в России сыграла, по-моему, плохую шутку с Ренатой Литвиновой – теперь не остается сомнений в том, с кого один к одному скопирован ее манекеноподобный имидж манерной платиновой блондинки. А танцы девушек-виноградинок, показанные с высоты птичьего полета (вернее, с высоты полета дирижабля), да и сами парные сцены на дирижаблях заставляют вспомнить об атлетизме фильмов Лени Рифеншталь и гринуэевской «любви к геометрии».

В.Б.: Все так, но эстетизированный кич – это все-таки кич, от этого никуда не денешься. Кич и эклектика как существенные парадигмы *пост*-культуры. Кажется, Барни сознательно идет на смешение всех, вся и всего, что он знает, о чем слышал, что где-то подсмотрел и т.п. Эклектика цветет у него развесистыми цветами большого формата. Это, конечно, чисто постмодернистский ход. Барни стремится создать некое эпическое полотно с открыванием и закрыванием различных пространственно-временных, исторических, да и мифологических пластов, которые на равных соседствуют и переплетаются с биологофизиологическими пространствами человеческой жизнедеятельности. Биология, физиология, психология уравниваются и перемешиваются с социальной жизнью, мифологическими, религиозными, обрядовыми ритуалами и их фрагментами, пропущенными через бредовое вазелиновое пространство авторской фантазии. Биологизм господствует во всем. У Барни ощущается какая-то инфантильная тоска по вивисекции, вычитанной из фантастических книжек, наложенная на более глубинную тоску по древним архетипам сознания. Однако вывести их в художественной форме ему явно не удается.

Мэтью Барни.
Кремастер 1 (фрагмент).
2002

Везде приходится привлекать уже заэкранную опору на ratio, головные концепты и т.п. Господствует какой-то дурной герметизм, который в принципе чужд настоящему искусству, но активно внедряется в *пост*-культуре со времен концептуализма. Фактически без томов описаний того, что хотел изобразить автор, кто есть кто из его персонажей и чего они, собственно, хотят, визуальный ряд про-

ектов Барни просто остается за гранью понимания (а автор явно рассчитывает на него), в лучшем случае он может быть воспринят как абсурдно-абстрактное действо, т.е. как обычный перформанс. Вся головная символика, начиная с того же названия проекта «Кремастер» (никому, кроме медиков, не известная мышца, управляющая сжатием мошонки), не читается на экране. С ней можно ознакомиться только по текстовому приложению к фильмам. Это уже давно ушедший в историю концептуализм в его биологизированном виде и совершенно точно не жанр кино.

Интересно, что биологизм и какая-то архаическая правитальность переплетены в фильме с ретротехнологизмом середины XX в. А объединяют их композиционно в нечто относительно целостное симулякры ритуальных и обрядовых действ (à la масонские посвящения и испытания, японская чайная церемония, казнь на свирепом быке и т.п.), но так же и симуляции мифологем сооружения Вавилонской башни (или дворца Соломона), восстания из мертвых (выползания из-под земли) в женском облике души казненного убийцы Гэри Гилмора (хтонический мотив какого-то эзотерического учения) и уничтожения ее продуктами технического прогресса (спрессовывания в аккумуляцию внутри автомобиля с помощью четырех других автомобилей в чреве Крайслер-билдинга и вбивания этой аккумуляции в обеззубленный рот испытуемого масонами Ученика), парадоксальным оперным спектаклем, идущим на двух уровнях – в пустом зале Венгерской оперы и в эзотерическом пространстве (плане) под ним – в банях Гиллерта, где сам Барни в образе некоего кичево обряженного Великана королевы на козьих ножках (некоего будто-сатира) пытается с помощью голубей и каких-то мифологических дев выявить свою половую принадлежность.

Показательно, что при постоянном вроде бы внимании Барни к околофаллической сфере в его проекте напрочь отсутствует какой-либо эротизм. Полностью! Все герои Барни – бесполые, как собственно и его псевдомифологемы. У Ученика архитектора (Барни, «Кремастер 3») вместо пениса вентиль от водопроводного крана. Половая функция отсутствует. А соответственно и всякий интерес к эротической сфере. Оба проекта («Кремастер» и «Преодолевая границы 9») абсолютно холодные во всех отношениях при вроде бы пристальном интересе к биологии воспроизведения, даже к любви, точнее – к ее симуляции, ритуализации. Вероятно, это тоже один из хорошо продуманных абсурдных ходов автора. Вообще проекты Барни, при всей своей внешней пышности и предельной загроможденности реквизитом, украшательскими бирюльками и всяческими якобы символическими рюшами, абсолютно лишены глубинного творческого эроса. Как-то анемичны. При этом они предельно абсурдны, что, казалось бы, должно будить в реципиенте бурю чувств и эмоций. Однако это не спонтанный интуитивный абсурд потока сознания или психического автоматизма сюрреалистов, а рационально придуманный, хорошо просчитанный и выверенный абсурд как прием, который должен действовать на подсознание реципиента. Однако не действует. Его воспринимаешь сугубо рационально, вяло размышляя, а что же этим хотел обозначить автор. Ибо он именно *обозначает*, а не *выражает* что-либо. Здесь везде рациональная семиотика, а не художественная экспрессия.

Н.М.: Возможно, холодный, даже ледяной эротизм фильмов Барни связан с гипертрофией садомазохистского начала. Любовь у него – что-то вроде взаимного каннибализма, обоюдного харакири. Подводная сцена с любовниками-трансформерами, кромсающими друг друга ножами и постепенно превращающимися в китов – метафора всеобщей энтропии, распространяющейся в том числе и на эмоциональную сферу. Бьорк – культовая певица, актриса, муза и жена Барни – предстает здесь своего рода редимейдом, идолом, вещью, артефактом, а не женщиной из плоти и крови. Нарциссические герои, сыгранные самим Барни и Бьорк, да и многие другие персонажи кинопроекта чем-то напоминают делёзовское «тело без органов» – отчужденное, застывшее, как вазелин или китовый жир.

Вообще, как мне кажется, у Барни вещи, а не персонажи – источник как эстетического наслаждения, так и кинематографического «хоррора» (вспомним хотя бы битву автомобилей в крайслеровском небоскребе). Его фильмы, действительно, скульптурны, объемны, фактурны, переполнены объектами, инсталляциями, фотографиями. Реквизит, костюмы, старинная и современная мода играют здесь огром-

ную, порой гипертрофированную роль. Не случайны многочисленные отсылки к поп-арту (почетное место в фильме занимает «Козел» Раушенберга) и сюрреализму (не обошлось и без далиански-бунюэлевского глаза, разрезанного бритвой), приемам шоковой эстетики и абсурдизма (сильное впечатление производит сцена в зубоврачебном кабинете из «Кремастера 3», отсылающая к масонскому ритуалу инициации и одновременно к фрейдовскому комплексу кастрации, когда по приказу Архитектора Ученику удаляют зубы с целью их замены, но он переваривает и весьма физиологично исторгает свои выбитые зубы, срастающиеся в фарфоровую палочку, которую сам Барни назвал «присвоением и идеализацией отцовского фаллоса».) Однако при всем внешнем эклектизме творчество Барни представляется мне плодом именно американской культуры с ее приверженностью идеям прагматизма и инструментализма. Вспоминаются взгляды Джона Дьюи на искусство как одну из форм эстетического опыта, отличающуюся от бытового поведения в той же мере, в какой различаются вершина горы и ее подошва, состоящие из одной и той же земли. К Дьюи, видимо, восходит и увлечение Барни тем, что можно было бы назвать «эстетикой труда», – подробные показы работы китобоя, слесаря, корабельного кока, парикмахера и т.п.

В.Б.: Да, Вы правы, в проектах-перформансах Барни масса вещей, предметов, иногда эстетически очень привлекательных, объектов, инсталляций, микроперформансов и акций, которые несут особую знаково-символическую нагрузку. Однако их семантика чаще всего не читается из самого визуального действа. Ее необходимо заранее *знать*, как это принято в эстетике постмодернистского арт-опыта, ибо символы здесь не художественные, которые сами доходят до сознания эстетически чуткого реципиента, но забытые мифологические, масонские, эзотерические, фрейдистские, постструктуралистские и собственно авторские. Не случайно поэтому, как и любое значительное произведение *пост*-культуры, проекты Барни сопровождаются и его собственными комментариями, и огромной экзегетической литературой. Здесь абсолютный рай для современных арт-герменевтов. Толкуй, как угодно, лишь бы было умно и художественно, и попадешь в цель. Меня, например, подмывает написать хорошенькую ироническую *пост*-адеквацию на творчество Барни. Жаль, что свой «Апокалипсис» я уже закончил и запечатал. Больше ничего туда не дополнить, а куда еще дать адеквацию-то? Придется оставить эту затею и ограничиться нашим диалогом.

Н.М.: А мне кажется, такая *пост*-адеквация очень бы его украсила. Что же касается символов и их интерпретаций, то здесь, действительно, открываются неисчерпаемые возможности. Это относится, прежде всего, к эмблеме самого Барни, фигурирующей во всех фильмах в качестве центрального визуального инварианта, – эмблеме овального (футбольного?) поля, перечеркнутого разграничительной линией, – она трансформируется то в скрипку, самопроизвольно играющую на себе смычком из человеческих тел, то в амбру кита – морской фаллос, поднимаемый подъемным краном – «кремастером»…

В.Б.: Перегруженность проектов Барни специально изготовленными, причудливыми, часто кичевыми, нередко и весьма выразительными артефактами и объектами позволяет ему распространять пространство своих проектов и за пределы зафильмованных перформансов. Из них устраиваются современные выставки, особенно в музеях Гуггенхайма. В частности, и на это лето запланирована выставка объектов и инсталляций Барни совместно с подобными артефактами Йозефа Бойса в музее Пегги Гуггенхайм в Венеции, приуроченная к очередной биеннале современного искусства. И это не случайно. Барни во многом следует за Бойсом. И в перформансах, и в инсталляциях, и даже в любви к массам вазелина, которая возникла явно не без пристрастия Бойса к жиру и его производным. Боюсь, однако, что Бойсу вряд ли пришлась бы по вкусу любовь его последователя к кичевым, псевдобарочным и рококошным выкрутасам. А вот работе с вазелиновой двадцатитонной «скульптурой» на японском китобое он явно позавидовал бы. Такой размах ему и не снился.

С Бойсом, как и с некоторыми другими крупными арт-деятелями современного искусства, Барни объединяет и стремление представить свой проект или его части в качестве новейшего сакрального или хотя бы сакрализованного действа. Отсюда его игра с древними мифологемами, ритуальной, обрядовой, как бы священной символикой многих элементов,

с многоликостью персонажей, их подменой, замедленность и абсурдность многих эпизодов, действий и т.п. Барни стремится показать, что он не просто режиссер, но своего рода мистагог (поэтому сам и исполняет все главные роли) некоего таинства, которое уже выше и значительнее собственно искусства в новоевропейском смысле слова, но тяготеет, может быть, к той мистерии, о которой когда-то размышлял Вяч. Иванов. Все эти манипуляции с вазелином, возведенным в ранг некоего магического вещества, из которого и что-то создают, им и обмазываются, в нем происходят и какие-то превращения живых организмов, сквозь причудливые проходы в нем пробираются к чему-то более высокому и т.п. У Бойса жир символизировал витальность природного материала; у Барни вазелин – некое магическое вещество органических трансформаций.

Н.М.: Барни, действительно, стремится творить, «Преодолевая границы». В этом пятнадцатисерийном проекте, как и в «Кремастере» (так и хочется поиграть с самим названием – «Креативный мастер»?), из-под игровой оболочки просвечивают глубинные экзистенциальные смыслы. Тут и сизифов труд, и всемирный потоп (разумеется, сниженный – пивной). Киномир Барни при всей своей барочной, маньеристской избыточности, алхимической таинственности на сущностном уровне ассоциируется с кафкианской пустотой и безлюдьем, с одной стороны, немотой немого кино – с другой (вербальный ряд зачастую заменяется искусным музыкально-шумовым саундтреком). Взгляд автора – беспристрастное всевидящее око, холодный взгляд сверху. Не случайно наибольшее впечатление, Вы правы, производят сцены стремительных пролетов над великолепными природными ландшафтами, вызывающие своим рафинированным эстетизмом вполне классические катартические переживания, чувства прекрасного и возвышенного. Кинопроект Барни – разомкнутая структура без начала и конца, кусающая собственный хвост, бесконечно петляющая во времени и пространстве.

В.Б.: В целом проекты Мэтью Барни не так уж много дают эстетическому сознанию современного реципиента, хотя в них разбросано немало и эстетически качественных сцен, элементов, кадров, заходов. По крупному же счету это все-таки предельно эклектичное собрание аудиовизуальных шарад, требующее предварительного изучения сценария и концепции автора. Они не рассчитаны на чисто эстетическое восприятие как обычные произведения искусства, в том числе и искусства кино. Однако они крайне интересны своей тенденцией. Барни, как собственно и Гринуэю, уже тесно в рамках любого современного искусства. В том числе и самого продвинутого вроде обычных перформансов на театральной сцене. Он жаждет чего-то большего, значительно большего, чем предоставляют выразительные средства всех на сегодня известных искусств и арт-практик. И дает некий грандиозный вариант посткино, пока не сознавая (Гринуэй это уже осознал), где, собственно ,можно было бы развернуться с большей результативностью. Именно – в виртуальной реальности сетевых пространств. Однако там пока есть существенные препятствия. И сама компьютерная техника, кажется, еще не вполне готова к реализации подобных проектов, и менталитет и психология современных арт-истов еще не сформировались полностью для подобного творчества. О последнем свидетельствуют хотя бы робкие пока шаги собственно дигитальных арт-net-деятелей. В сети еще не удается создать что-то, хотя бы каким-то боком соответствующее уровню нормального эстетического опыта. Виртуальная реальность ждет своих творцов и уже активно намекает им на манящие перспективы.

ОТ КРИЗИСА КУЛЬТУРЫ К МЕТАФИЗИКЕ ИСКУССТВА

038. В. Бычков (28.06.07)

Дорогие друзья, после длительного перерыва мне захотелось, чтобы мы снова опустились в наши виртуальные кресла, возлегли на наши диваны (лучше реальные) и предались неспешным размышлениям на темы, нас волнующие и нам приятные. Вы знаете, что Первый, большой и, по-моему, интересный разговор Триалога уже в издательстве и должен к зиме увидеть свет. Кроме того, хочу поделиться и другой радостью. Одно серьезное издательство заинтересовалось моим «Апокалипсисом» и собирается его публиковать. Есть все основания надеяться,

что это событие состоится в обозримом будущем. Сие важно не только для меня как автора, но и для нашего Триалога. Возможно, тогда меня меньше будут волновать проблемы кризиса Культуры и Человека, ибо они там выражены с предельной ясностью и в более гибких формах, чем это позволяет регулярный прозаический текст беседы. И я перестану, наконец, пугать вас, дорогие собеседники, апокалиптическими призраками и приставать к вам с неприятными вопросами. Беседа потечет плавно, академично, без таскания друг друга за космы и бороды.

Между тем еще одну страшилку для начала нового Разговора все-таки подпущу. Забавный диалог произошел у меня вчера с одним коллегой в библиотеке. Я размышлял за своим столом над идеей обложки для Апокалипсиса, что-то накидывая на листе бумаги. Теперь только Апокалипсис (уже как текст книги) и сидит в голове. Мне пришла идея на заднюю сторону обложки наряду с некоторыми визуальными образами вытащить и эпиграф к третьей части, который выглядит так:

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis!
НТП, капитал,
демократизация
убивают Культуру
и Человека

Коллега склонился ко мне о чем-то спросить и увидел его.

– Неужели ты действительно так думаешь?

– И думаю, и писал об этом немало.

– Но научно-технический прогресс способствует раскрепощению человека, облегчает ему жизнь, увеличивает досуг, который он может посвятить культуре, духовной жизни, самосовершенствованию. Кажется, наоборот, он должен способствовать расцвету культуры.

– И ты наблюдаешь сегодня этот расцвет?

– Ну, пока вроде не очень заметно, но в перспективе все должно свершиться наилучшим образом. Или не так?

– Не так! НТП убивает главное в человеке – ощущение метафизических оснований Культуры, глубинную тягу к Духу, к духовному, к единению с Универсумом. А именно на этом и строилась Культура с древнейших времен и почти до середины XX в. И не только собственно Культура, но и ее главная составная часть и творец – Человек как существо духовное. НТП привел к атрофии важнейшего качества человека – духовности – и тем самым фактически уничтожает и его, и Культуру. Сегодня мы уже имеем только *пост*-культуру и *пост*-человека. Нечто еще не встречавшееся в истории человечества. Продукты техногенной эры и пауков, живущих в электронной паутине – Интернете (www).

– Ну, ты уж слишком круто затянул гайки на человеке. Речь-то ведь, по существу, идет у тебя о том, что человек отказался от религиозных заблуждений и осознал себя единственным творцом культуры, созидателем своей жизни. Сбросил гнет и иллюзии церковников, утратив, конечно, при этом и возможность спрятаться от реальной жизни под метафизической мантией. Она оказалась иллюзией. Неужели это так трагично для человека и культуры? Хорошие книги и шедевры живописи в истории культуры писали не только верующие фанатики. Да и то, что ты называешь Культурой, никуда не исчезает – сохраняется в музеях, библиотеках, исполняется в концертах и т.п. И при чем здесь капитал? Чем больше денег, тем лучше для человека и культуры. Больше возможностей для удовлетворения и духовных, наряду с иными, потребностей. А демократизация? Что в ней-то угрожающего культуре и человеку? Помоему, и христианство стоит за демократию и равенство всех перед Богом.

– На все эти вопросы трудно ответить кратко. Раз уж ты подсмотрел, что у меня здесь на столе варится – размышления над обложкой для новой книги, которая как раз и посвящена всем этим проблемам и, естественно, не дает однозначного ответа, но ставит подобные вопросы и пытается навести на какие-то далеко не всегда традиционные или обычные мысли. Если же кратко и упрощенно, то, конечно, религия и искусство всегда, с древнейших времен были главными столпами Культуры. И когда не без активных усилий НТП рухнул один из столпов, рухнуло и все сооружение, подломив и схоронив под своими руинами и второй. Соответственно исчез под этими

руинами и Человек как существо духовное. Понятно, что дело не только в кризисе и умирании религии. И я, естественно, не свожу духовность только к религиозной, но на ней тем не менее взросли и от нее отпочковались в свое время и другие виды, в том числе и духовность эстетическая, духовность эстетического опыта. Что же касается Культуры в музеях, библиотеках и других хранилищах, то ведь Культура не состоит только из произведений и артефактов. Она включает в себя в качестве важнейшего компонента, ее души самого человека – действующего в ней, живущего ею, одухотворяющего ее субъекта. А если он так меняется (его менталитет, психика, характер восприятия и другие психоинтеллектуальные характеристики), что у него исчезает потребность в Культуре, ощущение ее жизненной необходимости для него, то она действительно превращается только в музейный предмет, в *памятник* Культуре и искусству. В наш обиход уже вошло понятие «памятник» искусства или культуры (а скорее уже – искусству и культуре), т.е. нечто, посвящаемое умершему. Многие так и ходят сегодня в музеи – посмотреть на красивые памятники Искусству.

С исчезновением духовных потребностей у человека и капитал направляется, как правило, только на чувственные, скорее, даже плотские потребности, еще более усугубляя бездуховность человека и распаляя его чувственные вожделения. А они уместны только в гармонии с духовными потребностями. Без последних низвергают человека на уровень животного, хотя и цивилизованного, техногенно вооруженного до и выше, но все-таки – животного. Ну, а о демократизации что же и говорить – здесь все ясно. Демос никогда не отличался особыми духовными интенциями. Еще Рим хорошо знал, чем его кормить: хлебом и зрелищами. НТП и капитал дают все это в изобилии, и демос процветает, удовлетворяясь изобилием харчей (в развитых странах, естественно, ибо в этом ареале Культура достигла когда-то своего апогея и в нем умирает), техногенных игрушек и техногенных же зрелищ, сегодня ярко антигуманной по большей части направленности, ориентированной на возбуждение почти животных инстинктов. И если власть у этого демоса, то ясно, что все средства и усилия такой власти направлены отнюдь не на поддержание и сохранение какой-то иллюзорной, как ты полагаешь, духовности, элитарной Культуры и ее редких уже адептов и творцов. Демократизация способствует расцвету только и исключительно масскульта, как правило, очень низкого пошиба, что проявляется сегодня в России особенно отчетливо.

Слегка ошалевший от подобной элоквенции коллега вернулся к своему столу, забыв, видимо, зачем он ко мне подходил, а у меня опять заворошились какие-то апокалиптические идеи. Однако кончим о них!

* * *

А собирался я начать этот Разговор с продолжения прошлого, когда мы с Вл. Вл. и Олегом так глубокомысленно поразмышляли о метафизических основах искусства и эстетического опыта. Об этом разговоре я вспомнил в мае – начале июня, когда немного прокатился по Италии, чтобы отдохнуть от зимнего напряжения, погрузившись в созерцание настоящего высокого искусства и прекрасных итальянских пейзажей начала средиземноморского лета. Особенно остро идеи о метафизике искусства и Культуры всколыхнулись в Падуе, куда поехал посмотреть Джотто, а случайно натолкнулся еще и на прекрасную ретроспективу Джорджо де Кирико. И Джотто, и Кирико дают нам образцы высокого метафизического искусства, но какого разного, во всем различного. А затем эти мысли преследовали меня постоянно. И в Торчелло, и в Сан Марко, и в Монреале, и в Чефалу, и в других местах. Все эти (как и многие другие) произведения классического искусства возводят нас в иные миры. Однако какими разными художественными средствами. И удается ли нам вербализовать хоть до какого-то уровня характер этих средств, их специфику?

Около ста лет назад Кирико хорошо ощутил метафизический дух многих произведений ренессансного искусства, выявил пластические элементы, с особой силой выражающие его, и на их основе сознательно построил свою pittura metafisica. Еще в 95-ом г., первый раз посетив Италию, я заметил у ряда старых мастеров этот метафизический дух и тогда же написал об этом. Сейчас он ощущается с еще большей силой. Правда, у классиков Ренессанса он,

как правило, приглушен собственно сюжетной композицией, занимающей главный план картины или росписи. Кирико же убрал практически всю «литературу» из своих картин, предельно усилив метафизический дух пространства, особенно архитектурного, которое и в реальности-то без человеческой массы часто очень активно являет свой метафизический характер. Кирико сделал ставку именно на этот аспект архитектуры, усилив его резко выраженными тенями, одинокой статичной фигурой, часто скульптурой или фантастическим манекеном. Понятно, что речь идет о достаточно небольшой группе его полотен. Большая же часть его картин лишена, увы, метафизического духа или за счет неуклюжей игры с иллюзионизмом, или из-за перегруженности композиций ненужными элементами, или просто из-за отсутствия вдохновения в момент писания. Много чисто головных работ. Однако десятка два есть у него действительно почти шедевров – настоящих метафизических картин-окон, за которыми ощущаются бескрайние духовные миры и иные пространства.

Не так все просто с классическим искусством. Здесь же, в Падуе, рядом с выставкой Кирико, в Капелле дельи Скровеньи росписи Джотто. Гениальный ансамбль. Я вижу его в оригинале второй раз и прихожу в не меньшее вдохновенно-возвышенное состояние, чем в 95-м г. И даже в большее, ибо тогда здесь что-то реставрировали. Сейчас все открыто в лучшем для созерцания виде, хотя и ограничено по времени – сеансы по 15 минут из-за организации особого климатического режима и большого наплыва «демократического» зрителя (которому необходимо отметиться и в этом памятнике; правда, 15 минут для многих слишком большой срок. Они уже через 5 минут начинают поглядывать на двери: когда будут выпускать на свободу). Пришлось пройти три сеанса. Однако это – детали. Подготовленного зрителя метафизический дух этих росписей пронизывает почти сразу и погружает в некое полузабытье. Целиком и полностью входишь в мир Джотто и даже куда-то далеко *за* него, забыв, где ты и что ты. Однако чем же он выражается здесь? Какими средствами?

Вот, в соборе в Торчелло сразу ясно и четко: огромная вертикаль Богоматери с Младенцем парит в конхе апсиды на золотом фоне, в ирреальном пространстве, где сияние реального света сконцентрировано вокруг ее фигуры (так выложены кубики золотой смальты), над строем маленьких фигур апостолов, имеющих бытие совсем в ином мире, а ниже – мы, грешное человечество, предстоящее Деве-Матери. Образ организован настолько очевидно медитативно, что через несколько минут созерцания погружаешься в какой-то иной мир блаженного бытия, забыв обо всем, в том числе и о самом созерцаемом изображении. А что же с Джотто? Там нет ни такой ясно читаемой медитативной визуальной формулы (кстати,

Джорджо де Кирико.
Великий метафизик.
1917.
Музей современного искусства.
Нью-Йорк

Джотто.
Сон Иоахима.
Фреска. 1302–1305.
Капелла Арена (Капелла дельи Скровеньи).
Падуя

Джотто.
Воскрешение Лазаря.
Фреска. 1302–1305.
Капелла Арена.
Падуя

Джотто.
Оплакивание Христа.
Фреска. 1302–1305.
Капелла Арена.
Падуя

она характерна для апсид многих византийских храмов – например, для сицилийских соборов; особенно собора в Чефалу, поразившего меня своей духовной мощью и на этот раз), ни явного метафизического пространства Кирико. Что же там?

С подобным вопросом я входил и на третий сеанс просмотра Капеллы дельи Скровеньи, и в храм св. Франциска в Ассизи. У Джотто на первом плане вроде бы развернутая библейская и житийная сюжетика, «книга для неграмотных», – как формулировал в свое время Василий Великий. Книга для религиозно неграмотных – сегодня. Однако не этот, конечно, подробно проработанный Джотто уровень поражает нас ныне и возводит к метафизической реальности. Что же тогда? Ну, естественно, чисто художественное решение и всех циклов росписей, и каждой конкретной сцены, которые написаны как отдельные самодостаточные картины. Прежде всего, это трансцендентирующий, непередаваемый по красоте, благородный колорит росписей. Вся эта со-

Джотто.
Изгнание св. Франциском
бесов из Ареццо.
Фреска. 1296–1300.
Верхний храм св. Франциска.
Ассизи

вокупность синих, голубых, зеленоватых, сиреневых, розоватых, серебристо-серых, охристых цветов всех оттенков создает такую удивительно возвышающую дух и душу гармонию, цветосветовую симфонию, которая и возносит нас в горние миры. А далее, конечно, форма: какие-то совершенно ирреальные пейзажи с удивительными горками, деревьями, травами; фантастическая в самом высоком смысле, утонченно проработанная в цвете и форме архитектура (вспомним изображение города в сцене «Изгнания бесов св. Франциском из Ареццо» в Ассизи), предметы интерьеров; пластично обобщенные фигуры людей, особенно монахов в изысканных по цветовым отношениям облачениях; удивительной красоты и завершенности композиции (например, «Воскрешение Лазаря» в Падуе). Все это в совокупности и способствует возникновению того мощного художественного потока, который и уносит нас в метафизические пространства (уровни, планы), к метафизической реальности, что я и называю в своей «Эстетике», как вы помните, *художественным символом*.

Именно искусство, в котором мастеру удалось достичь уровня художественного символизма, и открывает душам, восприимчивым к духовному (равно эстетическому в нашем случае) опыту врата к метафизической реальности. Не так ли, дорогие друзья?

Понятно, лето не самая лучшая пора для подобных разговоров: жарко и тянет на пляж или в лес… Однако было бы неплохо возобновить наши беседы, ибо и досуга все-таки летом больше.

Обнимающий вас В.Б.

БЛИЦ-ПЕРЕПИСКА

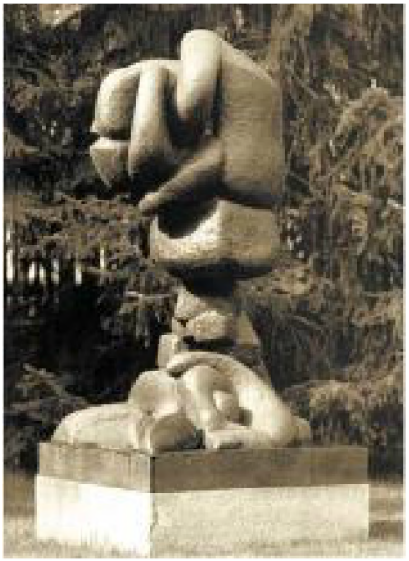
039. В. Иванов (Мюнхен, 05.07.07)

Дорогой Виктор Васильевич,

в какие-то незапамятные времена начал писать Вам о Дэне Флэвине. Письмо осталось незаконченным. Хотелось бы к нему, однако, вернуться: выставка открыла доступ в новое (для меня) измерение. Теперь, правда, оно опять закрылось: точнее, приобрело воспоминательный характер. С удивлением хожу по залам, заполненным совсем другими произведениями. Есть несколько новых выставок, но ничего заслуживающего упоминания в них не нахожу. Разве что небольшое открытие: Отто Фройндлих. Не знаю, говорит ли Вам что-либо это имя? Такие мало известные и полузабытые мастера существенно обогащают ландшафт искусства прошедшего века. Бредешь по саду: вроде бы все знакомо – дорожки, клумбы, кусты и деревья – и вдруг наталкиваешься на неведомый тебе доселе гриб или цветок. В Пинакотеке отвели Фройндлиху теперь (временно) три небольших зала. Представлены картины последнего периода его творчества, падающего на конец 30-х гг. Первое ощущение – удовольствие от сочетания красок. Второе связано с переживанием смысловой насыщенности этих сочетаний. Композиции носят геометризованно-абстрактный характер (мне внутренне чуждый, но в данном случае, по меньшей мере, не раздражающий). Потом стало ясно, почему это так. Оказывается, Фройндлих завел себе мастерскую в северной башне Шартрского собора и проводил дни в созерцании готических витражей (такая роскошь была еще возможна в начале XX в.; хотел бы я тоже пожить в шартрской башне; словом, были еще баснословные времена). Очевидно, витражный опыт сообщил его картинам редкую в современном искусстве благостность и духовность. Сам мастер считал, что в живописи дух становится материей, а в скульптуре материя – духом. На картине краски (по его представлению) могут образовывать род свободного содружества (любопытная идея, которую Фройндлих связывал с проектом социального обновления). В то же время в его живописи нет доморощенного утопизма и псевдосимволической слащавости. Он остался вполне «солидным» авангардистом, что подтверждается его добрыми отношениями с Пикассо, Браком и Дереном. Судьба художника сложилась трагично. В гитлеровское время он «удостоился» чести быть представленным на печально знаменитой выставке «Выродившееся "искусство"» (1937). Более того: фотография его скульптуры «Новый человек» «украсила» обложку каталога. Сам Фройндлих спасался во Франции, но в 1943 г. был арестован и отправлен в концентрационный лагерь Майданек, где его убили в первый же день по прибытии.

Отто Фройндлих. Композиция. 1939. Музей в Понтуазе

Отто Фройндлих. Восхождение. 1929. Мюнстер



Обложка путеводителя по выставке «Выродившееся "искусство"» (Мюнхен, 1938) с фотографией скульптуры Фройндлиха «Большая голова»

В Мюнхене есть еще одна интересная выставка: Сергей Поляков, но пока нет времени ее посетить. Как Вы понимаете, «говорю мимо» Вашего письма, хотя, конечно, хотелось бы порассуждать о Джотто. Посещение Падуи радикально изменило мое представление о нем, и созерцание фресок вызвало нечто подобное радостному экстазу. Падуя, вообще, город особенный. В нем есть и мистическое измерение...

Однако, если серьезно писать о Джотто и Падуе, нужен ничем не обремененный досуг (как у египетских жрецов, согласно Аристотелю). Поэтому я рассудил так: если начну писать о Джотто, письмо поспеет к Рождеству или вовсе останется незакон-

ченным. Остановился на другой возможности: дать знак жизни и готовности вести наш «кресельный разговор» без многомесячных пауз.

Любящий Вас во Серапионе брат В.

040. В. Бычков (10.07.07)

Владимир Владимирович, спасибо. Интересно. Для меня новое имя. Однако маловато. Жду и более фундаментальное нечто по метафизике или любой иной проблеме. Довезла ли до Вас Маша наш сборник?

Обнимаю Ваш В.Б.

041. В. Иванов (15.07.07)

Дорогой Виктор Васильевич,

согласен, что «маловато» написал, но в моих нынешних условиях сей минимум является максимумом. Скоро, однако, конец семестра, и я намерен – по Вашим стопам – отправиться в любимую Италию. По моим расчетам, смогу нацарапать Вам что-нибудь на метафизическую тему только в сентябре. Хотелось бы продолжить рассуждения о «трубках» Дэна Флэвина, но получается что-то более похожее на статью, чем на дружеское письмо. Тем не менее…

Масло в огонь подливает и чтение Вашей «Эстетики» (краткий курс). Нахожу в ней много ценнейших мыслей. Поражает систематичность Вашего продумывания и прояснения основных эстетических категорий. Намечен путь превращения эстетики в своего рода йогу… или я ошибаюсь?

С упованием на продолжение Триалога (правда, давно не слышно голоса Н.Б.).

Искренне Ваш В.И.

042. В. Бычков (17.07.07)

Дорогой Владимир Владимирович,

рад хотя бы такому пропедевтическому (перед Grand September Briefwechsel) обмену дружескими весточками. Конечно, лето не совсем удачное время для серьезной переписки. Я тоже предельно загружен в связи с некоторым движением по части издания Апокалипсиса. Что-то намечается. Много и иных мелких дел. Полагаю между тем, что и тексты, близкие к статьям, вполне иногда уместны в нашем Триалоге. Тем более что и в Первом Разговоре они встречаются. Так что такая форма о Дэне Флэвине будет даже желательна. Кстати, если этот текст готов и объем его не более 20 страниц, то я мог бы его пустить в качестве статьи в очередной наш сборник «Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда», который мы сдаем в издательство в конце августа. Если он есть или можете дописать его до середины августа, то пришлите, пожалуйста. Буду рад.

Приятны Ваши добрые слова относительно моей «Эстетики». Было бы неплохо, если бы Вы выразили что-то письменно по конкретным проблемам для следующих наших бесед в Триалоге. В Первом Разговоре я пытался всех «разогреть» на этот счет, но Вы как-то не откликались. Между тем эстетика для меня, да и для Н.Б. – все-таки главная тема размышлений. Относительно йоги – не очень понимаю Ваш вопрос. Если Вы имеет в виду, что эстетический опыт в моей «Эстетике» предстает как некий Путь, ведущий реципиента в какие-то иные духовные миры, уровни и т.п., то это действительно так. И в этом смысле эстетический опыт, будь то медитации на природе или созерцание произведения искусства, близок ко многим иным духовным практикам. В том числе к мистическому опыту христианства и к литургическому опыту православной Церкви. Относительно йоги ничего конкретного сказать не могу. Сам этой практикой никогда не увлекался и, куда она ведет (на уровне Раджи-йоги, скажем), не могу знать, хотя и читал кое-что в юности, как и все мы тогда, на эту тему. Однако здесь есть предмет для разговора, и я рад его продолжить.

Н.Б. молчит по той же причине, что и Вы, – только в начале июля у нее закончилась сессия во ВГИКе, сейчас немного отдыхает, уделяет, вероятно, больше времени личной жизни, Чеховскому театральному фестивалю (там привезли кое-что интересное со всего мира) и доделывает некоторые свои статьи. Сегодня, например, она читала так называемые «чистые листы» верстки нашего печатающегося Триалога. Сообщила, что там все в порядке. Я пока не мог их посмотреть, но еще увижу на этой неделе, а потом книга пойдет в типографию. Вероятно, под-

ключится к нашему общему делу тоже только в сентябре. Правда, последний мой текст ей показался не очень удачным, и она, как и Вы, отделается, вероятно, «мимоговорением».

На сем обнимаю Вас и желаю Вам приятно провести отдых в Италии. Однако все-таки шлите иногда какие-то весточки. Их приятно получать.

Ваш В.Б.

043. В. Иванов (21.07.07)

Дорогой Виктор Васильевич,

Вы совершенно правильно меня поняли. Конечно, я подразумевал не индуистскую йогу и воспользовался этим понятием совершенно свободно и метафорически. Речь же идет, как и Вы отметили в своем письме, об эстетическом опыте, который – при известных условиях и соответствующих метафизических предпосылках – ведет к восприятию (созерцанию, переживанию) миров, находящихся за порогом повседневного сознания. Большинство практик, связанных с такого рода путем, разрабатывались в рамках тайных обществ, поэтому трудно выбрать слова для их экзотерического описания. Даже когда в православии (исихазм) или католицизме (иезуитизм) приходили к созданию системы психосоматических упражнений, их предпочитали излагать устным путем: из уст в уста. Достаточно вспомнить о недовольстве многих монашествующих в связи с распространением славянского (а потом и русского) перевода «Добротолюбия». С конца XIX в. ситуация существенно изменилась и многое тайное стало явным: «non est enim occultum, quod non manifestetur». Очевидно, вполне правомерно, что и эстетика должна иметь свою систему «оккультных» приемов для восхождения в мир архетипов (парадигм).

Поскольку через день я уезжаю в Италию, не хочу комкать эту тему. Надеюсь, обсудим ее позже и неспешно. Пишу же теперь, чтобы подчеркнуть наше единомыслие (при возможно различных вербальных оформлениях). Спасибо за предложение прислать статью о Флэвине, но, думаю, что она лучше впишется в рамки нашего Триалога, тем более у меня нет возможности сейчас над ней поработать. Также охотно принимаю предложение обсудить темы Вашей «Эстетики» (в двух вариантах). Ранее этого не делал, потому что читал их, так сказать, выборочно. Теперь, кажется, я созрел для «системного» обсуждения.

С братским приветом и наилучшими пожеланиями В.И.

044. В. Бычков (27.08.07)

Дорогой Владимир Владимирович,

надеюсь, Вы прекрасно отдохнули в Италии и набрались новых интересных впечатлений, которыми поделитесь как-нибудь и с нами, истомленными яростным августовским солнцем москвичами. Более двух недель, как вы знаете, у нас стояла жара за 30. Только пару дней как спала. Любые мыслительные процессы существенно замедлились, да и вообще жизнь почти остановилась. Прохлада и вода были предметами постоянного вожделения. Теперь все входит в норму. Тем не менее начать с новыми силами новый Разговор пока не удается. И сил этих нет, и времени. Только с сегодняшнего дня ушел в отпуск. Доделываю еще кое-какие срочные дела, а 2 сентября улетаем с Люсей на Эгейское побережье Турции – набраться тех самых сил, которых уже нет в наличии. Надеюсь, получится. Море, горы, античные и некоторые византийские памятники (хочу съездить в Эфес и другие места этого побережья) должны сотворить чудо.

Поэтому начало нашего нового и, надеюсь, теперь уже интенсивного Разговора придется перенести на третью декаду сентября. Мы должны вернуться 21-го. С нетерпением жду от Вас и новых впечатлений от европейских памятников, и продолжения разговора о метафизических аспектах искусства и эстетического опыта в целом. Полагаю, что начать новый Разговор с метафизической проблематики было бы вполне уместно, ибо сейчас, когда вроде бы наметились реальные перспективы издания моего «Апокалипсиса», его тематика, точнее ее, так сказать, апофатическая ипостась, становится для меня не столь актуальной. «Еже писах писах». Напротив, на первый план выходят аспекты катафатические, выявляющие позитивный потенциал эстетического опыта в существенно агонизирующей среде.

Мне хотелось бы теперь перестроить исследовательскую оптику и попытаться во всем, вершащем-

ся ныне в художественно-эстетической и – шире – духовно-интеллектуальной среде современности, обнаружить если не следы Духовного, то, по крайней мере, некие намеки на созидательные интенции в сфере реальных ценностей Культуры. И именно поэтому я так настойчиво приставал к Вам всю весну (и сейчас продолжаю) с Д. Флэвином. Сегодня мне хотелось бы во всех *пост*-культурных и иных радикальных явлениях попытаться увидеть не только тенденции аннигиляции традиционных ценностей, чему посвящены многие страницы моих текстов, но и нечто обнадеживающее, свидетельствующее о жизни Духа в совсем не традиционных формах Культуры, в том, что вроде бы никак не приспособлено для его бытия. Мне кажется, что именно нечто подобное произошло с Вами на выставке Флэвина, и нам с Н.Б. было бы, конечно, важно узнать об этом. Что-то сходное испытывали и мы в подобных ситуациях с другими современными арт-объектами. Попробуем как-то осмыслить и этот наш опыт.

Итак, мне хотелось бы, если это как-то греет ваши души, дорогие друзья (дорогой Вл. Вл., простите, я как-то незаметно с личной весточки Вам, в которой собирался просто сообщить, что на некоторое время покидаю стольный град и не смогу ответить на Ваше ожидаемое послание оперативно, перешел на общий разговор по поводу Триалога и незаметно стал выдавать ЦэУ, обращенные и к нашему третьему участнику – Н.Б., которую сердечно приветствую с середины этого письма. Прошу прощения у нее и у Вас, Вл. Вл., за вольное обращение с эпистолярным жанром), попытаться выстроить наш новый разговор в ключе позитивной аналитики современных проблем художественно-эстетической культуры. Собственно говоря, призыв этот относится, пожалуй, ко мне самому в первую очередь, ибо вы оба и давно были настроены на нее. А я постоянно пугал вас какими-то апокалиптическими страшилками. Уйдем от этого!

Во второй части июньского письма я писал немного о моих впечатлениях от итальянской поездки. Думаю, что и вам, дорогие друзья, есть что вспомнить позитивного из опыта прошедшего лета. Этим можем продолжить наш Разговор. А далее, Бог даст, перейдем и к более трудоемким проблемам. Вот, от Вас, Вл. Вл., ожидаю с нетерпением продолжения разговора о метафизических проблемах. А в общем-то я не хочу никому ничего навязывать. Просто призываю к доброму и регулярному «кресельному» общению на любые приходящие в голову и кажущиеся каждому из нас в данный момент существенными темы. Уже давно очевидно, что все они будут нам интересны. Дружески обнимаю.

Ваш старый друг В.Б.

045. В. Иванов (30.08.07)

Дорогой Виктор Васильевич!

Вчера вернулся из Берлина, где провел около двух недель. Италия же опять отошла, как сказал бы Юнг, в область активных имагинаций. Иногда возникает соблазн: восполнить книгу Муратова новыми «образами», поскольку многое видится – до удивления – совсем по-другому: будто побывал в иных городах. Но, конечно, до этого дело не дойдет. Теперь больше читаю Платона, Плотина и Ямвлиха. Надеюсь, что по Вашем возвращении мы возобновим наши метафизические беседы, в которых мой голос будет более отчетливо звучать в неоплатонической тональности. Предложенные Вами темы настраивают на тихий разговор.

Желаю Вам сосредоточенных созерцаний в малоазийских пространствах.

С братской любовью В.И.

МАКС БЕКМАН.
О ГЕРМЕТИЗМЕ И ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ

046. В. Иванов (25.11.07)

Дорогой Виктор Васильевич!

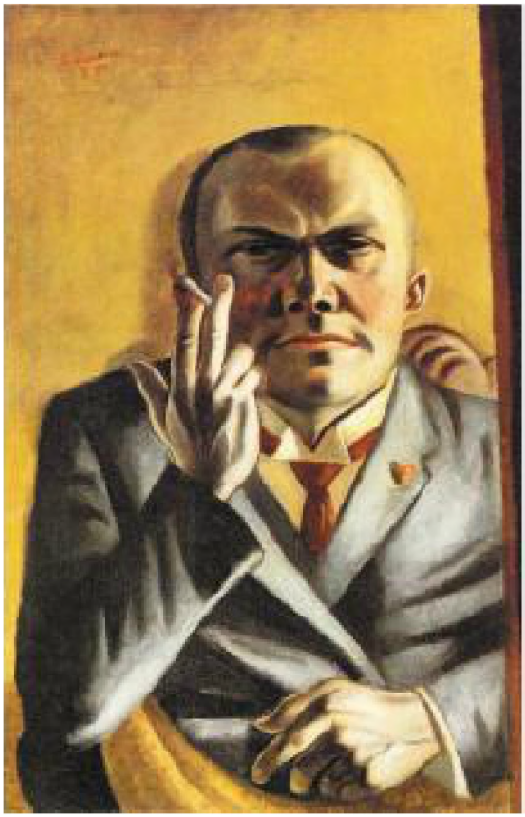
Мы так давно не переписывались, что невольно спрашиваешь себя: уместно ли обозначить нынешнее письмо как продолжение и развитие уже затронутых, затем – по благословенным причинам – мирно увянувших тем или стоит, так сказать, начать с начала, махнув рукой на оставшиеся нереализованными замыслы. Все-таки – по законам жанра и согласно здравому смыслу – письмо призвано отразить настроения текущего момента, а не ворошить «дела минувших дней», поэтому для меня невозможно вер-

нуться сразу к мыслям и впечатлениям, волновавшим весной. Они остались, конечно, в душе: только переехали на другой этаж и пока не желают возвращаться в эпистолярную квартиру. Даже занятно наблюдать за их нравами. Например, начало года неожиданно и сильно окрасилось настроением открытия новых горизонтов эстетического сознания в связи с частыми посещениями выставки Дэна Флэвина. Когда же выставка закрылась, то наступила фаза работы только с образами воспоминаний. Сейчас волны, вызванные падением камешка в пруд повседневности, улеглись, и я вспоминаю о художнике довольно редко, хотя если бы, как у древнеегипетских жрецов, появился досуг, то с удовольствием закончил бы брошенное письмо, которое, несомненно, уже не желает быть таковым, а, скорее, претендует стать эссе или даже главой в книге о современном искусстве. Однако появился другой претендент, вполне удовлетворенный превращением себя в тему для кресельного Триалога. Уже с середины сентября в Пинакотеке современного искусства открыта выставка Макса Бекмана («Max Beckmann – Exil in Amsterdam») и продлится до начала нового года. Как и в случае с Д.Ф., никаких симпатий у меня ранее к этому мастеру не было, лишь вполне выраженная антипатия. В Пинакотеке имеется большое собрание его работ, но я всегда старался не заходить в этот зал, а если случалось его пересечь, то аскетически опускал глаза вниз или бросал боковой взгляд на грубоватые полотна. При моей принципиальной всеядности это довольно редкий случай. С неудовольствием смотрел я на афиши новой выставки, сожалея, что в музее, и без того забитом невероятным хламом (тогда как достойные вещи томятся в запасниках), опять большинство залов отдано Бекману. Однако повторилась история, удивительно напоминающая январскую переоценку ценностей. В обоих случаях мне пришлось преодолеть собственные устойчивые предрассудки и открыть возможность понять доселе непонимаемое. Само по себе подобное переживание действует благотворно и предохраняет от старческой замкнутости в крепости устоявшихся воззрений.

И раньше – в виде духовного упражнения – я любил проникнуть до полного отождествления в чуждые миры, но все же имелись – хотя в скрытом виде – определенные элементы близости или – пусть слабой – симпатии, теперь же довелось проникнуть в ландшафты, знакомство с которыми никогда – даже в отдаленной перспективе смутных проектов – не вызывало ни малейшего интереса. На выставке Д.Ф. возникло ощущение: эти трубки дневного света говорят нечто большее, чем можно было раньше предположить. Последующее знакомство с жизнью и воззрениями Ф. подтвердило оправданность таких впечатлений. К Бекману же подошел совсем с другой – «литературной» – стороны. Если при посещении первой ретроспективы, как я писал ранее, мой «волшебный жезл» кладоискателя настойчиво застучал, требуя внимания, то картины Бекмана оставили его («жезл») в равнодушном покое. Однако он подал признаки жизни, когда я прочитал начертанные на стенах некоторые выдержки из дневников и писем этого мастера с внешностью апаша или даже стилизованной под гангстера: грубо-волевое лицо, выпяченный подбородок, презрительно-голый череп, суровый взгляд, пальцы зажимают толстую сигару или стакан вина – все выдавало закоренелого материалиста, твердо стоящего на земле и не нуждающегося в трансцендировании.

Внешности соответствует и манера письма: грубые, нарочито неряшливые линии, волевые объемы, пестроватые краски. Словом, на первый взгляд полная, хотя и мало радующая, гармония между человеком и его творениями. Я уже собрался уходить. Не хватало терпения обойти все залы (в этом отличие от выставки Д.Ф. – там, напротив, увлекала странная логика неонового номинализма: попадаешь в царство силлогизмов поздней схоластики). Неожиданно на пустой стене мое внимание привлекла начертанная цитата из какого-то письма Бекмана, написанного незадолго до смерти. «Мне трудно, – заметил он, – говорить о своих образах. В основном речь идет всегда о театре жизни и, вероятно, о том, что за ним стоит». Естественно, художнику трудно говорить о своих картинах. Это общее место, само собой разумеющаяся истина: ничего оригинального и поражающего тут нет. Зато второе предложение заставляет задуматься. Восприятие жизни как театра также не блещет новизной, но, по крайней мере, показывает в человеке некоторую наклонность к выходу за пределы по-

Макс Бекман.
Автопортрет. 1923.
Музей современного
искусства.
Нью-Йорк



Макс Бекман.
Автопортрет. 1944.
Пинакотека современного
искусства.
Мюнхен

вседневности. Но не безразлично, какое содержание вкладывается в понятие театральности. Театр может рассматриваться как средство удвоения житейских иллюзий. Его образы заключены в «вынужденную конечность». Отсюда проистекает меланхолия многих картин на театральные и, особенно, цирковые темы в искусстве. Для символистов было представимо возвращение театра к своим мистериальным истокам. Тогда события на сцене являются отражением духовных существ и событий. Высказывание Бекмана заставило меня предположить, что для него «театр жизни» не заключен в границы унылой имманентности, но транспарентен для стоящей за ним метафизической реальности, хотя сам художник выразился достаточно неопределенно и, так сказать, внеконфессионально, открывая тем самым возможность для самых причудливых догадок. Тем не менее – в любом варианте – Бекман стал для меня в ряд мастеров, обращенных к проблеме «духовного в искусстве». Оставалось теперь разобраться в его истолковании

духовности, но для начала и этого было достаточно, чтобы задержаться на выставке подольше.

Второе высказывание Бекмана еще «подлило масло в огонь». В 1932 г., утомленный от тогдашней современности, он заметил, что лучше всего можно себя чувствовать «на острове собственной души». Подобная мысль выдает в нем убежденного интроверта, тогда как на первый взгляд его автопортреты говорят о совсем обратном: предельно экстравертированном складе души. Для Рембрандта и Ван Гога автопортрет – акт самопознания, тогда как первое впечатление от автопортретов Бекмана наводит на мысль о них как актах самоутверждения, не лишенного агрессивности. В них есть даже нечто угрожающее. Меньше всего хотелось бы встретиться с таким человеком на пустынной улице или в тупике жизни. Но вдруг оказывается, что этот человек, более похожий на широкоплечего боксера, чем на живописца монмартрски-богемного стиля, сам искал спасения на «острове собственной души».

Третий текст, из числа начертанных кое-где на стенах выставки, несмотря на свою краткость, существенно усилил желание разобраться в неприятном мастере. Б. писал: «Я прогуливаюсь на периферии жизни». Такое признание скорее подходит затерявшемуся в XX в. романтику, чем волевой натуре, которой, судя по автопортретам, обладал этот художник. Ощущение стояния-себя-с краю и заброшенности в чуждый мир не может не вызвать симпатию. В результате получилась довольно для меня необычная ситуация, когда интерес к художнику пробуждался не картинами, а его высказываниями, находящимися с ними в противоречивом соотношении. На выставке Д.Ф. все было наоборот. Образ вел к тексту. Заинтересовывала возможность нового понимания красоты. Последующее чтение высказываний самого художника и толковых статей в каталоге только подтвердило верность моих переживаний и интуитивных догадок. Никакого чувства противоречия не возникло. У Б. же поразил контраст между мыслями и образами. Возник вопрос: может, существует, однако, мост, их связующий? Для первого раза этого было вполне достаточно. Второе посещение выставки принесло также несколько открытий, и я получил довольно внятный ответ на мое вопрошание о природе «духовности» в понимании Бекмана. Преодолевая некоторую антипатию, я более внимательно отдался созерцанию картин. Некоторые из них мало известны, находятся в трудно доступных американских собраниях. Было и много хрестоматийных вещей. Особенно интересны триптихи на театрально-мифологические темы. Но сейчас речь не об этом. Само письмо я затеял не столько для того, чтобы поделиться непосредственными впечатлениями от выставки, сколько для постановки одной из проблем, над которой, если захотите, можно будет кресельно подумать. Она уже, впрочем, несколько раз прозвучала в нашей переписке, но не получила большого развития. Имеет она отношение и к тому, о чем я писал в связи с Вашей «Эстетикой», которую с большим удовольствием читал летом. Словом, речь идет о соединении эстетики с путем духовного ученичества, направленного на расширение обычного сознания до того уровня, на котором оно становится способным созерцать, скажем в духе Платона, творящие эйдосы. Иоанн Дамаскин называл их *парадигмами* (в интерпретации Владимира Лосского, *идео-воления)*.

Но вернусь к исходной точке. Во время второго посещения выставки обнаружил ряд витрин с биографическими материалами, в том числе и фотокопиями некоторых писем, которые подтвердили мою догадку, что Бекман не ограничивался общими рассуждениями об абстрактной духовности, но связывал ее с элементами, явно заимствованными из какой-то системы герметического знания, хотя и в свободнотворческом ее преломлении без малейшего привкуса сектантства. Чтобы проверить свои предположения (кое-какие обороты речи и термины показались мне довольно знакомыми), я пошел в книжный киоск, специально организованный к выставке и расположенный в ее пределах. Очень удобно: весь справочный материал по теме под рукой. Сравнительно быстро удалось обнаружить следы увлечения трудами Е.Н.Блаватской, а также каббалой и герметической литературой. В одной биографии Бекман по этому поводу сближен с Кандинским и Скрябиным. Сам художник иногда называется «герметическим» со своей «таинственной знаковой системой и новым истолкованием иконографических канонов», хотя, как заметил один из биографов, «не следует, однако, забывать, что форма и цвет были его языком и что именно по-

средством их он говорит зрителю свое последнее слово». Действительно, в работах Бекмана нет никаких претензий «плакатно» выражать эзотерические истины. Это большой плюс, потому что нет ничего хуже распространенных попыток создавать «духовное» в искусстве, не имея к этому ни малейших способностей. Они ведут только к ужасающей профанации и кичу. Там же, где – крайне редко – Б. использует темы, так или иначе связанные с оккультным опытом (например, переживания за порогом смерти), то это художественно ничего не убавляет и не прибавляет к его творчеству. Б. вообще не любил «измов». Он был убежден, что «пришло время распрощаться со всякими "измами" и предоставить зрителю самому определить, красива, плоха или скучна картина». Нельзя не признать, что такая позиция наиболее благоприятна для выражения «духовного в искусстве». Отрицая «конфессиональную» иллюстративность, Б. был в то же время человеком, обладавшим несомненным сверхчувственным опытом.

Незадолго до своей внезапной кончины (он умер на улице, направляясь на выставку) он говорил жене: «Не отчаивайся, когда я умру – это только изменение физического тела – затем я отлагаю это тело, как я снимаю свой старый костюм». Согласитесь, Виктор Васильевич, что так говорить может только тот, кто уже в рамках земной жизни имел медитативный опыт выхода из физического тела (описание подобных состояний дано подробно у Андрея Белого). В искусствоведческой литературе об этой стороне творчества Бекмана пишут либо скупо, либо вообще ничего, хотя во всех хронологических таблицах 1918 г. отмечается как время начала интенсивных занятий оккультизмом. Очевидно, большой материал можно было бы собрать, изучив дневники и переписку Б., но для этого у меня нет сейчас ни времени, ни особой потребности. Я распространился сегодня о Бекмане не столько ради него самого (хотя он, безусловно, заслуживает большего внимания, чем я ему уделял, к своему ущербу и в силу ряда предрассудков). Кратко говоря, я хочу предложить вопрос для кресельного обсуждения (если он не вызовет внимания и будет отклонен, тоже ничего, а, возможно, в некотором отношении даже лучше): чем вызван у ряда ведущих мастеров XX в. глубокий интерес к проблемам духовного знания и герметического опыта? Является ли он чем-то случайным, второстепенным, так сказать, маргинальным, блажью своего рода или он отражает предчувствие наступления совсем новой духовной эпохи, золотистая заря которой уже видна, но полдень, возможно, наступит в отдаленном будущем? Или нас ждет безусловный конец: как Вы выражаетесь, «*пост*-культура» (хотя в одном из Ваших последних писем как-то прозвучала менее пессимистическая нотка). Такова моя первая проба пера после многомесячного перерыва. Надеюсь на Вашу благосклонность и продолжение переписки.

Братски Вас любящий В.И.

047. В. Бычков (30.11.07)

Дорогие друзья,

сейчас я должен бы быть на годовой ярмарке интеллектуальной книги non/fiction. Там как раз в этот момент проходит презентация книги переводов Игоря Эбаноидзе «Письма Фридриха Ницше». Собирался даже что-то сказать по поводу этой книги, ибо она мне понравилась – письма подобраны так, что из них выстраивается внутренняя биография (иногда с неожиданными открытиями в духовном мире этой уникальной личности) знаковой фигуры для всего XX в. и последующих времен (если они еще даны человечеству). Хороший литературный перевод. Да и новые книги хотелось посмотреть, а может быть, и подкупить что-то. Однако прихворнул (сильная простуда), – а погода на дворе скверная – мокрый снег, ветер, – не отважился выползать из теплой квартиры, с уютного дивана. Вот и взялся за письмо. Выдалась пара часов незапланированного времени, которое в эти дни в дефиците (а когда было по-иному-то?). Намеревался погрузиться в кресельную переписку несколько позже. Тем не менее руки давно зудят на это приятное дело. А здесь письмо Вл. Вл. подлило масла в огонь эпистолярных желаний, и все сошлось в точке 17.00 по московскому времени.

Хочу объяснить Вл. Вл. долгий перерыв в нашей переписке (Н.Б. хорошо знает причины). Этот год (уже 65-й в моей жизни, как оказалось) был фактически весь посвящен издательской работе. Так счастливо совпало, что двинулись к изданию сразу несколько книг (приятный подарок к определенному

жизненному рубежу). Это и наш «Триалог» (ну, с ним было меньше всего хлопот), и «Русская теургическая эстетика», которую, как вы знаете, завершил весной прошлого года, и, главное, «Апокалипсис». А здесь еще летом возник П.В. Соснов (издатель двухтомника) со срочным переизданием его. Все приятные вещи, но на все требовалось много времени и кропотливой работы. Слава Богу, были прекрасные помощники. Помогали и Люся, и Олег (в меру), но самую большую помощь с наиболее трудоемкой вещью – «Апокалипсисом» – оказала Надежда Борисовна, за что я ей бесконечно благодарен. Он пока не ушел в типографию, хотя верстка была готова уже месяц назад. Однако есть надежда на дальнейшее движение. Все остальное или вышло, или на стадии появления. Правда, почти всегда с приключениями, как и со многими моими книгами прошлых лет. Об этом можно написать отдельный труд – «Повесть об издательских приключениях» – будет, пожалуй, не менее интересно, чем знаменитый «Теленок» Солженицына, хотя и менее социально значимо, вестимо. Однако на это нет времени. Вот только в ноябре освободился от издательских приключений, а здесь навалились годовые отчеты. Тем не менее – пишу! Итак!

Я рад, что Вл. Вл. первым после долгого перерыва, вызванного всяческими событиями и более мелкой суетой в жизни каждого из нас, а не только в моей, забрался в кресло и начал продолжение замолкшего надолго разговора. Между тем вот-вот должна увидеть свет первая книжка Триалога, и в эти дни самое время окунуться в продолжение начатых там задушевных бесед, дискуссий, полемических баталий. Темы, предложенные Вл. Вл., несомненно важны для всех нас, и я склонен если не прямо сейчас, то немного позже всерьез подумать и поговорить о них. Это *наши* темы. Однако «для разогрева» начну с непосредственного предмета, приведшего Вл. Вл. к их постановке.

Дорогой Владимир Владимирович, вот ведь как мы с Вами все-таки единодушны в подходе ко многим явлениям культуры! Точнее, были единодушны, если иметь в виду два последних конкретных примера – Дэна Флэвина и Макса Бекмана. И к тому, и к другому я, как и Вы еще недавно, отношусь холодновато, точнее, равнодушно. Именно поэтому я так убедительно настаивал, чтобы Вы именно для нашего Триалога, а не для планируемой книги о современном искусстве (одно, естественно, не исключает другого) написали о том перевороте, который произвела в Вашем отношении к Флэвину последняя выставка. И сейчас прошу об этом же: завершите, пожалуйста, свое письмо (или эссе, или статью – все равно, наш жанр допускает все) и ознакомьте нас с ним. Оно только украсит Триалог, да и подвигнет Ваших собеседников на дополнительные размышления.

Теперь о Бекмане. Я, конечно, хорошо знаю этого художника, ибо его полотна и графика экспонируются практически во всех немецких музеях, да и один из моих старых знакомых – бывший хранитель Мюнхенской Старой пинакотеки – его почитатель и, кажется, написал о нем большую монографию. Возможно, она даже есть и в моей библиотеке. Надо поискать на досуге. Сейчас я уже далеко не всегда сразу могу найти что-то в ней – так все переполнилось и перемешалось. Однако Бекман никогда не привлекал моего особого внимания. Я так же, как и Вы, достаточно равнодушно проходил по его залам, хотя и не прятал взора, а тщательно изучал его работы. Такова уж моя привычка – со вниманием относиться к любому явлению в искусстве и неустанно искать в нем что-то существенное: не зря же человек посвятил ему свою жизнь. В любом творчестве всегда есть что-то удивительное. Даже у тех мастеров, которые мне не особенно близки или до поры до времени совсем неинтересны. К ним относится и Бекман. На мой взгляд, самый неинтересный из немецких экспрессионистов, большинство из которых мне симпатичны или, по крайней мере, любопытны. Прежде всего, работой с цветом. Бекман иной. Стоит в этой компании особняком.

В вещах среднего периода (20–30-е гг.) – это сильный (энергетически) художник. Мощная выразительная линия, крепкая лепка формы, иногда интересные композиционные решения (как в «жанровых» и мифологических вещах, так и в урбанистическом пейзаже – «улица корчится безъязыкая» – пожалуй, про его улицы в прямом смысле слова), экспрессивная брутальность, острая конфликтность персонажей и выразительных средств, экзистенциалистский дух иногда. Все это объективно, и глаз профессионала

не может не отметить, а ум не оценить. Однако моему чувству, душе, не говоря уже о духе, это ровным счетом ничего не дает. Я холоден и равнодушен ко всей этой экспрессии. Слишком как-то литературно, внешне, брутально, навязчиво, крикливо. Не мое.

В памяти сразу всплывает одна из хрестоматийных и наиболее известных его картин – «Ночь» 1918–19 гг. из дюссельдорфского музея. Она, конечно, есть и на мюнхенской выставке, да и во всех книгах по экспрессионизму распечатана. Три бандита издеваются над каким-то бедным семейством в предельно суженном чердачно-сценическом пространстве. Возможно, самая сильная его работа. Крепко сделана. Особенно композиционно. Сильная экспрессия. Насилие и страдание. Символ экзистенциалистской обреченности человека в этом мире. Сам Бекман, если не ошибаюсь, считал, что в этой работе он дал вообще образ судьбы человеческой. Но это же – человеческое, слишком человеческое. Оно важно и существенно в искусстве, если адекватно выражено художественными средствами (здесь это есть), но где же здесь та эзотерика, герметизм и духовность, которые Вы нашли в его вербальных цитатах, а затем обнаружили и в картинах? В этой работе (как и в некоторых других) я скорее склонен видеть фрейдистскую визуальную символику (тогда это было модно: свечи как фаллические символы, театральный садизм и т.п.) и выражение недавно пережитого страшного опыта войны (как известно, он служил военным санитаром – отсюда восприятие всего человеческого только как насилующего или страдающего). И явлено это скорее на литературном, чем на живописном уровне. Поэтому мне лично не очень интересно.

Слышал я и о герметизме его работ, но если он не раскрывается при созерцании картины посредством чисто художественных средств (т.е. в эстетическом опыте), то мне он тоже мало интересен. Я не желаю разгадывать произведение искусства как интеллектуальную шараду. Этим пусть занимаются масоны, алхимики, фрейдисты и все любители кроссвордов и шарад, но сие – не эстетический опыт. А в искусстве я ценю только его, точнее – с него должно все последующее начинаться. С эстетической же точки зрения за многими его работами, как и, особенно, за портретами, автопортретами, прежде всего, я вижу какую-то пустоту. Или это тоже театрально-герметический знак-маска? Но где ключ к этой маске? Не в письмах же и дневниках его искать, которые *за* пределами собственно эстетического опыта, хотя – хлеб для искусствоведов/искусствоедов.

Макс Бекман.
Ночь. 1918–1920.
Художественное собрание
Нордрейн-Вестфалия.
Дюссельдорф

Театральность – да. Это у Бекмана везде. Сценическое пространство – особенно в триптихах. Мифологические и христианские сюжеты, сильно театрально мистифицированные. Карнавальные фигуры, маски (портреты как маски), позы, жесты; литературный драматизм comédie humaine – этого много. А вот собственно живописи мало. Именно это всегда отталкивало меня от него. Вы идете к его произведениям от его высказываний. И я когда-то читал некоторые его сентенции о том, что он стремится навести мосты от видимого к невидимому, снять случайные, внешние покровы с событий и т.п. Однако удалось ли ему осуществить это в творчестве? Мне кажется, что нет. Поэтому мне было бы крайне интересно, дорогой Вл. Вл., если бы Вы попробовали показать эзотеризм Бекмана на примере каких-то конкретных работ (и пришлите,

пожалуйста, соответствующую открыточку – там явно все есть в открытках; или отсканируйте картинку и пошлите по E-mail). Мне очень хотелось бы получить хотя бы намеки на то, что Вы в нем открыли. При этом я хорошо сознаю трудность вербализации этого опыта. Но все-таки. Конечно, идеально было бы вместе побродить по этой выставке, да вместе посмотреть и подискутировать, но сие, увы, невозможно, да и вряд ли продуктивно. Искусство требует сугубо личного, сосредоточенного опыта проникновения, так что обойдемся заочным разговором post factum. На благо, я многое помню из моих нередких в свое время посещений европейских музеев. Да и немало есть в альбомах и монографиях домашней библиотеки (за немногими исключениями – и Бекман, кажется, среди них – пока не нашел дома ни одной книги о нем). Понятно, что Ваш опыт так и останется Вашим, а мой – моим. Однако какие-то импульсы к пониманию и открытию чего-то для себя нового мы, несомненно, можем дать друг другу (имею в виду и Вас, Н.Б., конечно, и не только с Бекманом), ибо обладаем в целом близкими уровнями эстетической восприимчивости, схожим по объему культурно-эстетическим опытом и т.п. при несомненной личностной духовно-эстетической самобытности каждого, которая, естественно, накладывает и свою прекрасную и неповторимую ауру на суждения (ваши уж точно, дорогие друзья; о своих – не мне судить).

Между тем возникает крайне интересная для эстетика проблема. Действительно ли знание некоторых характеристик или интенций внутреннего мира художника помогает понять (ясно, что «понять» в нашем, эстетическом смысле – *глубоко почувствовать и прочувствовать*) его творчество, способствует углубленному проникновению в его произведения? А если ему не удается художественно выразить то, что наполняет его душу или что просто ему хотелось бы выразить? Или по-иному: в искусстве-то он адекватно выражает себя, а вот вербально может рисовать нам совсем иной имидж. Последнее встречается очень часто, особенно в современных арт-практиках и их осмыслении. Заумные, интеллектуалистские концепты и рассуждения (или самих художников, или – чаще – кураторов и художественных критиков) и пустенькие, примитивные объекты, инсталляции, акции. Как здесь быть? Всматриваться в кипы войлока Бойса в дармштадтском музее и размышлять о скрытой в них витальной энергии бытия, генерирующей зачатки эры новой духовности будущего эона или иного плана сознания?

Это, на мой взгляд, большая проблема. Притом проблема (или глобальная тенденция?), если посмотреть шире, всей современной гуманитарной науки и художественной культуры. Интересный парадокс XX в. Магистральная тенденция искусства *пост*-культуры (притом внутренняя, как правило, не артикулированная или сознательно маскируемая под противоположную) заключается в отказе от эстетического качества, от художественности. И это подавляющему большинству арт-производителей второй половины XX в. и начала нынешнего хорошо удавалось и удается (по-иному большинство из них просто не может). Между тем арт-номенклатура, т.е. кураторы, галеристы, арт-критики, научилась виртуозно раскручивать практически любой арт-объект почти до шедевра за счет хорошо развитого и профессионально поставленного рекламно-критического (квази-искусствоведческого) дискурса. Сам этот дискурс сегодня нередко является своеобразным произведением словесного искусства, к которому можно подходить с эстетическими мерками. Почитайте арт-критику по поводу самых современных, как правило, малозначительных произведений визуального искусства, продвинутых театральных спектаклей или музыкальных опусов в газетах и журналах. Там можно найти немало «шедевров». Да их нам могла бы показать и Н.Б., которая регулярно смотрит все новинки театрального и киномира (а сейчас в Москве можно увидеть немало из самых авангардистских произведений – постоянно идут международные театральные и кинофестивали) и читает соответствующую арт-критику. Было бы крайне интересно. Как, Надежда Борисовна?

В этом направлении сегодня развивается почти вся продвинутая (или актуальная) гуманитарная наука – не только искусствознание (арт-критика), но и литературоведение, филология, философия, даже история. Из сферы собственно искусства (литературы) – ведь сегодня часто считают, что неискусство выше, чем искусство, – эстетический опыт перетекает в гуманитарные дисциплины, когда-то претендовавшие на роль научных, а теперь осознавшие себя скорее

сферой арт-деятельности, чем науки. И действительно, многие современные произведения талантливых философов, искусствоведов, литературоведов ближе стоят к беллетристике, чем опусы нынешних писателей и поэтов, получающих литературные премии. Процесс начал все тот же Ницше своим полухудожественным философствованием и особенно «Заратустрой».

Что скажем? Конечно, к Бекману все это прямого отношения не имеет, но к его современным интерпретаторам и кураторам выставок (равно торговцам его произведениями), возможно, – прямое. Понятно, я не читал сегодняшних текстов о нем и не хочу бросать на них тень недоверия, – здесь Вам карты (и каталоги) в руки, дорогой Вл. Вл., но многое другое, аналогичное, читаю. И отмечаю печальную тенденцию. С падением (и сознательным отказом) художественного качества искусства в XX в. (в *пост*-культуре) возросло качество (в том числе почти художественное!) или искусность его интерпретации, раскрутки, рекламы и т.п. Стремятся каждый плевок, простите за брутальность, раскручиваемого арт-иста наделить символическими, эзотерическими, архетипическими и какими угодно (главное, выдающимися!) свойствами. Для торговли это понятно и важно. И там ох как работает. На днях на одном из западных аукционов продали картинку Эрика Булатова с лозунгом «Слава КПСС!» на фоне голубого неба за 1,5 миллиона долларов, а отпечатки (не имеющие никакой художественной ценности) известной фотки Мэрилин Уорхола идут за многие миллионы. Зомбирование арт-номенклатурой голов безмозглых миллиардеров действует безотказно. Да это и пусть! Однако грустно, что в зону такого зомбирования попадают все. Особенно в целом неглупая молодежь. Зомбирование начинается с современных художественных вузов (Бойс был, а Кунеллис, по-моему, и сейчас – профессор Дюссельдорфской академии художеств). Россия активно идет в этом направлении. И здесь эстетик (как вымирающее, уже почти вымершее допотопное животное) практически ничего сделать не может. Его никто не слушает, не читает и не принимает всерьез. Какое время на дворе – такой «мессия»!

К чему я растекся так мысью по древу об этом больном, конечно, для нас вопросе? Да именно потому, что подхожу очень осторожно к суждениям не только

Эрик Булатов.
Слава КПСС.
1975

современных арт-критиков и кураторов выставок (которым важно, прежде всего, продать свой товар – в частности, привлечь народ на выставку и продать каталоги), но и самих художников XX в. К Бекману, может быть, это не имеет отношения. Он, кажется, не был заправским писакой, а все стремился по доброй классической традиции выразить кистью. Однако ко многим арт-истам, особенно второй половины века, – несомненно. Современные арт-производители, чувствуя, что не все так уж прекрасно у них получается в главном деле, нередко сами вынуждены создавать мифы о себе и своем искусстве, свои «эстетики», заумные концепции своего творчества, реально не имеющие к нему никакого отношения. Многие художники сегодня немало читают и много знают (в отличие от мастеров классического периода), а иногда (как правило, с помощью досужих искусствоведов) умеют и неглупо изложить якобы свое творческое credo. Для эстетики во всем этом большая проблема, над которой стоит задуматься.

Кажется, я уже порядочно «разогрелся» и, надеюсь, разогрел немного и вас, дорогие друзья. Поэтому здесь я поставлю смысловое многоточие с призывом немедленно включиться в продолжение наших бесед. О темах же, поставленных Вл. Вл., я, естественно, не забыл, но попробую поразмышлять о них в следующем, надеюсь, скором письме. Они требуют большего времени, чем отпущенные мне сегодня моим недомоганием три часа, да и некоторой духовной сосредоточенности.

Здесь только напомню их – правильно ли я понял?

Первая навеяна (что очень приятно автору) чтением моей «Эстетики» и связана с эстетическим опытом. Способствует ли он расширению обычного сознания до уровней, о которых постоянно говорят эзотерики и которых стремятся достичь с помощью специально разрабатываемых духовных практик? Одна из них между тем, как мы знаем, была разработана и в сфере православного сознания исихастами. Другая известна из мира мусульманской духовности – суфизм, который уже вплотную соприкасался с эстетическим опытом. Как мы помним, большая часть классической мусульманской лирики (любовной особенно) возникла под влиянием суфизма и имела своей целью выражение метафизической реальности и возведения к ней человека с помощью художественных средств поэзии. Этот путь мне особенно понятен и близок, так как и сам иногда практиковал его, не находя иных способов выражения своего медитативного опыта. Многое из этого вошло в «Апокалипсис». Нечто подобное находим и в других мировых религиях. Но мы будем говорить не о религиозном опыте, а об эстетическом. Так ведь? А от чего, Вл. Вл., мы можем оттолкнуться в тексте моей «Эстетики»? Вообще, Вы обещали написать нам нечто о своих впечатлениях по ее прочтении. Я был бы счастлив услышать Ваши суждения и особенно замечания.

Вторая тема для обсуждения: «Чем вызван у ряда ведущих мастеров XX в. глубокий интерес к проблемам духовного знания и герметического опыта?» Проблема понятная, и у меня есть один из вариантов ответа, который я и постараюсь воспроизвести в следующий раз. С самыми дружескими чувствами и радостными предчувствиями Ваш В.Б.

О НОВОЙ КНИГЕ ПО ЭСТЕТИКЕ И ЕЕ АВТОРЕ

048. Н. Маньковская (01.12.07)

Дорогой Владимир Владимирович!

Хочу рассказать Вам о важном событии – состоявшейся недавно в Доме Лосева презентации книги инициатора нашего «Триалога» В.В. Бычкова «Русская теургическая эстетика» (М.: Ладомир, 2007. 743 с.). Хотя автор и не приглашал на эту встречу, приуроченную к его 65-летию, никого, кроме самых близких друзей и коллег, большой зал на 120 персон был набит битком. Многим пришлось слушать выступления из смежного, малого зала (а заодно ознакомиться с впечатляющей выставкой трудов юбиляра, а также вовремя купить новую книгу – ее буквально рвали друг у друга из рук). В.В. выступил с очень интересным, емким докладом, а потом начались прения. Презентация переросла в полноценную научную конференцию. Ораторов было много, и каждый сделал акцент на том, что ему ближе, – теургии, русскости, эстетике, культуре и т.п.

Мне, разумеется, хотелось подробнее остановиться на собственно эстетическом характере книги и ее месте в научном творчестве В.В. Ведь она, собственно, завершает его фундаментальный проект, открывший целое направление в науке, связанное с судьбами духовно ориентированной эстетики в античной Греции, Византии, Древней Руси, России на протяжении двух тысячелетий. Такое масштабное исследование предпринято в мировой науке впервые. И наиболее ценный вклад автора сопряжен с изучением собственно эстетической проблематики – прекрасного, возвышенного, анагогического, софиологического, художественного, духовного содержания искусства, символа и символизма, литургической эстетики, иконы. Причем в отличие от западного, рационалистического пути в исследовании данной проблематики автор, продолжая традиции Алексея Федоровича Лосева, делает акцент на интуитивно-мистической линии, национальном, антиглобалистском по духу характере теургической эстетики. Эстетическая специфика книги и состоит в том, что эстетика предстает в ней как главная сфера гармонизации человека с универсумом; абсолютная красота, создаваемая художником-теургом на уровне чистой

Обложка книги:
Бычков В.В.
Русская теургическая
эстетика.
М.: Ладомир, 2007. – 743 с.

художественности, предельно возможного владения художественной формой – как завершение творения мира Богом, преображение мира на эстетических путях. Анализ эстетики Серебряного века с его эсхатологическими прозрениями приводит В.В. к выводу о том, что теургическая эстетика, развивающая принципы идеального, боговдохновенного творчества, является новаторским развитием традиционных христианских ценностей. Он наделяет понятие «теургическая эстетика» широким значением, выражающим осознанную ориентацию искусства, литературы, творческой деятельности, всего эстетического опыта на повышенную духовность, необыденность, особую идеальность, на метафизическую реальность. Именно это, полагает он, объединяло при многих различиях эстетические взгляды религиозных мыслителей, символистов, некоторых авангардистов начала XX в. Теургическая эстетика внутренне одухотворяла многие художественные искания и эстетические движения Серебряного века русской культуры, придав им особый, нигде в мире больше не встречающийся колорит.

В книге анализируются эстетические взгляды и представления предтеч теургической эстетики – крупнейших религиозных писателей и мыслителей XIX в. Гоголя, о. Феодора Бухарева, Достоевского, Леонтьева, Льва Толстого. Однако основное внимание уделено эстетике и философии искусства и литературы религиозных мыслителей рубежа XIX–XX столетий: Владимира Соловьева, Дмитрия Мережковского, Василия Розанова, Павла Флоренского, Сергия Булгакова, Николая Бердяева, Алексея Лосева, Ивана Ильина, Николая Лосского и некоторых других, которым автор посвятил большие монографические главы. Видное место занимает анализ эстетических представлений русских символистов начала XX в. (Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Эллиса, Максимилиана Волошина) и духовно ориентированных авангардистов (Василия Кандинского, Казимира Малевича, Велимира Хлебникова).

Систематически, основательно и с большим тактом проанализировав практически все опубликованные тексты указанных мыслителей, писателей, художников на предмет выявления их эстетических представлений, что еще в подобном масштабе не предпринималось в мировой науке, В.В. выявил у каждого из рассмотренных им авторов особые ракурсы понимания художественно-эстетических проблем. У Владимира Соловьева, собственно, родоначальника теургической эстетики, это онтологизм красоты, софийность творчества и теургические интенции искусства как пути к грядущей глобальной теургии. У Дмитрия Мережковского он подчеркивает акцентацию внимания при анализе искусства и литературы на их эстетической сущности. Главным критерием искусства Мережковский считал художественное совершенство, а смысл «нового идеального искусства» видел в отходе от упрощенного реализма в сторону духовных исканий и выражения их с помощью чисто художественных средств, в передаче таинственной сущности предметов и явлений, в раскрытии креативных порывов жизни к неизведанному, мистическому.

Виртуозно раскрыв культурологические, религиозные и эстетические взгляды Василия Розанова, В.В. усматривает у него черты «серьезной игровой

парадоксальности», в которой предчувствует и своеобразные начала постмодернизма, и истоки *пост*культурных тенденций исключительно на русской почве. Эстетика Павла Флоренского презентирована как сущностное развитие многих представлений патристической эстетики, но главный акцент сделан на теургическом смысле символа как носителя энергии архетипа. Вполне логично от этой общей теории о. Павел обращается к богословию и эстетике иконы, которые основательно исследованы в монографии. Богословско-эстетические взгляды о. Сергия Булгакова автор представляет в качестве целостной софийной эстетики, в которой любое творчество, и художественное в первую очередь, рассматривается под углом зрения софийных интуиций, софийности как креативного начала бытия и искусства. В главах о Флоренском и Булгакове много внимания уделено их богословско-эстетическим теориям иконы, которые продолжали и развивали византийско-древнерусские традиции понимания иконы на уровне духовного опыта XX в. При этом, как убедительно показывает В.В., много внимания русские богословы уделили художественно-эстетическим аспектам иконы, признанным ими относящимися к ее сущности. В главе «Икона в зеркале русской духовной традиции» изучены взгляды первых русских искусствоведов, обратившихся к исследованию иконы как художественного феномена в начале XX в. (П. Муратова, Н. Тарабукина), и мыслителей русского зарубежья (В. Лосского, Л. Успенского, П. Евдокимова).

У А.Ф. Лосева Бычков подробно анализирует его главный и еще не подвергавшийся систематическому изучению теоретический трактат «Диалектика художественной формы», выявляя многие и поныне актуальные эстетические проблемы (художественное выражение, диалектика образа и прообраза, основные эстетические антиномии, художественный символ и т.п.), поставленные и отчасти решенные им еще в первой трети XX в. Большой интерес представляет проделанный автором монографии анализ философии искусства Ивана Ильина, который сосредоточил свое внимание на выявлении «закона художественности», эстетическом срезе искусства, проблеме «основных измерений искусства». Не обошел он своим вниманием и таких философов и искусствоведов, как Николай Лосский, Семен Франк, Борис Вышеславцев, Николай Арсеньев, Владимир Вейдле, Дмитрий Шаховской. У каждого из них оказались интересные эстетические взгляды, представления, суждения, дополняющие общую картину теургической эстетики.

Особенно привлекло меня, как профессионала, углубленное изучение автором эстетики русского символизма и философско-эстетических представлений крупнейших мастеров русского авангарда. Теоретики символизма Андрей Белый и Вячеслав Иванов вполне органично попадают в русло теургической эстетики как разработчики глобальной теории символизма, понятого ими в качестве основного принципа любого подлинного искусства, ориентированного на возведение реципиента в высшие духовные сферы; теорий художественной теургии и мистериальности как выводящих искусство в жизнь, направленных на ее созидание по законам искусства с ориентацией на высшие духовные сферы. Теоретики авангарда попадают в сферу теургической эстетики как манифестирующие Духовное в качестве основы искусства (Кандинский), с одной стороны, и как прозревавшие некие грандиозные катаклизмы в искусстве и культуре, знаменовавшие их своим творчеством и чаявшие наступление эры принципиально нового взлета духовной и художественной культур на новых основаниях – с другой (как я знаю, эта идея Вам, Вл. Вл., особенно близка). Так, живопись для Кандинского – созидание новых духовных миров, ее цель – способность воспроизводить духовные сущности. Кандинский настаивал на космическом характере творчества, в неоплатоническом духе мыслил духовное в искусстве как абстрактный абсолют, элемент чисто и вечно художественного. Содержание живописи для него – сама живопись, художественное в чистом виде – это абстрактное; в абстрактной, беспредметной живописи находит наиболее полное выражение внутренняя красота, это абсолютное искусство. Что же касается Малевича, то эклектизм его взглядов привел к тому, что сегодня они чаще всего обсуждаются в контексте конструктивизма. Между тем я вполне солидарна с В.В. в том, что Малевич, скорее, предтеча минимализма и концептуализма в искусстве. Ведь он видел в супрематизме чистый эстетизм, считал его предметом красоту и гармонию, эстетическое наслаждение. В со-

Виктор Борисов-Мусатов.
Водоем.
1902.
ГТГ. Москва

ответствии с гностико-герменевтическим, апофатическим подходом беспредметное выражает у него бездну сущности, пустыню небытия, ничто, за которым нечто. Сущность же беспредметна, безлика, безобразна, неутилитарна, лежит вне рационального познания, за умом – это заумь. Заумь как сверхразумный язык, речь высшего разума, минующая человеческий рассудок, стала художественным credo русских футуристов – Хлебникова, Крученых.

Основательный разбор теоретических идей символистов и авангардистов значим для современной науки не только в историко-эстетическом плане, но и как существенный задел для построения современной позитивной философии искусства. Автор убежден, что символистами и теоретиками русского авангарда поставлены многие из проблем, актуальных для понимания и осмысления путей развития современной художественной культуры. Белый, Кандинский, Малевич, Хлебников предчувствовали, наметили и отчасти проработали теоретически пути движения искусства и литературы всего XX в. Многие их теоретические концепты и практические находки дают возможность понять смысл вершащихся сегодня процессов в искусстве и литературе.

Завершается книга подробным анализом культурологических и эстетических взглядов крупнейшего апологета теургического творчества Николая Бердяева, усмотревшего эсхатологический смысл во многих, кризисных в его понимании, явлениях в культуре и искусстве первой трети прошлого столетия, видевшего в творчестве (художественном, прежде всего) оправдание человеческого существования в целом (антроподицею) и путь к переходу человечества в новый эон бытия.

Думаю, Вл. Вл., уже по этому краткому изложению Вы почувствовали, что нашему другу и собеседнику удалось вербализовать практически невербализуемое, вывести имплицитное на уровень рефлексии. Книга прекрасно написана, это не просто научный трактат, но своего рода поэма или стихотворение в прозе – чувствуется, что душа автора пела, ликовала в созвучии с основными идеями творцов

теургической эстетики. Как вы знаете, по своему душевному складу он романтик, поэт, человек хрупкий, внутренне изящный, что проявляется и в его литературном стиле.

Хотелось бы специально отметить достойное автора книги, неформальное отношение научно-издательского центра «Ладомир» к ее публикации. Монография издана в дизайнерском оформлении, выражающем ее сущность, на хорошей бумаге, грамотно решена полиграфически. Издатели снабдили книгу портретом автора на отдельной вклейке и прекрасным поздравлением-адресом, в котором отмечен вклад В.В. Бычкова в мировую науку.

Зная В.В. с юности, вы лучше меня осведомлены о его пиетете к учи*т*елям – о. Павлу Флоренскому, Василию Кандинскому, Алексею Лосеву. На презентации мне было приятно услышать подтверждение своего мнения о том, что Виктор Бычков – фигура того же уровня, живой классик. Он и сам – учитель, основавший целую научную школу.

Как нам с Вами известно, окончание одного проекта означает для В.В. интенсивную работу над следующим, который, будем надеяться, скоро увенчается публикацией. Я имею в виду «Художественный Апокалипсис Культуры», некоторые фрагменты из которого уже публиковались. Дискуссия вокруг авторской концепции, которую мы ведем на страницах нашего «Триалога», завязалась и в Доме Лосева. К этой теме мы еще вернемся, пока же констатирую, что один из выдвинутых контраргументов почти текстуально совпал с моим: парадокс концепции Культуры и *пост*-культуры состоит в том, что сам факт появления столь мощных, духовно, интеллектуально и эмоционально насыщенных текстов находится во внутренней оппозиции к одной из главных идей автора. Своим бытием они гласят, что пророчества о смерти Культуры преждевременны, хотя и внятно предупреждают о грозящих ей опасностях. Как уникальный и яркий феномен современной духовности, личность и творчество Бычкова свидетельствуют о том, что подлинная Культура живет и развивается – единая, целостная и неделимая.

P.S. И вот еще одно тому подтверждение – вышел сигнальный экземпляр второго издания двухтомника В.В. «2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica» (Т. 1. Раннее христианство. Византия. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия) в прекрасном оформлении, со множеством тщательно подобранных иллюстраций. Поздравляю автора и всех нас! Н.М.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ КАК ОБРЕТЕНИЕ ДУХОВНОГО – ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ И «РАСШИРЕНИЕ СОЗНАНИЯ»

049. В. Бычков (02.12.07)

Дорогие друзья,

теперь мне хотелось бы обратиться напрямую к темам и вопросам, поставленным Вл. Вл. в его недавнем письме. Начну со второго как более мне понятного. Чем вызван глубокий интерес «у ряда ведущих мастеров XX в. к проблемам духовного знания и герметического опыта?». Прежде всего, если понимать вопрос буквально, мне представляется «ряд» этот не очень великим, и он, возможно, ограничивается в большей мере первой третью прошлого века: в России – Серебряным веком, на Западе – периодом до начала Второй мировой войны. Реверансы же в сторону духовности, прекрасного, возвышенного, всяческой эзотерики и герметизма у некоторых арт-производителей *пост*-культуры (особенно наших соотечественников) кажутся мне по большей части рекламной риторикой, стремлением создать выигрышный имидж. Поэтому о них здесь и нет смысла говорить. Это просто мода.

Что касается начала прошлого века, там все значительно серьезнее и есть предмет для разговора. И проблема, конечно, шире, чем увлечение ряда деятелей искусства высокодуховными темами. Мощный всплеск духовных исканий, как мы хорошо знаем, охватил в конце XIX – первой трети XX в. достаточно широкие круги европейской интеллигенции, особенно русской. Отсюда и весь наш Серебряный век, и духовной ренессанс (по Бердяеву), и высшие достижения авангарда, конечно. Лично мне причина очевидна, и я писал о ней неоднократно в той или иной форме в контексте моей концепции «Культура – *пост*-культура». Ощущение кризиса Культуры по всем ее основным составляющим (философии, религии и искусству, прежде всего, т.е. духовным и эстетическим компонентам) в среде наиболее одухотворенных ин-

теллектуалов и мастеров искусства, а также – и главное – реальное нарастание самих кризисных явлений привели к защитной реакции Культуры от разрушения. Она и проявилась, прежде всего, в последнем мощном всплеске ее сущностного компонента – духовности, в лебединой песне Культуры.

Именно отсюда и последний взлет высокохудожественных феноменов авангарда, символизма, и попытки глубинного пересмотра и развития традиционной религиозности крупнейшими религиозными умами первой половины XX в., и интерес к нетрадиционным духовным практикам (теософии, антропософии, восточным учениям, гностицизму и т.п.) в среде интеллигенции, в том числе и художественной. Так что это отнюдь не случайное явление в тот период, но глубинная закономерность. Понятно, что сто лет назад такой взлет сущностных, часто высоко духовных, но нередко и квазидуховных проявлений Культуры многими участниками этого бурного процесса воспринимался как предвестие, заря новой эры высокой духовности, приближение нового эона бытия и т.п. Реально же все свелось именно к «лебединой песни», т.е. прекрасной, но предсмертной.

Для меня в этом процессе значимо не только и не столько *сознательное* обращение художников (в широком смысле – всех деятелей искусства и литературы) к духовной проблематике – той или иной религии, эзотерическим учениям, гностицизму, герметизму и т.п., – а более глубокий интерес к собственно эстетической специфике искусства, к стремлению направить все свои творческие усилия на создание высокохудожественных произведений, сосредоточить их на художественной выразительности и желании очистить искусство от всего внехудожественного или, по крайней мере, выстроить для себя правильную иерархию компонентов и функций искусства, в которой художественность занимает высшую ступень. Именно в этом я и вижу истинное возрастание в художественном сознании тяги к духовности.

По моему пониманию эстетического, которое вам, друзья, хорошо, известно, и в первом нашем Разговоре ему было уделено определенное внимание, высший смысл эстетического опыта (здесь я, кажется, незаметно перехожу к первому вопросу, поставленному Вл. Вл. в прошлом письме) заключается фактически

Пьер Огюст Ренуар.
Качели.
1876.
Музей Орсэ.
Париж

в возведении реципиента (и художника, естественно, в процессе творчества как первого реципиента своего возникающего произведения) к метафизической реальности (или к полноте бытия, к гармонии с Универсумом, что в данном случае идентично). Поэтому, когда художники, начиная с импрессионистов, ставят перед собой задачу повышения чисто эстетических качеств живописи за счет отказа от внеживописных задач, они тем самым уже внесознательно устремляются на пути духовных исканий. И как бы это ни казалось парадоксальным относительно импрессионистов, которых на поверхностно сознательном уров-

Пьер Огюст Ренуар.
Бал в Мулен де ля Галетт.
1876.
Музей Орсэ.
Париж

не вроде бы не интересовало ничто, кроме передачи своего первого впечатления от увиденной реальности, это впечатление оказалось предельно глубоким, почти сущностным. Оно открыло и им самим, и всем нам красоту и неповторимость жизни в каждом ее мгновении, радость жизни, ощущение счастья от того, что каждому из нас дарована эта уникальная жизнь.Созерцая произведения импрессионистов, мы наполняемся этой радостью, счастьем, блаженством, мы начинаем *любить жизнь* во всех ее проявлениях, ибо они (проявления) все, оказывается, (и это вскрыли нам кисть и дух импрессионистов) прекрасны. И через эту красоту и любовь мы, естественно, воспаряем духом, достигаем высшей гармонии, радости и полноты жизни, а через нее – и бытия. Это ли не путь духовного восхождения?

Конечно, к нему и по нему ведет практически любое высокохудожественное произведение искусства. В «Апокалипсисе» (а этот фрагмент печатается и в нашем очередном сборнике, который увидит свет в феврале) я попытался как-то описать свой путь медитации перед «Оплакиванием Христа» Боттичелли из Alte Pinakothek в мое последнее пребывание в Мюнхене. И от того прекрасного времени (я имею

Клод Моне.
Японский мостик.
1899.
Музей Метрополитен.
Нью-Йорк

в виду период Ренессанса), особенно в Италии, мы имеем большое количество высокохудожественных (равно высокодуховных) произведений. Однако в XIX в. наблюдаем диаметрально противоположную картину по всей Европе. Именно на нее-то, т.е. на ощущение все возрастающего дефицита духовности в культуре (равно художественности в искусстве), и возникла реакция сознательной устремленности на поиски художественности в искусстве второй половины XIX в. Я имею в виду не только импрессионистов, естественно. Символисты сделали не меньше, но в несколько иных формах. В целом же именно устремленность к усилению чисто художественной выразительности в искусстве символистов, импрессионистов, Сезанна, Ван Гога, Гогена, эстетов всех направлений, крупнейших авангардистов, наконец, я и рассматриваю как результативный поиск духовности, как повышение духовного градуса в искусстве органически и единственно присущими художнику средствами.

Там, где это удалось, т.е. где мы и сегодня ощущаем высокое эстетическое качество произведений, где они и нас возводят к полноте бытия, там художники объективно решили свою художественную задачу. И здесь совершенно неважно, стремились ли они сознательно, как Сезанн или Кандинский, выразить некую метафизическую сущность предмета и Духовное в его чистом виде, или просто радовались жизни, как импрессионисты, и хотели поделиться этой радостью со зрителем. *Художественный* талант – это *Талант*, дар Божий, и он имеет вполне определенные качество и направленность – на выражение метафизической реальности, сознает это сам художник или нет. Другое дело, что у него есть и *количественная* сторона, которая зависит не только от Дарующего, но и от множества субъективных характеристик самого художника – человека, прежде всего.

Иногда его личностно-человеческое помогает ему в творчестве, а чаще всего мешает. И это, кстати, не так уж и плохо. А то имели бы сегодня галереи, битком набитые шедеврами. И что с ними делать? Как это все переварить? Мне, например, и одного-двух живописных шедевров (а музыкального – одного) в день вполне хватает для полного духовно-эстетического насыщения в какой-нибудь европейской галерее (на концерте). Далее приятно просто ходить, наслаждаясь не шедеврами, но прекрасными вещами среднего уровня, радуясь художественной неповторимости каждой из них, но уже не стремясь через них к тем горним вершинам, на которых – блаженство, но и сил человеческих они забирают много. Всякое наслаждение сопряжено и с отдачей большой энергии. А потом ее приходится копить – в эстетическом плане на вещах среднего добротного уровня.

// Кстати, здесь тоже всплывает крайне интересная и, по-моему, антиномическая проблема: общение с художественными шедеврами и существенно обогащает духовно, и забирает немалую энергию. Разных ли уровней эти энергии? Почти непостижимая проблема для человека. Только на

уровне субъективных впечатлений. Обдумать всем вместе и поговорить.//

Понятно, что некоторые знания об увлеченности тем или иным художником определенными аспектами духовной культуры вне пространства его непосредственного творчества могут помочь и при восприятии его произведений. Но это только в случае, если ему удалось адекватно выразить то, что он прорекает вербально. В противном случае вербальный дискурс художника может только помешать восприятию его творчества. Зритель будет искать там то, чего нет; стучать в ту дверь, за которой никого нет. Поэтому я, в частности, и не люблю читать высказывания и сентенции самих художников (за редким исключением). Для меня главное – их произведения. Если художник талантлив и ему есть что сказать, он скажет это своим художественным языком и вербалистика ему не потребуется. В противном случае никакая, даже самая изощренная и высокоинтеллектуальная риторика не спасет его слабых произведений. Это вы, дорогие друзья, хорошо знаете.

Теперь более существенный вопрос, который уже давно волнует Вл. Вл. Если я не ошибаюсь, Вы уже вторично задаете его в процессе нашего разговора, хотя и в несколько иной форме. И я, кажется, пытался на него кратко ответить, но, вероятно, не очень вразумительно. Да вразумительно и весьма трудно. Вопрос о «расширении обычного сознания» в процессе эстетического опыта до способности созерцания «творящих эйдосов». Скажу прямо: «эйдосы» видел только один раз – на картинах известного нашего художника Виктора Пивоварова. Они там просто изображены в виде полуабстрактных цветоформ и подписано: Эйдос № такой-то. Других я пока не видел.

Если же говорить серьезно, то проблема очень сложная. Здесь мы подходим, как и в любых других духовных практиках, вероятно, к тому рубежу, где словами трудно что-то выразить. Между тем, как вы знаете, я тем не менее пытаюсь всегда что-то изречь на эту тему. Эстетический опыт, его высшая ступень – эстетическое созерцание – настолько прекрасны, доставляют такое высокое наслаждение, так духовно обогащают, что лично у меня всегда возникает (так было с ранней юности) желание поделиться этой радостью с кем-то, приобщить его к ней. Возможно, поэтому и пошел в эстетику (уже в зрелом возрасте, как вы знаете, и вполне осознанно), чтобы попытаться не научить, конечно, но, может быть, инициировать своими писаниями и кого-то еще на приобщение к этому опыту.

Есть ли в нем «расширение сознания»? Точно я не знаю вообще-то, что означает это словосочетание, и у меня есть соблазн, Вл. Вл., по примеру того, как Вы пытали меня в начале нашего Первого Разговора, спросить Вас: а что Вы вкладывает в это понятие? Оно нередко встречается у эзотериков, но все ли его одинаково понимают? Однако не буду. Надеюсь, что на интуитивном уровне нам всем понятно приблизительно, о чем идет речь. И я в «Эстетике» и других работах, описывая смысл художественного символа, или эстетического восприятия, фактически говорил именно об этом. Если в процессе созерцания какого-то эстетического объекта мы вдруг как бы перестаем его видеть (т.е. он уплывает на периферию нашего сознания) и погружаемся в некое сладостное, блаженное состояние, когда душа наша поет и ликует, а дух наш расширяется до вместилища всего Универсума или, напротив (то есть равно), сраствоpяется с Универсумом, ощущая себя всем в этом немолчном ликовании и блаженстве, то как сие назвать? Вероятно, можно и *расширением сознания* по сравнению с его обыденным, утилитарно-дремотным состоянием. Можно, вероятно, и восхождением в иные измерения бытия, как полагали Вяч. Иванов и П.Флоренский. Можно, наверное, и как-то по-иному. Слова здесь, действительно, бессильны. Это особенно остро ощущается по возвращении из эстетического (равно мистического?) путешествия…

Да разве я то говорю, что знала, пока не открыла рта…

Великая Цветаева!

Во всяком случае, всем нам очевидно, что эстетический опыт – это бесценный опыт и дар. И чем бы мы были, если бы не имели к нему способности? Страшно подумать. Жвачными животными? Или вообще – травой? Страшно, хотя большая часть человечества находится на этом уровне и ничего – живут и радуются по-своему жизни. Amen!

Поэтому вопрос, поставленный Вами, Вл. Вл., в связи с прочтением моей «Эстетики», и прост,

и сложен одновременно. В процессе эстетической медитации мы, несомненно, находимся в состоянии расширенного сознания. До какого предела – трудно сказать. Мне в подобной мере недоступен никакой иной духовный опыт, поэтому не с чем сравнивать. Вам, Вл. Вл., возможно, проще. Я был бы рад, например, если бы Вы поделились с нами, грешными, личными впечатлениями от литургического опыта и попытались как-то соотнести его с опытом эстетическим. Для меня, например, стоящего по сю сторону алтарной преграды, они практически идентичны. Более того, сознаюсь, что с помощью эстетического опыта я часто воспаряю в более, как мне кажется, высокие духовные сферы (поэтому я, вероятно, эстетик, а не богослов или священник). А что Вы переживаете по ту сторону иконостаса, верша таинство у Чаши? Кстати, занимаясь византийской эстетикой, я как-то не обнаружил у отцов Церкви откровений на эту тему. Есть ли они? Было бы крайне интересно почитать их или более поздних литургисующих священников. Есть ли такие тексты?

Между тем если судить по большому количеству текстов отцов-подвижников об их опыте (на их основе, как Вы помните, я выявил в свое время целый раздел византийской эстетики – интериорную эстетику, эстетику аскетизма), то он по конечному результату имеет много общего с эстетическим опытом. Из этого косвенно можно заключить, что последний ведет к той же цели, что и другие, более трудоемкие духовные практики. Не так ли, Вл. Вл.? Хотя понятие «трудоемкость» здесь вряд ли уместно. Любой духовный путь (в том числе и художественно-эстетический) – это дар и труд. Большой труд. Сегодня мы вроде бы легко порхаем по музеям, галереям, консерваториям, театрам, но сколько труда пришлось затратить в свое время (время всей жизни практически), чтобы это «порхание» стало истинным эстетическим опытом, доставляющим большую духовную радость, возводящим к иным реальностям, обогащающим и наполняющим жизнь удивительной энергией бытия, а не просто мимолетным щекотанием нервов или бокалом приятного вина.

Между тем мы начинаем постепенно подходить к наиболее глобальным вопросам эстетики и философии искусства, которые самое время было бы вспомнить, да и проартикулировать на современном уровне. Как вы думаете, друзья? На этом пока кончаю. С нетерпением жду ваших соображений по всем затронутым в последних письмах проблемам.

Ваш В.Б.

СКВОЗЬ ТЕРНИИ ИЗБЫТОЧНОСТИ И МИНИМАЛИЗМА – К ЗВЕЗДАМ ПОСТНОНКЛАССИКИ

050. Н. Маньковская (29.12.07)

Дорогие друзья, в преддверии Нового года хочется поделиться с вами теми мыслями, на которые навели меня многообразные художественные впечатления последних месяцев: прошли Чеховский театральный фестиваль, «Сезон Станиславского», фестиваль нового европейского театра (NET), «Балтийский дом в Москве», фестиваль актуального искусства «Территория», Московский кинофестиваль, кинонеделя «Зимняя эйфория», творческие вечера ведущих танцовщиков, ряд выставок живописи – всего не перечесть. События набегали друг на друга, только успевай (и, кажется, удалось увидеть все наиболее интересное). В результате возник весьма замысловатый художественно-эстетический пазл, в котором хотелось бы совместными усилиями разобраться.

Как мне кажется, на весьма ярком, пестром, цветистом общем фоне вырисовываются некоторые внешне оппозиционные тенденции, парадоксально дополняющие друг друга. Это, прежде всего, стремление вернуться к классическому (в строгом смысле слова) художественному языку, наиболее отчетливо проявляющееся, между прочим, у «классиков» постмодернизма. Во-вторых, сопутствующее этому тяготение к минимализму в духе классического авангарда. И, в-третьих, по-прежнему мощная нацеленность на виртуализацию арт-практик, причем почва виртуальных экспериментов оказывается преимущественно экзистенциальной, также ставшей за последнее столетие в какой-то мере классической. Все это подтверждает Вашу, В.В., гипотезу о зарождении нового этапа эстетического развития – постнеклассического, синтезирующего опыт классики и нонклассики, кото-

рый я в свое время условно обозначила как «пост-постмодернизм».

Что касается первой тенденции, то наиболее репрезентативными показались мне последние работы Питера Гринуэя, Тома Стоппарда, Катрин Брейа. Наиболее сильное впечатление произвел конечно же Гринуэй как утонченный эстет, эрудит, художественно высокообразованный человек. Его последний фильм «Ночной дозор» (в отечественном прокате – «Тайна "Ночного дозора"», чтобы не путали с пресловутым блокбастером Т. Бекмамбетова), снятый к юбилею Рембрандта, – своего рода «минус-прием». Знатоки гринуэевского творчества ждали от отца-основателя кинематографического постмодернизма нового шага в сторону посткино, усиления виртуализации кинозрелища – ведь здесь ему нет равных. Но, видимо, «Чемоданы Тульса Люпера», о которых у нас был случай подискутировать, знаменуют собой пик развития этой линии как в техническом, так и в художественном плане. Это своего рода апофеоз творчества Гринуэя, тот максимум, превзойти который сегодня вообще проблематично, – это креативная задача будущих поколений. И мастер сделал резкое движение вспять, к истокам собственного творчества, да и кино в целом как вида искусства – живописи, театру, нарративу (который еще недавно считал противопоказанным современному кинематографу). В основе его новой ленты – классическое повествование, история жизни и творчества Рембрандта, рассказанная, правда, на постмодернистский лад, с некоторым ироническим «сдвигом по фазе» относительно традиционных интерпретаций биографии художника. Это, по сути, печальный, даже трагический фильм о творчестве как таковом, обреченности выдающегося таланта, новатора, опередившего свое время, на непонимание современниками, травлю, гонения. Классическую тему «художник и чернь» Гринуэй решает в жанре искусствоведческого триллера, развязкой которого в духе постмодернистской любви к маргиналиям служит обнаруженный на полотне глаз художника – пронзительный, мудрый взгляд, запечатлевающий людей такими, какие они есть, а не какими хотели бы казаться (та же тема звучала в последнем фильме Милоша Формана «Призраки Гойи» – сильные мира сего не желали видеть свое реалистическое изображение.) Глянец, гламур правит художественным миром, и горе тому, кто пренебрегает массовым вкусом.

Фильм перенасыщен живописными и искусствоведческими аллюзиями, в нем множество собственно кинематографических картин, театрализованных живых сцен à la Рембрандт, поданных в замедленном темпоритме, крупным планом, как бы на подиуме. При этом барочно-постмодернистская избыточность странным образом превращается в схему, по контрасту напоминающую другую, минималистскую схему, обыгранную Ларсом фон Триером в «Догвилле», «Мандерлае», «Самом главном боссе». Существенная роль принадлежит словесному комментарию, собственно «литературе».

В отличие от многочисленных кинобиографий Рембрандта, где в центре внимания оказывается любовная линия, связанная с Саскией, лента начинается с рассказа о закате этой любви, сомнений в ее подлинности. Размышления об истинном и фальшивом, наигранном коррелируют с классической шекспировской темой «весь мир – театр, в нем женщины, мужчины все актеры». Игровая стихия фильма предстает зоной соблазна и риска – порой смертельного. Проигрываются и другие классические мотивы – слепоты и ослепления (Эдип – Глостер – Рембрандт), цветовой символики (в сниженно-физиологическом стиле ассоциирующиеся с идеями Гёте и Кандинского). Не говоря уже об аллегорически-профетических сценах на крыше рембрандтовского дома, кстати, не слишком удачных, искусственных, натянутых.

Так что же, Гринуэй отрекается от собственного кредо, возвращается к «четырем тираниям»? Вопрос остается открытым. Во всяком случае, своим творчеством он вносит определенный вклад в философию постнеклассического искусства, демонстрируя диапазон возможностей кинематографа – от классики до виртуальности. Интересно, как будет разворачиваться его новый проект. Ведь «Ночной дозор» – первый из задуманной Гринуэем серии фильмов об истории великих произведений искусства. Следующий будет посвящен «Тайной вечере» Леонардо, затем должны последовать ленты по мотивам «Страшного суда» Микеланджело, картин Пикассо, Моне и Поллока. Уже сам этот выбор свидетельствует о постнеклассической тенденции в творчестве Гринуэя.

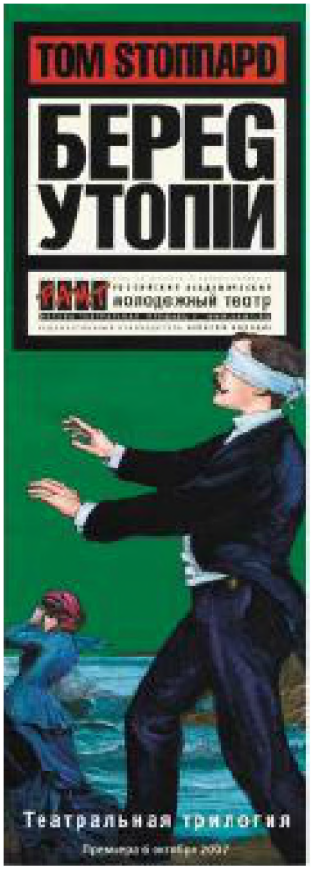
Другой кинематографический сюрприз преподнесла Катрин Брейа. От ее нового фильма ждали еще большего шока, чем от предыдущих, – ведь в них она довела до логического конца линию респектабилизации порнографии, вводя в художественную ткань откровенно физиологические сцены. И Брейа, действительно, шокировала – сняла ленту в «большом» стиле, начисто лишенную не только порнографичности, но и эротизма: любовные сцены в «Старой любовнице» (в отечественном прокате, видимо в коммерческих целях, фильм «Une vieille maîtresse» вышел под названием «Тайная любовница») сняты, скорее, в духе классицистской живописи, рассчитаны на сугубо эстетское любование. Этот костюмный фильм «под классику» с роковыми страстями и изменами – на уровне фабулы нечто среднее между «Кармен» и «Опасными связями». Но в нем есть и свой подтекст. Бабушка непорочной невесты выступает наперсницей жениха-либертена, сочувствует и сопереживает его роковой страсти к «прежней любовнице», безумствам и интригам – ведь ее молодость пришлась на XVIII век, век «опасных связей» и любовных авантюр, а век XIX, в котором происходит действие, – время буржуазного брака по расчету, наводящее на нее тоску. В контексте современной ностальгии по «бурным шестидесятым» этот мотив звучит достаточно актуально.

И еще одна неожиданность – девятичасовой «Берег утопии» Тома Стоппарда, поставленный Алексеем Бородиным в Российском академическом молодежном театре. Как вы знаете, Стоппард – один из первых западных драматургов, инициировавших вал постмодернистских интерпретаций классики путем «вычитания» главных героев в пользу второстепенных персонажей, – достаточно вспомнить шедший на малой сцене Театра Маяковского спектакль «Розенкранц и Гильдерстерн мертвы», где протагонистами выступали «друзья» Гамлета, а он сам, Гертруда, Офелия и другие центральные фигуры оказывались на периферии действия, что полностью меняло смысл, да и содержание пьесы. У Стоппарда оказалось множество подражателей – каких только версий «Гамлета» не видела Москва – глазами актеров из «мышеловки», вражеских наблюдателей из Швеции и т.п. (Параллельно Стоппарду двигался в том же направлении итальянский драматург, режиссер и актер Кармело Бене со своим «миноритарным театром без спектакля», разрушавшим имидж классических персонажей: так, Джульетта, приняв яд, засыпала у него в торте, что должно было способствовать, по замыслу режиссера, демистификации шекспировского театра, взгляду на него с позиций Льюиса Кэрролла и комедии дель-арте.)

И вот – спектакль об истоках революционного движения в России. Масштаб замысла в чем-то напоминает трилогию Михаила Шатрова «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики», хотя идеологические акценты, разумеется, совершенно иные. «Берег утопии» в трех частях с характерными названиями «Путешествие», «Кораблекрушение», «Выброшенные на берег», скорее, демистификация хрестоматийного взгляда на русскую и европейскую историю второй половины XIX в. Бакунин, Герцен, Огарев, Белинский, Аксаков, Гервег, Блан, Ворцель, Мадзини, Маркс представлены здесь прежде всего с позиций «человеческого, слишком человеческого» с их амбициями, заблуждениями, слабостями, недостатками, смешными сторонами. Существенная часть спектакля посвящена перипетиям личной и семейной жизни, многочисленным и весьма запутанным любовным связям.

Я не собираюсь утомлять вас, коллеги, подробной рецензией на это монументальное произведение. Скажу лишь о том, что имеет непосредственное отношение к нашей теме. Стоппард здесь как бы начинает с чистого листа, отринув свое постмодернистское прошлое. Он, несомненно, достаточно подробно ознакомился с основными философскими, литературными, критическими работами деятелей русской культуры той поры. Его влечет чеховский театр, русская психологическая школа актерской игры. В спектакле, поставленном в реалистической манере, практически нет «клюквы» (вероятно, в том числе и благодаря усилиям А.Бородина). Многое в нем звучит весьма актуально – скажем, «вечный» спор славянофилов и западников, сентенции о том, что «у нас нет литературы» (хотя в разгаре ее «золотой век»), и т.п. Однако показать эволюцию внутренней жизни персонажей, «жизнь человеческого духа» в целом явно не удается. Перед нами, скорее, маски, одномерные монохарактеры: забияка, авантюрист и вечный должник Бакунин остается таковым с юности до глубокой

Том Стоппард.
Берег Утопии.
Москва. РАМТ.
Режиссер-постановщик
А. Бородин.
2007

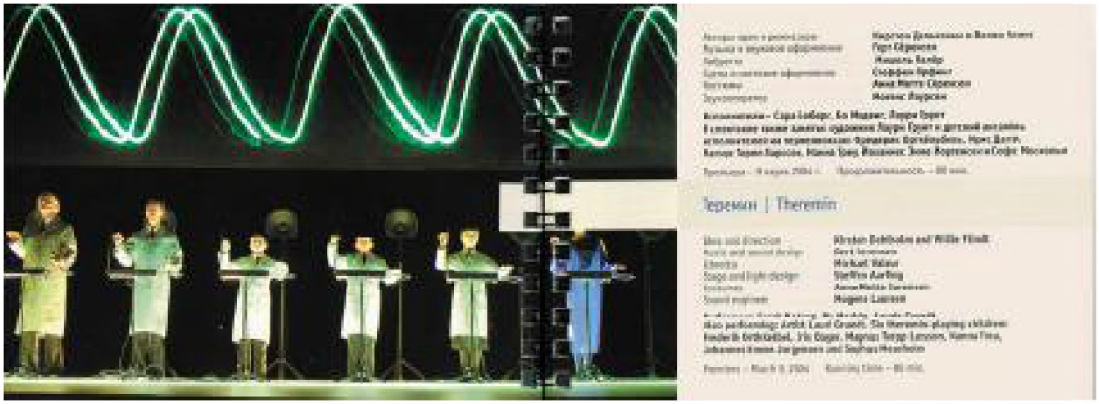


старости, Герцен выступает в роли богатого мецената, Огарев – слабохарактерного простака. Виной тому, возможно, и актерский состав театра, привыкший ориентироваться на детскую и подростковую аудиторию, подавать роли броско, крупными мазками, с элементом назидательности. Спектакль в целом интересен скорее историку идей, чем эстетику или искусствоведу. И конечно же не стоит забывать о том, что пьеса была рассчитана, прежде всего, на зарубежного зрителя, для которого русская история позапрошлого века преимущественно terra incognita.

Дело, разумеется, не в достоинствах или недостатках конкретных произведений, а в самом желании художников уйти от наработанных постмодернистских стереотипов, в том числе и своих собственных. Но ведь и призыв «назад, к классике» тоже своего рода штамп, отнюдь не гарантирующий успеха. И все же сама тенденция, на мой взгляд, весьма показательна. Она свидетельствует о той ситуации ожидания, которая коррелирует с культурным ландшафтом полувековой давности, когда экспериментальный потенциал авангарда и модернизма казался исчерпанным, а постмодернизм еще только зарождался. Сегодня мы, видимо, на пороге какого-то нового этапа, синтезирующего черты классики и неклассики с применением цифровых технологий. И неудивительно, что его предваряют элементы стихийного анализа, инвентаризации разнообразных художественных средств и приемов прошлого и настоящего.

Одной из таких линий и является минимализм авангардистского толка. Во всяком случае, на зыбкой грани осени и зимы в заледенелом парке Сокольники происходило театрализованное музыкальное действо, наследующее, на мой взгляд, «Черному квадрату» Малевича. В «синем прямоугольнике» – небольшом павильоне, выгороженном посреди необъятного выставочного зала, разворачивалась располагающая к медитации мистерия «Фама» на музыку Беата Фуррера в постановке Кристофа Марталера (думаю, Вл. Вл. смог бы многое рассказать о творчестве этого знаменитого швейцарца, давно живущего и работающего в Германии.) Оркестр под руководством самого композитора располагался за пределами павильона – то перед ним, то позади него, то по бокам; музыкантов можно было видеть сквозь проемы в подвижных панелях, образующих иллюзию стен. Пространство постоянно трансформировалось, то распахиваясь, то сжимаясь, то погружаясь в полный мрак, то заливаясь слепящим светом. Эффект «неземных», космически-ледяных звучаний создавался благодаря атональной музыке с точечными инкрустациями гармонических созвучий, игре на оригинальной модификации тромбона. По мысли создателей спектакля, они пере-

Кирстен Дельхольм, Вилли Флинт.
Термен.
Театр «Отель про Форма».
Копенгаген, Дания.
2004



носили зрителей в описанное Овидием обиталище богини молвы Фамы, проницаемое для земных, морских и небесных голосов. В этом мифологическом пространстве мечется земная женщина Элсе – героиня новеллы Артура Шницлера, предпочитающая смерть бесчестью: ее тело – плата за долги отца. Но образ девушки настолько деиндивидуализирован (как ранее – персонажи спектаклей Марталера «Три сестры» и «Прекрасная мельничиха»), что он кажется лишним в горнем мире симфонии, оказывается ее пустым центром.

Выразительным лаконизмом отличался и другой музыкальный спектакль – поставленный датчанами «Термен». Полные драматизма жизнь и творчество Льва Термена, создателя знаменитого терменвокса и множества других технических изобретений поистине леонардовского масштаба, представлены здесь в форме сценического рассказа с видеоиллюстрациями, световыми эффектами и, главное, в сопровождении ансамбля юных терменвоксистов, демонстрирующих недюжинное мастерство. Талант, интеллектуальное мужество, научная принципиальность, мужская притягательность героя представлены актерами с благородной сдержанностью и элегантностью во всем – от способа декламации и манеры держаться до тактично стилизованных костюмов. Увенчивает это выдержанное в строгом, даже суровом стиле зрелище мини-концерт внучки Льва Термена, виртуоза терменвокса Лидии Кавиной. Чувствуется, как дорог был этот проект авторам идеи и режиссерам Кирстену Дельхольму и Вилли Флинту, сколь тщательная подготовительная работа, в том числе и исследовательского плана, потребовалась для его реализации. «Термен» производит столь сильное эстетическое впечатление, что даже странно, что мысль о создании чего-то подобного не

осенила русских художников. Поистине, нет пророка в своем отечестве!

Что же касается повального увлечения виртуализацией современных арт-проектов, то ситуация здесь крайне неоднозначна. Изредка встречаются действительно интересные художественные находки. Наибольшее впечатление в этом плане произвела на меня, пожалуй, выставка видеопортретов Роберта Уилсона. Ее успех обеспечили два совершенно необходимых и достаточных фактора – несомненный талант и безукоризненный вкус всемирно известного режиссера-новатора и высочайшего уровня компьютерная поддержка проекта. Художественное ноу-хау Уилсона в данном случае состоит в том, что фотопортреты людей, животных, а также абстрактные композиции приходят в движение (крайне замедленное, «замороженное», медитативно-психоделическое, как и в его спектаклях), как бы оживают благодаря плавным, незаметным переходам (изменениям мимики, позы). Преимущественно монохромные, с редкими вкраплениями локальных цветов изображения радикально преобразуются, порой полностью меняют форму благодаря изменению освещения, ракурса презентации и конечно же подвижности. Принцип создания мобилей, хорошо известный в кинетическом искусстве, нашел здесь весьма оригинальное применение. В сопровождении искусно подобранной музыки зрелище производит сильное эстетическое впечатление, воспринимается, при всей своей инновационности, как логическое продолжение и расширение на современной технической основе поисков новой визуальности, увлекавших Уилсона на протяжении всей его творческой жизни.

Весьма удачной показалась мне также акция «Жара в городе» – прошедший в «студеную зимнюю пору» показ анимационных фильмов, созданных европейскими, североамериканскими, японскими художниками. Особенность тщательно составленной программы состояла в том, что в нее вошли действительно арт-хаусные ленты, не имеющие ничего общего с массовым, коммерческим мейнстримом. В результате получился хит-парад суперэстетских, преимущественно абстрактных по живописному решению абсурдистски-иронических фильмов, свидетельствующих о невероятной творческой фантазии, технической изобретательности, уме и остроумии их авторов. И у компьютерной анимации, раскрывающей, по сравнению с рисованной, гораздо более широкие возможности для свободы творчества, здесь оказались явные преимущества. В сущности, от такой протовиртуальной реальности всего один шаг до полноценной виртуальной реальности. Трехчасовое погружение в нее доставило мне истинное эстетическое наслаждение. Особенно порадовало то, что фильмы эти (некоторые из них я видела на вгиковском фестивале) созданы совсем молодыми людьми – студентами или недавними выпускниками кинематографических школ. Их творческий тонус вообще очень созвучен тому, что привлекает меня в общении со студентами, – атмосфере свободного поиска, брожения эмоциональной и интеллектуальной энергии, тяги к прекрасному, любви к своей профессии – всему тому, что настраивает меня на позитивный лад относительно настоящего и будущего культуры.

Стремление обнаружить и реализовать собственно эстетический потенциал, связанный с новыми технологиями, видимо, единственно плодотворный, но и самый трудный путь. Гораздо соблазнительнее превратить в шоу саму эту технику, как произошло на спектакле «Прыжок дохлой кошки» – по утверждению его создателей, первом в мире «финансовом» спектакле (им закрывался фестиваль NET). В этом немецко-голландском проекте речь идет об игре на бирже («прыжок дохлой кошки» – биржевой термин, обозначающий резкий рост цены финансового актива после периода его существенного снижения) с ее азартом, выигрышами и проигрышами. «Живое» действие происходит в реальном времени с реальными биржевыми котировками, все в нем рассчитано на эффект присутствия (европейское время показа спектаклей совпадает со временем работы нью-йоркской биржи). Актеры, по сути, ведут просветительскую, разъяснительную работу, объясняя законы функционирования рынка, правила игры на бирже и т.п. Действие рассчитано на интерактивность зрителей, они активно вовлекаются в игру, от их решений (продавать? покупать? придерживать?) зависит финал спектакля.

Замысел неплохой: обратиться в новой социально-экономической ситуации к традиционной для классического искусства теме денег, их влияния

на человеческие отношения на том же художественном уровне, что у Достоевского, Бальзака, Золя, да еще с применением компьютерных технологий, было бы весьма интересно. Однако в данном случае проблема намечена лишь эскизно. Спектакль в целом, как мне кажется, рассчитан не на эстетическое удовольствие, а на прагматику – «удовольствие от делания денег», «стать, на время спектакля, биржевыми игроками и почувствовать все нюансы игры на бирже», «возможность заработать деньги, не покидая зрительского кресла» (так, по крайней мере, утверждается в буклете). Что же, такие перформансы в стиле театра.doc по-своему любопытны в качестве околотеатрального эксперимента, однако имеют ли они отношение к искусству? Думаю, об этом, коллеги, стоило бы поговорить.

Впрочем, у виртуальности есть и другой полюс. Ею нередко манипулируют в сугубо прагматических, внеэстетических целях «оживляжа» как приманки для зрителей. В случаях банальной погони за модой дело обычно оканчивается провалом. Так произошло со спектаклем Андрея Жолдака «Кармен. Исход» (если иметь в виду массовый, целыми рядами исход премьерной публики прямо посреди действия, название это звучит мрачным пророчеством.) Авторская идея достаточно интересна: выявить вневременной архетип Кармен и прокрутить его через все слои массовой культуры XXI в. Однако при ее реализации случился досадный сбой. Как и в предыдущем своем московском спектакле «Федра. Золотой колос», режиссер создал микс из наиболее актуальных, но, увы, не им созданных театральных наработок – многообразных déjà vu. Спектакль избыточен во всем, но, прежде всего, в заимствованиях – у Ф.Касторфа, Л.фон Триера, Д.Линча – всех не перечесть. Основное действие разворачивается на трех видеоэкранах (из-за неполадок с их подключением начало спектакля задержали более чем на час), актеры же вяло иллюстрируют это полупрофессиональное home-видео. Особая роль отводится имитации съемки всего происходящего «живой камерой» – оператор буквально не сходит со сцены. А Кармен и Хосе – осовремененные Бони и Клайд – пускаются в экранное путешествие по злачным местам Москвы, повсеместно совершая поджоги, убийства и т.п. Параллельно развивается другая история, где наши герои предстают полувыжившими из ума старичками, прожившими вместе долгие годы супружества. Обилие ненормативной лексики и сексуальных сцен, демонстрирующихся как «вживую», так и крупным планом в видеопроекции («интим» происходит в больших картонных коробках, куда за парочкой неотступно следует кинокамера), про-

Андрей Жолдак.
«Федра. Золотой колос».
Москва.
Государственный Театр Наций.
2006

явлений жестокости и насилия вполне вписываются в «эстетику безобразного», культивируемую современными блокбастерами. Казалось, в спектакле правит бал не осознанная постмодернистская, а «дурная эклектика», соединяющая откровенный кич с элементами психологической актерской школы (старейшая актриса Малого театра Татьяна Еремеева в роли деревенской женщины – матери Хосе – читает в видеозаписи письмо сыну), приемами театра. doc (видеозаписью репетиций, где с опозданием лет на сорок за «смелое» новшество выдается давно ставший достоянием театральной истории импровизационный, коллективный метод создания зрелища; звучат «эпатажные» сентенции типа «Дзефирелли мертв, Жолдак жив»), видеоинсталляциями, видеопроекцией онлайн, фрагментами настоящего кино, мюзиклом, психоделическим театром. В результате ни один из приемов Жолдака не работает, в том числе и виртуальный.

А между полюсами расположен тот уже достаточно разросшийся театральный организм, в котором виртуальность выступает одним из полезных, но не жизненно важных органов. Так, в моноспектакле из цикла «Слово в движении» баскского хореографа и танцовщика Асьера Сабалета экзистенциальные проблемы поисков самоидентификации решаются посредством диалога актера с собственным изображением, проецируемым на несколько мониторов. Изображение дробится, искажается, то выделяя крупным планом отдельные части тела, то позволяя «заглянуть в душу», произвести своего рода сеанс психоанализа, сопоставить видимое и потаенное, высечь искры из столкновения вербального и визуального. В спектакле есть оригинальные находки, однако не покидает ощущение, что технические аксессуары остаются сугубо внешним приемом: драматического и танцевального мастерства автора вполне хватило бы для выражения своего видения сути современного человека.

Такие мысли конечно же приходят в голову не мне одной. Игры (или заигрывания) с виртуальностью явно провоцируют своего рода обратную реакцию – желание сугубо театральными средствами «переиграть» те эффекты волшебного, нереального, потустороннего, запредельного, которые достигаются посредством компьютерной техники. И такое «соревнование», в котором виртуальность служит стимулятором поиска новых средств собственно художественного выражения, уже приносит результаты. Так, ауру виртуальности удалось создать в моноспектакле «Ангел» Дуда Пайве благодаря особому стилю, соединяющему хореографию и кукольный театр. Не прибегая ни к каким техническим средствам, этот поразительный виртуоз – драматический актер, танцовщик, кукловод, чревовещатель – «оживил» кладбищенского ангела, слился с ним в единое тело, дал ему свой голос, сделал своим alter ego, своей частью. Но ангел не только друг и компаньон, он судья и вестник, уводящий в мир мечтаний и прозрений и, в конце концов, превращающий встреченного им бродягу в такое же, как он, надгробное изваяние. Этот грустный, меланхоличный спектакль наполнен удивительной теплотой и, как ни странно, оставляет светлое впечатление, в отличие от не менее талантливого, но гнетущего «Душки» – последнего фильма Йоса Стеллинга, где речь тоже идет об alter ego. Однако невесть откуда взявшийся странный русский по имени Душка в исполнении Сергея Маковецкого – скорее чужак, варвар, внезапно вторгшийся в жизнь западного интеллигента, его подпольный, «черный человек», от которого невозможно избавиться. Он не способен нарушить безысходное одиночество героя и все же становится частью его души, жизнь без которой полностью утрачивает смысл.

Еще более впечатляющий случай «нетехнической», органической виртуальности – творчество Филиппа Жанти. На этот раз он привез на Чеховский фестиваль спектакль «Край земли». В этом изощренно сновидческом, почти галлюцинаторном зрелище все происходит на краю сознания и за его гранью, где видения возникают ниоткуда и истаивают в ничто. Правда, начинается спектакль с вполне внятной иронической картинки: человек заклеивает конверты, по старинке облизывая их языком, и кладет в ящик с надписью: E-mail. Но как только все письма опущены, ящик напружинивается и упархивает (такое сочетание старого и нового, электронного способов общения характерно и для нашего Триалога, не так ли?). Однако до зрителей художественное по-

Дуда Пайве.
Ангел

Филипп Жанти, Мэри Андервуд.
Болилок.
Компания Филиппа Жанти.
Франция.
Париж

слание доходит мгновенно: виртуозное взаимодействие актеров и гигантских кукол, с которыми они вступают в нереальные, фантастические отношения (чего стоит хотя бы танец девушки с огромным зеленовато-голубоватым кузнечиком или монструозная кукла с ногами-ножницами, оскопляющими кавалера), поражает изысканным эстетством, вовлекает в игровую стихию. Визионерский, ассоциативный театр Жанти бессюжетен, но подтекст его явно экзистенциален: взаимообратимость и взаимозаменяемость людей и кукол, головокружительные метаморфозы ставят под сомнение, как в театре абсурда, целостность и прочность человека, его существование и сущность. Различимы и кафкианские мотивы превращения, в том числе в собственную тень (силуэт из черного картона). А то, как в ночном кошмаре, сцену заполонят огромные полиэтиленовые мешки à la Бойс и превратят ее в выжженную землю. Живописные театральные картины Жанти вообще напоминают как сюрреалистические видения крупнейших художников XX в., так и фигуры современного net-арта. Такие пластические рифмы сновидческой, галлюцинаторной реальности с виртуальной реальностью подтверждают их генетическое родство, к заключению о котором мы с В.В. пришли в свое время теоретическим путем.

И в конце моего затянувшегося письма – еще об одном ярчайшем предновогоднем впечатлении – творческом вечере Светланы Захаровой, вполне адекватно названном «Русский бриллиант мирового балета». Лучшая, на мой взгляд, молодая балерина Большого театра действительно сверкала здесь всеми гранями своего виртуозного мастерства. И дело не только в совершенстве техники – Захарова танцевала вдохновенно, создавала образы романтически-экзистенциального плана, соответствующие ее артистическому темпераменту. Программа вечера была тщательно составлена. В первом отделении представлена уже ставшая балетной классикой XX в. «Кармен-сюита». Я была настроена довольно скептически – превзойти Майю Плисецкую с ее мощным открытым темпераментом, дерзостью, несравненным куражом еще никому не удавалось – это одна из ее коронных партий, созданных Родионом Щедриным и Альберто Алонсо специально для нее.

Светлана Захарова

Другие балерины в этой роли выглядят обычно бледной копией оригинала. Но, к счастью, мои опасения не оправдались – Захарова создала не эпигонский, а свой собственный образ Кармен – изящной, обольстительной, холодновато-эротичной юной женщины, напоминающей об эстетическом идеале Серебряного века. Показать «другую» балетную Кармен ей удалось, пожалуй, впервые в отечественном, да и в мировом, возможно, балете. А второе отделение пленило каскадом классических па-де-де и современных номеров, специально подготовленных к этому вечеру. И во всех ипостасях балерина была безукоризненна.

Этот гала-концерт с полным основанием можно было бы назвать творческим вечером еще одного молодого танцовщика – Дениса Матвиенко. Относительно недавно он поразил жюри и зрителей Международного конкурса артистов балета, стал его победителем. И сегодня его виртуозность, сочетающая почти запредельное техническое переусложнение номеров с их проникновенным психологическим прочтением, вызвала настоящий фурор.

И что поразительно – в таком блестящем исполнении даже многие десятки раз виденные классические номера выглядели ново, исключительно свежо. Сочетание классического и современного балетного языка дало прекрасный результат. Быть может, это и есть пластический прообраз постнонклассики? Конечно, новые звезды в разных видах искусства еще не сложились в созвездие, но они есть, и достаточно крупные – хотелось бы видеть в них предвестников рассвета.

Надеюсь, Новый год порадует нас всех столь же радостными эстетическими и иными переживаниями. С наступающим праздником!

Н.М.

051. В. Бычков (30.12.07)

Дорогая Надежда Борисовна,

с радостью прочитал Ваше содержательное и очень интересное письмо. Буду изучать его, ибо там поднимается ряд весьма важных для нашего разговора проблем, однако отвечу подробно несколько позже; сейчас размышляю над серией вопросов, поставленных Вл. Вл. в последнем послании. Здесь хотел бы только ознакомить Вас с любопытным событием – сном, который я увидел после посещения спектакля «Фама», прекрасно интерпретированного в Вашем письме. Он настолько удивил меня, что я сразу же зафиксировал его в Дневнике и хочу ознакомить Вас с этим фрагментом. Думаю, что сам его факт будет интересен и Вл. Вл.

(25.11.08) Позавчера вечером смотрели в каком-то выставочном павильоне в Сокольниках в рамках Третьего международного фестиваля «Сезон Станиславского» спектакль «Фама» (композитор Беат Фуррер, режиссер Кристоф Марталер, музыкальный ансамбль Klangforum Wien, одна актриса и восемь голосов). Фактически музыкальная пьеса, исполнявшаяся в особо организованном пространстве, вокруг которого перемещались музыканты (музыка типа конкретной, в чем-то близкая к штокхаузенской) и вокалисты, а внутри сидели зрители и действовала актриса (чаще всего голосом и открыванием и закрыванием

фрагментов перегородок, образующих куб зрительного зала). В целом интересно организовано – своего рода музыкальный энвайронмент. Правда, отдельные истеричные крики и вопли актрисы несколько приземляли в целом космогонический характер музыки. В общем, особо сильного впечатления не произвело, хотя знать, что и такие вещи делаются, полезно, а профессионалам и необходимо.

А ночью мне приснился странный сон, сюжет которого я, проснувшись в три часа ночи, обозначил как «Похороны Христа».

Храм. Кажется, мой родной Богоявленский елоховский собор. Знакомый храм. Я вне его. Вокруг множество народа. В храме отпевают усопшего. И я знаю почему-то, что Христа. И все спокойны. Да и у меня никакого волнения в груди. Потом какие-то распорядители рассаживают всех в автобусы и иномарки (мое место в автобусе, естественно); отправляемся хоронить усопшего. Куда-то приехали. Ощущение, что в Троице-Сергиеву лавру. Я выскочил из автобуса и спешу каким-то обходным путем, ибо везде множество людей, поспеть к выносу гроба. Его опять несут в храм: где-то вдалеке вносят на паперть высшие чины церковной иерархии в золотых облачениях. Я вроде бы спешу за ними в храм, но уже не поднимаюсь, как несшие гроб, по ступенькам вверх, в сам наос, а спускаюсь вниз, в крипту, и другого входа в храм вроде бы уже и нет. А мне знаком почему-то именно этот вход. Я неоднократно (потом вспомнил, что во сне, и не раз) спускался по его широкой мраморной лестнице и всегда знал, что это вход в главный храм лавры. Во снах я нередко посещаю именно его почему-то. В крипте торжественно, тихо и безлюдно. Только три детские фигурки склонились друг к другу в горестном молчании. И все. На душе у меня спокойно и тоже торжественно. Я начинаю размышлять (во сне). Хоронят Христа. Однако он не может умереть. Он уже однажды умирал в человеческом облике. Воскрес и вообще бессмертен. Кого же хоронят? Человека! Человека как образ Христа! Умер образ Христа в человеке, и его хоронят. А потом, может быть, будет *другой человек* и тоже – новый образ Христа. И на душе покой. Все в порядке вещей.

Я проснулся. Три часа ночи. К чему такой сон? О чем он? Сразу почему-то вспомнился вечерний спектакль. Так вот о чем вопила, стенала и истошно кричала по-немецки вчерашняя актриса. Не о своей невинности, потерять которую от нее требуют законы меркантильного земного мира (согласно содержанию по тексту в программке), а о смерти Господа! Вот о чем стенания и вопли раздавленной этим миром души – о смерти Христа. Или его образа в человеке, что одно и то же. Неужели этот, в общем-то не столь уж выдающийся спектакль, мог инициировать такой сильный, яркий, значительный пророчески-мистический сон? Или это я сам домыслил – связал его со спектаклем по поверхностной материалистической традиции, а сон имеет совсем иные основания? Именно профетически-провиденчески-мистические? Ведь не случаен же мой Апокалипсис, который никак не могут (не хотят? боятся?) издать? Фактически он об этом же. Похоронили Христа. Похоронили образ его – Человека. Осталась одна пустая оболочка – человечество без души и духа, *пост*-человечество (сверхчеловечество на дигитальной основе?).

Между тем и атмосфера вечерних Сокольников имеет свое значение. Зима (еще была хорошая зима, сегодня все тает). Морозец. Все в снегу. Голые деревья. Пустыня. Людей в парке никого. Почти полная, сильная в темноте-то луна. Холодный пронизывающий ветер. Зябко. И место для спектакля. Огромный пустой выставочный павильон, в центре которого выгорожен специальными декорациями – вращающимися дверьми-перегородками – прямоугольник зрительного зала. Внутри квадрат стульев и справа перед первым рядом пирамидальное возвышение – эшафот, постамент для гроба – тела актрисы. Жертвенник? Полутемный или темный зал. И звуки. Блуждающие в пространстве. Космогонические, необычные. Странные. И вопли актрисы…

Интересный сон. О нем стоит поразмыслить еще на досуге. Попытаться вспомнить детали.

***

Однако не сейчас будем размышлять о столь великих космогонических проблемах. Сегодня, в канун Нового года и Рождества, хочу поздравить Вас со светлыми грядущими праздниками и пожелать душевного покоя и духовного возрастания постоянного.

Ваш старый добрый друг В.Б.

ВОПРОСЫ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОИ НАСЛАЖДЕНИИ И ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ

052. В. Иванов (02.01.08)

Дорогой Виктор Васильевич!

Хочу начать письмо с хорошо известной всем поговорки, которая каждый раз, однако, переживается с новой силой и свежестью. Воистину «человек предполагает, а Бог располагает». Только, казалось, после долгого перерыва возобновилась наша кресельная беседа, как вновь она оборвалась довольно непредвиденными обстоятельствами (по крайней мере, с моей стороны): в конце ноября с «героизмом» я попытался переходить простуду на ногах и даже на три дня слетать в Берлин, но сей «подвиг» закончился весьма печально, и пришлось затем коротать досуг в больнице с воспалением легких в тяжелой форме, от которого я до сих пор не оправился. Теперь сижу дома и преодолеваю остатки недуга.

В больнице я не лежал с 1974 г. и поэтому теперь набрался особого рода впечатлений. Вряд ли, однако, имеет смысл их описывать в эпистолярном жанре. Единственно, что заслуживает упоминания, так это уединенное (пребывал в отдельной палате с видом на старый сад) и – по мере крепнувших сил – сосредоточенное чтение маленькой книжечки Умберто Эко о средневековой эстетике. Я купил ее еще в начале 90-х гг. и с тех пор неоднократно к ней возвращался, совершая ментальные путешествия в близкий мне мир схоластической мысли. Обилие цитат превратило ее для меня в род медитативного бревиария. Обычно в ходе работы читаешь почти одновременно до десятка (если не больше книг), в больнице я умышленно ограничил себя размышлением над текстами Бонавентуры, Альберта Великого и Фомы Аквинского, чтобы войти внутренне в сферу, свободную от «злобы дня». При таком подходе начинаешь чувствовать реальность идей, независимых от потока исторического времени. Две темы особенно близки: интеллигибельный Свет (в духе Бонавентуры важно различать три аспекта света: lux – lumen – splendor; Эко подчеркивает, что для Бонавентуры свет – это, прежде всего, «метафизическая реальность»; замечу от себя: такое отношение к Свету составляет основу для метафизически ориентированной эстетики); вторая тема связана с развитием восприимчивости к языку символов. Такие идеи великих схоластов легко интегрировать в собственный мир мысли, без того, чтобы стилизовать себя под средневекового человека, поскольку, изъятые из исторического контекста, они оживают в душе в своей непреходящей, метафизической сущности. Когда лежишь один в палате, отдаленно напоминающей монастырскую келью, и чувствуешь себя встроенным в иной, чем привычно-домашний жизненный, уклад, то – почти поневоле – становишься восприимчивым к вневременным ценностям.

Думаю, что и в нашей переписке, в основном ориентированной на анализ современной ситуации в искусстве (*пост*-искусстве во многом), мы должны отвести место размышлениям, предмет которых находится вне исторического контекста. В Средневековье умели создать условия, благоприятные для ухода от времени. Понимали, говоря словами Мейстера Экхарта, что «душа, в которой надлежит родиться Богу (иными словами, добавлю от себя, душа, стремящаяся приобрести опыт метафизических созерцаний), должна отойти от времени, как и время от нее». Теперь таких условий нет. Каждый из нас предоставлен самому себе и строит на собственный страх и риск внутреннюю обитель. Конечно, еще остались музеи. Но Вы сами знаете, какие – в большинстве случаев (правда, Мюнхен, слава Богу, представляет собой исключение) нужно приложить усилия, чтобы без внешних помех предаться эстетическому созерцанию. Но какова его сокровенная сущность? Каковы ступени такого созерцания? Можно ли вообще в данном случае говорить о ступенях, предполагая тем самым наличие пути (в духовном – и даже эзотерическом – смысле)? Об этом мы и начали говорить в ноябре… Постараемся продолжить беседу…

Так вот, в своем последнем письме (перед болезнью) я писал о впечатлениях в связи с двукратным посещением выставки работ Макса Бекмана. Но суть дела заключалась для меня вовсе не в этом художнике: просто взял в руку первый попавшийся материал, чтобы написать род психологического этюда о конкретном (единичном) процессе эстетического переживания в его почти непредсказуемых изгибах, душевных движениях и метаморфозах. В своем письме Вы оцениваете Бекмана более с искусствоведче-

ской и вкусовой точки зрения. Я же вовсе не хотел затевать дискуссию об этом мастере, к которому мы оба (а Вы, Надежда Борисовна?) относимся почти одинаковым образом, хотя теперь мое суждение стало не то чтобы более мягким, но, скорее, более внутренне заинтересованным (вместо предшествовавшей однозначной и преувеличенной антипатии). Главной задачей была беглая зарисовка метаморфоз душевной жизни, а не искусствоведческий анализ. Представлялось (мне самому) небезынтересным, как внутренне преодолевается некий барьер (начинаешь видеть нечто для себя новое) и происходит трансформация устоявшихся суждений и оценок. Описанием такого диалектического процесса мне хотелось показать, как трудно однолинейно характеризовать музейный опыт.

Итак, как говорят французы, «вернемся к нашим баранам», т.е. поговорим о сущности эстетического созерцания. Некогда – в незапамятные времена – у нас состоялся телефонный разговор, в котором речь зашла о …честно говоря, забыл… но вот что запомнилось: Вы обозначили высшую ступень эстетического опыта как н а с л а ж д е н и е, а я – хотя и не страдаю ни ханжеством, ни чрезмерным аскетизмом и даже в некоторых моментах не чужд взглядам Розанова – стал Вам с горячностью возражать, руководимый скорее непосредственным чувством, чем продуманной мыслью. Само слово н а с л а ж д е н и е показалось мне чрезмерно обремененным ассоциациями с чувственными (скажем прямо, сексуальными) радостями, смешивать которые с радостями духовными весьма опасно (еще раз хочу подчеркнуть, что принципиально далек от всякого, как сказал бы Ницше, моралина; прекрасно помню эротику «Песни Песней» и проблематичные усилия святых Отцов придать ей приемлемый для христианских аскетов смысл.) Но тогда мы не стали углубляться в эту тему и разговор остался незавершенным. Впоследствии, однако, внутренне я часто к нему возвращался и спрашивал себя: могу ли я обозначить свои наиболее сокровенные переживания произведений искусства как род наслаждения? Перед внутренним взором возникал дифференцированный образ эстетического опыта, обладающий довольно сложной структурой и имеющий свою вершину, если не достигнутую, то, по крайней мере, вполне представимую и предощущаемую в качестве идеала. Вопрос, следовательно, сводился более к его логомахическому аспекту, чем к существу дела. И тем не менее… Показательно, что слово «наслаждение» в Ветхом Завете вообще не встречается, а в Новом Завете оно используется всего лишь два раза и в обоих случаях в отрицательном смысле. 1. «… наслаждениями житейскими подавляются и не приносят плода» (Лк. 8; 14). 2. «… и лучше захотел страдать с народом Божиим, нежели иметь временное, греховное наслаждение» (Евр. 11; 25).

Несколько лучше обстоит дело с глагольной формой: *насладиться*, *наслаждаться*. Правда, в Новом Завете она также используется исключительно для обозначения греховных состояний (Иак. 5; 5; 2Петр. 2; 13). В Ветхом Завете этот глагол по преимуществу встречается в Екклесиасте (шесть раз), но смысл его наиболее очевидно раскрывается в Ек. 9; 9: «наслаждайся жизнью с женою, которую любишь» (о, великий Розанов!).

Таким образом, желая твердо стоять на библейской почве, мы не находим повода для использования слова *наслаждение* для обозначения высших духовных состояний. Однако свойство сладости – хотя и очень редко – связывается с вполне, как сказал бы Флоренский, доброкачественным опытом. В этом смысле слово «сладость» использовалось в христианской письменности. Сам Иисус именуется в акафисте сладчайшим, а в 5-й утренней молитве св. Василия Великого говорится о «неизреченной сладости зрящих Твоего лица красоту неизреченную». В любом случае *сладость* и *наслаждение*, как слова, имеют амбивалентный характер. Поэтому хотелось бы прояснить Ваше понимание наслаждения как высшей фазы эстетического переживания. Ее описание в Вашей «Эстетике», мне кажется, не чуждо некоторой эротической окраски, что в определенных рамках вполне правомерно. Но только встает вопрос: какого рода произведения могут вызывать подобного рода наслаждение? Вернемся, например, к Бекману. Никто из нас не будет отрицать, что его картины имеют несомненную эстетическую ценность и способны вызывать обильные (пусть негативные) эстетические (и даже эротические: в низшем смысле этого слова) переживания. Но возможно ли при таких созерца-

ниях поклоннику Бекмана (не говоря уже о его критиках, т.е. нас с Вами) взойти до четвертой ступени, т.е. «вступить в сущностный контакт с Универсумом» и испытать наслаждение (в Вашем смысле)? Если Вы ответите: нет, то почему? Где лежит граница? Не значит ли это, что существует только определенный ряд (вид) произведений искусства, способных обеспечить такой «контакт»? Тогда как его точнее определить? По каким критериям следует определять, до какой ступени нас способно довести созерцание Бекмана или Ван Гога? Объективны ли такие критерии? Кто способен их установить? Не сливается ли на этой ступени эстетическое переживание с мистически-религиозным? Возможно ли вообще при таком «контакте» автономное и отделенное от других духовных сфер (блага, например) эстетическое переживание? Для средневековых мистиков первичным было переживание метафизической Красоты (Света), и только с большим трудом (как это прекрасно показал Эко) они научились находить отблеск божественной Красоты в произведениях искусства. Дальнейший ход развития европейской культуры привел к все возрастающему разрыву связей между этими двумя эстетическими измерениями, но остается надежда на их (связей) восстановление (хотя, возможно, и в очень отдаленном будущем). То вечное, которое просвечивает через мысли, не подлежит времени и соответственно при доброй воле всегда – даже при самых неблагоприятных внешних условиях – может быть актуализировано творческим актом духовного познания, завершающего действительность.

На этом заканчиваю свое письмо. Как всегда, много осталось недосказанным. Надеюсь, мы продолжим разговор о предложенной Вами схеме ступеней эстетического восприятия. В принципе я с ней согласен, но нахожу и много исключений из правила. Это мне и хотелось показать своим «этюдом» о Бекмане.

Ваше последнее письмо также пробудило у меня желание уточнить некоторые из наших мировоззренческих позиций и оценок. Не знаю, имеет ли смысл делать это в эпистолярной форме? Но все же хотелось бы прояснить ряд моментов, поскольку они характеризуют наши глубинные духовные установки, без правильного и адекватного понимания которых мы будет постоянно обречены «говорить мимо». Особенно существенным в этом отношении мне показались два места в Вашем письме:

– Вы пишете о том, что не желаете «разгадывать произведение искусства как интеллектуальную шараду». С этим нельзя не согласиться, хотя использование «интеллектуально-шарадного» элемента в качестве приема все же допустимо, если он применяется пародийно-иронически, удачным примером чему является, например, роман Эко «Имя розы». Но – по большому счету – я разделяю Ваше мнение о примате чистого эстетического опыта. Не с этой темой связано мое недоумение. Оно возникло в связи с тем, что Вы включаете в ряд «любителей кроссвордов и шарад» масонов, алхимиков и фрейдистов. Понимаю, что это сказано с полемическим задором и неизбежным в таком случае преувеличением, но тем не менее вряд ли корректно ставить в один ряд с «любителями кроссвордов» представителей спекулятивно-созерцательного масонства XVIII в. Сам я, как Вы прекрасно понимаете (излишне и даже смешно это подчеркивать), не масон, не алхимик и не фрейдист, но, как человек, всю свою сознательную жизнь не только научно-теоретически, но и духовно-практически (медитативно), занимавшийся проблемами символизма, я не могу не поражаться тем глубоким откровениям, которые содержатся в масонской традиции. Такого же мнения придерживались Флоровский (см. соответствующее место в его «Путях русского богословия») и приснопамятный Флоренский, не говоря уже о Владимире Соловьеве. То же скажу и об алхимии, расшифровке символики которой посвятил свои лучшие труды Карл Густав Юнг. Трудно отрицать и заслуги Фрейда в деле истолкования символики сновидений и т.д. и т.п. Только не знаю, имеет ли смысл делать эти темы предметом эпистолярного обсуждения;

– если я правильно понял, Вы обвиняете Бойса и Кунеллиса в «зомбировании» студентов художественных вузов… Это серьезно? Не входя в дальнейшую полемику, скажу только, что Бойс для меня является одним из самых крупных и ориентированных на духовное возрождение мастеров второй половины XX в.

Буду весьма признателен, если Вы хотя бы кратко ответите на мои вопрошания, но вряд ли стоит теперь углубляться в эту проблематику, чтобы не

уйти от поставленной темы о сущности эстетического восприятия. Просто хотелось проверить, насколько адекватно мы понимаем друг друга. Я очень часто воспринимаю Вас как своего «двойника» (в самом позитивном смысле), так сказать, лучшую часть меня самого, поэтому, когда иногда возникает возможность недопонимания, хочется как можно быстрее ее устранить и по-прежнему наслаждаться гармонией согласия и единомыслия!

Поздравляю вас всех сердечно с Рождеством и Новым Годом!

С братской любовью
всегда Вас помнящий В.И.

ОТВЕТЫ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОИ И ЭРОТИЧЕСКОМ НАСЛАЖДЕНИИ – ЧЕТЫРЕ ФАЗЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ

053. В. Бычков (08–10. 01.08)

Дорогой Владимир Владимирович,

примите самые добрые Рождественские пожелания. Главное – поправляйтесь скорее. Ваша болезнь сильно огорчила всех нас. Поэтому особенно рад Вашему письму, которое свидетельствует, что дух Ваш не пострадал в схватке с соматическими реалиями. Я сразу же переслал его Н.Б. и Олегу, ибо там есть над чем подумать и им вне зависимости от того, отреагируют ли они как-либо на него письменно (что было бы очень кстати), ибо сие и мне, грешному, трудно, хотя и очень интересно. Тем не менее именно мне и придется отвечать в первую очередь, т.к. вопросы Ваши обращены непосредственно ко мне и затрагивают самую суть моей эстетической концепции, да и эстетического опыта вообще. Рад, что мы добрались наконец до сущностных вопросов нашего разговора, хотя, как мне кажется, в нем и все, проговоренное до сих пор, имеет отношение к этим вопросам и проблемам, ибо без многих вроде бы мелочей, тонкостей, маргиналий и нюансов трудно впрямую говорить о том, что почти не поддается вербализации.

Проблема эстетического восприятия в целом и эстетического восприятия искусства в частности – важнейшая проблема эстетики и философии искусства, однако к ней не так-то просто подойти, о чем ясно свидетельствуют поставленные Вами вопросы. Не уверен, что я смогу ответить на них сразу и более вразумительно, чем это прописано в моих опубликованных работах (например, в имеющемся у Вас кратком курсе моей «Эстетики» или во втором издании – 2006, 2008 гг. – большой «Эстетики»). Тем не менее постараюсь, хотя, возможно, и не в той последовательности, как Вы их поставили.

Начну с эстетического *наслаждения*, ибо уместность применения термина «наслаждение» при описании высших ступеней эстетического опыта вызывает, увы, не только у Вас вопросы, недоумение, смущение, а иногда и неприятие. И это отчасти понятно для ригористически ориентированного религиозного сознания, но не в нашем же случае, т.е. в сообществе эстетиков, поэтому я даже несколько удивлен Вашим сомнением по этому поводу и вынужден подробно разъяснить свою позицию и по мере моих сил реабилитировать прекрасный, а главное, вполне аутентичный, да и принятый в эстетике со времен Канта и Шеллинга термин.

Вы ссылаетесь на то, что на библейской почве мы «не находим повода для использования слова «наслаждение» для обозначения высших духовных состояний», что в ВЗ и НЗ оно почти не употребляется, а там, где употребляется, то чаще в негативном смысле для обозначения сугубо чувственного, как правило, безнравственного опыта. И у Вас (да и не только у Вас, естественно) оно почему-то в большей мере ассоциируется с «сексуальными радостями, смешивать которые с радостями духовными весьма опасно». При этом Вы все-таки помните, что отцы Церкви, да и церковная поэзия не находят тем не менее иных слов для обозначения «неизреченной сладости» красоты Господа, и Вы вынуждены, кажется, с большой неохотой признать «амбивалентный характер» слов *наслаждение* и *сладость*.

Действительно, в Библии, согласно русской Симфонии, на которую Вы опираетесь, да и Конкордансу к греческому оригиналу НЗ, редко встречаются эти термины, хотя и чаще, чем Вы указали. Однако в христианстве, как Вы прекрасно знаете, не меньшим авторитетом, чем Св. Писание, пользуется и святоотеческое Предание, а отцы Церкви обращаются к ним значительно чаще, и притом именно отцы-подвижники,

т.е. аскеты по плоти, и чаще всего для выражения высших состояний духовного опыта. Об этом чуть ниже. Здесь же я хотел бы заметить, что, если мы признаём эстетический опыт за опыт внеконфессиональный, общечеловеческий, а он таковым и является, то вряд ли должны ограничиваться только «библейской почвой» или даже общехристианской. Более того, я хотел бы высказать недоумение и в связи с тем, что Вы чувственное и, прежде всего, вероятно, эротическое наслаждение классифицируете как «недоброкачественный опыт». Не могу с этим согласиться, да и Отцы, насколько я помню, негативно относились не к самому чувственному наслаждению, без которого (и они тоже знали это) просто прекратилась бы жизнь человеческая, но к *вожделению* такого наслаждения, т.е. к его приоритету в иерархии наслаждений и радостей, без которых жизнь человеческая не имела бы никакого смысла.

Я не буду здесь углубляться в хорошо известную всем нам, восходящую к древности (Платону, Плотину, гностикам, поздним неоплатоникам, включая и христианских, к той же Песни Песней) философию эроса, Любви, которой животворится и движется весь Универсум, включая и божественные сферы, однако могу по личному опыту утверждать, что наслаждение, которое испытывают любящие друг друга мужчина и женщина в момент их полного телесного слияния, отнюдь и, прежде всего, не только физиологическое наслаждение, которое само в себе тоже не содержит ничего предосудительного, но является лишь свидетельством полноценного телесного контакта возлюбленных. Конечно, XX век, век *пост*-культуры и одномерного *пост*-человека, не знающего настоящей высокой любви, имеет дело, чаще всего, увы, только с физиологическим наслаждением, притом от беспорядочных сексуальных связей с кем попало и когда попало, возводя их даже в культ и норму современной жизни. Отсюда, по-моему, и происходят все недоразумения и некоторые неловкости, когда мы называем *наслаждением* высшие формы эстетического опыта. Однако я не желаю отдавать на откуп современным одномерным соматикам, на шеях которых, используя выражение Андрея Вознесенского, «благоуханна и гола сияет антиголова», прекрасное и точное слово *наслаждение* (как, кстати, в свое время и Борис Вышеславцев в «Этике преображенного эроса» совершенно правомерно боролся за высокий смысл термина *сублимация* с вульгаризаторами Фрейда.)

Даже в эротическом опыте любящих мужчины и женщины, как я сказал, наслаждение имеет отнюдь не только физиологический характер. В настоящей, всепоглощающей высокой любви наслаждение при физическом слиянии является свидетельством апофеоза Любви, воспарения любящих на неземные высоты (помните прекрасные картины Шагала с возлюбленными, вознесшимися над Витебском, Парижем, земной эмпирией?), особой эротической мистики (не побоимся этого словосочетания, ибо обозначаемым им движется весь Универсум), которая, вероятно, может сравниться только с мистическим экстазом подвижников. Последний мне, увы, не знаком, но я, как Вы знаете, немало начитан в подвижнической литературе. Некоторые из отцов-подвижников, да и Плотин, как я помню, сравнивали сладость мистического восхождения в духовные сферы с любовным наслаждением. Сейчас под рукой нет соответствующих текстов, а их можно было бы и процитировать. Мистика древнейшего гностического архетипа Адама Кадмона, двуединого идеального первочеловека, в акте любовного единения с возлюбленной, полного слияния двух существ в одно переживается очень остро и доставляет высочайшее наслаждение, которое я не могу отнести к «недоброкачественному опыту».

Здесь мне вовремя вспомнился прекрасный текст, настоящий гимн высокой Любви между мужчиной и женщиной Льва Карсавина «Noctes Petropolitane», в котором воспевается высокая и полная любовь между мужчиной и женщиной проведением прямых аналогий с внутрибожественной любовью, с воипостасной Любовью в недрах самой Троицы, и дается высокая оценка земному наслаждению, когда оно является не самоцелью, но следствием более возвышенных устремлений. Я не поленился достать с полки этот давно читанный текст с надеждой, что и вы, дорогие друзья, не откажете себе в этом удовольствии, и с духовной радостью и восхищением полистал его по своим заметкам на полях.

В любовном акте возлюбленный, пишет Карсавин, сам, как известно, в этот период переживав-

Марк Шагал.
Над городом.
1914–1918.
ГТГ.
Москва

ший высочайшие моменты Любви, «обладая любимой, лишь познал и выполнил волю ее быть обладаемой. Обладаемая, она обладала и познала, приняв в себя, любимого. Здесь, в плотском этом слияньи, завершается глубокое и полное взаимопроникновение нашедших друг друга душ, в нем едины душевность с телесностью, созидается новое истинное тело во Христа и во Церковь, повторяется воплощение Логоса в Невесте Его». Всякий, когда-либо истинно любивший и взаимно также беззаветно любимый, знает, сколько правды в этом удивительно возвышенном тексте Карсавина, знает, как поет и ликует все в тебе (в полном единстве телесных, душевных и духовных составляющих) в моменты высокой близости с возлюбленной, когда не понимаешь даже, в каком измерении, на каком плане бытия ты находишься, но переполняешься высочайшим счастьем, неописуемым блаженством.

Марк Шагал.
Новобрачные с Эйфелевой башней.
Центр Жоржа Помпиду.
Париж

К сожалению, в современном мире (да, возможно, и всегда, но сегодня особенно) редко кто знает, что такая возвышенно-романтическая любовь вообще существует, а не выдумка досужих поэтов; редко кому она дарована. Но даже у него, этого одномерного человеко-робото-клона – раба своей примитивной сексуальной воли, носителя «генитально-анального наркосознания», как я классифицировал его в одной из своих работ, сохраняется какая-то невнятная тоска по той высокой Любви, о которой писал Карсавин. Об этом, в частности, свидетельствует последний роман Мишеля Уэльбека «Возможность острова» – острова настоящей любви в безбрежном море унылого бездуховного существования на уровне чистой физиологии. Уэльбек хорошо знает среду этих одномерных бедолаг, являющихся героями практически всех его романов, для которых единственным истинным удовольствием в жизни и «единственной целью существования» является сексуальное удовольствие. И даже клон в двадцать пятом поколении, все эти поколения не знавший никаких вообще человеческих радостей, но читавший о них и о тоске по высокой любви у своего человеческого первообраза, решает поменять свое вечное бессмертие на попытку, – он знает, почти обреченную на неудачу, – отыскания этого острова.

Истинная любовь, утверждает между тем Карсавин, всегда чиста, «к ее белоснежным одеждам грязь не пристает. Из болотного тумана она встает еще прекраснее. В чистое золото претворяет она самое грязь». И она, конечно, немыслима без наслаждения. Уже в самой «любви любить», утверждает Лев Платонович со ссылкой на Августина, «дана возможность наслаждения». Полнота же Любви «не в отказе от наслажденья, а в наслаждении всем». Более того, единение возлюбленных в высшем акте любви представляется Карсавину даже более ярким и насыщенным состоянием Любви, чем мистическая любовь к Богу. «Для того, кто читал творения мистиков, ясно, – пишет он, – что природа Любви остается тою же самою, что те же ее проявления и формы, как в любви к Божеству, так и в любви к человеку. Только любовь к Богу в своих мистических выражениях ближе к той, которая во мне, когда я вдали от любимой; и обычно нет в ней всей яркости и жизненности земной любви. В этом ее недостаточность и неполнота, в этом роковая ограниченность мистической жизни». Карсавин проводит множество параллелей между естественной любовью возлюбленных, мистической любовью и внутриипостасной божественной любовью и делает один из удивительных и смелых для христианского мыслителя выводов: «В Божьей Любви я вижу тебя, любовь к любимой моей».

Я привел эти цитаты только для того, чтобы показать, что не только «великий Розанов», которого Вы помянули мимоходом, но и более тонкий и глубокий христианский философ Карсавин высоко ценил ту самую любовь и ее сладость, которой Вы, дорогой Вл. Вл., почему-то стесняетесь и поэтому ставите под сомнение употребление термина «наслаждение» в эстетическом контексте. Я не вспоминаю здесь уже о столь любимых нами поэтах-символистах, одухотворявших и почитавших именно земную любовь. Это завело бы нас слишком далеко.

((В двойных скобках замечу, что мы в эстетике обычно не говорим о любви (или Любви), отдавая тему на откуп этикам и богословам. Между тем мы всегда хорошо знаем и подразумеваем, что это и наша, конечно, тема. И важнейшая, может быть, эстетическая тема. Без любви нет и не может быть полноценного эстетического опыта, художественного творчества. Красота, любовь, наслаждение – неразрывно связанные вещи, если хотите, три ипостаси эстетического опыта. Именно красота инициирует любовь, а обладание красотой приводит к наслаждению (во всех смыслах и на всех уровнях – от любви возлюбленных, художника к своему творению, реципиента к искусству до любви верующего к Богу) – об этом знал и писал еще блаженный Августин, особенно много – западные мистики (об эротической любви к Христу, обладанию Им, восхищении Его Красотой, Сиянием и т.п.); на единстве любви, красоты, наслаждения основывается все новоевропейское искусство. При случае эту тему тоже можно было бы обсудить.))

Возвращаясь же к христианскому, святоотеческому Преданию как одному из авторитетных наряду с Писанием источников для христиан, я хотел бы напомнить Вам, что там-то, и особенно в текстах подвижников, «наслаждение» (hedone) со всеми его производными и «сладкий» (glykys) во всех видах регулярно применяются при описании именно выс-

ших ступеней духовного опыта. Можете мне поверить (или проверить) – я немало времени занимался этим материалом при работе над византийской и древнерусской эстетикой и даже разработал целый раздел «интериорной эстетики». В «Малой истории византийской эстетики» и в «Русской средневековой эстетике» многие страницы посвящены этому. Приведу лишь несколько примеров из первой книги (в ней даны и точные указания на источники, если кто-то соберется проверить).

Макарий Египетский убежден, что подвижник стремится еще в этой жизни ощутить *сладость* Божества, «на опыте насладиться светом неизреченного наслаждения». Как Моисей «наслаждался» пищей духовной, так и подвижник «на опыте узрит небесные блага, ощутит невыразимое наслаждение, беспредельное богатство Божества». Во время молитвы, убежден Макарий, «внутренний человек с великим наслаждением восхищается в молитвенное состояние». О «молитвенном наслаждении», наслаждении слезами умиления много говорят почти все подвижники. Отцы-пустынники, утверждает Исаак Сириянин, постоянно «услаждаются сладостью слез». Симеон Новый Богослов показывает, что в награду за отказ от «прелестей мира сего» подвижник вознаграждается узрением Бога «в красоте и сладости Его», обретением вечного «наслаждения Царством Небесным» с его неописуемыми «сладостью и благоуханием». Молитвы и чтение Писания, по Симеону, сопровождаются «сладостью духовной». Ну, а если говорить об эстетике света, о которой Вы вскользь уже не в первый раз упоминаете в связи с западной средневековой эстетикой, то здесь, как я показал в свое время во многих моих работах, свет мистического экстаза подвижников, их бесчисленных видений и преображений, наконец, сияние самого узренного Господа в Его Славе (сияющей неземным светом ауре) во всей византийской аскетике прочно связаны с неописуемым *наслаждением* (всегда термин hedone! реже – glukytes – сладость). Главными показателями явления божественного света подвижнику выступают, согласно Симеону, его неописуемая красота и духовное наслаждение им. «Созерцанием Его красоты и сладости подвижники никогда не могут насытиться»; сходя на человека, этот «неприступный свет» становится для него «неизглаголаннной радостью, миром, превосходящим всякий ум, и наслаждением, и удовольствием, и веселием в ненасытной сытости». В одном из своих прекрасных гимнов Симеон фактически дает *квинтэссенцию* христианской эстетики:

Ты удостоил быть с Тобою и с Тобою радоваться,
и видеть несравненную славу лица Твоего,
и наслаждаться досыта неприступным светом
Твоим,
и радоваться и веселиться неизреченным веселием,
соединением, Владыка, с невыразимым сиянием
Твоим.
И услаждаясь этим неизреченным светом,
я ликовал и радовался вместе с Тобою, Творцом и
Создателем,
постигая непостигаемую красоту лика Твоего.

Итак, отцы-подвижники не боялись применять термин *наслаждение* к самым высоким формам духовного опыта, ибо не могли найти ему никакой адекватной замены. При этом они, естественно, знали о его амбивалентности, но не видели в этом никакой опасности для души, понимая, что смысл его зависит и от *контекста*, в каком он используется. Наслаждение наслаждению рознь. Поэтому отцы при описании своих переживаний от созерцания Божества спокойно использовали тот же термин hedone, что и при бескомпромиссном осуждении чувственного гедонизма, особенно вожделения чувственных наслаждений. Так чего же нам, современным эстетикам, стесняться и избегать этого термина? Ведь и сегодня в эстетике мы не можем найти более адекватного слова для выражения того состояния неописуемой сладости и духовного ликования, которое мы испытываем на высшей ступени эстетического восприятия, а в контекстах, слава Богу, разбираться еще не разучились. Все-таки не с бухты-барахты я, размышляя в свое время над предметом эстетики, ввел в семейство ее определений и такое: *Эстетика – это наука духовного гедонизма*. Надеюсь, если не я, то отцы-подвижники убедили Вас, что ничего дурного и недоброкачественного в самом термине *наслаждение* не содержится. Между тем можно было бы привести и немало аналогичных суждений из западной мистики, а также из немецкой классической и

романтической эстетик, где также употребляется термин *наслаждение* в самом высоком смысле.

Между тем мы незаметно подошли к уровням эстетического восприятия, т.к. наслаждение я употребляю в основном только для высшей и достаточно редкой ступени эстетического опыта. В этой связи Вы выпустили в меня целую пулеметную очередь вопросов, просто пригвоздившую Вашего собеседника к креслу. Не на все из них, как Вы тоже хорошо понимаете, можно дать исчерпывающий ответ, ибо здесь мы вступаем в ту сферу субъективного и даже, я бы сказал, интимного опыта, которая плохо поддается вербализации. Тем не менее попытаться стоит. Если не я, то кто же?

Учитывая опыт теперь уже практически самостоятельного бытия и плавания нашего Первого разговора, который в ближайшие дни должен увидеть свет в форме отдельной книги, и надеясь, что и текущие наши беседы могут со временем оказаться интересными не только нашей кресельной компании, я вынужден процитировать те несколько страниц из моей «Эстетики», на которые Вы ссылаетесь и просите их разъяснить.

Итак, сам текст, вызвавший вопросы.

Опираясь на весь известный на сегодня эстетический опыт (практический и теоретический), я выделяю четыре достаточно явные фазы процесса эстетического восприятия, независимо от эстетического объекта – природного или произведения искусства.

1. Начальная фаза, предваряющая собственно процесс восприятия, условно обозначается как ***эстетическая установка***. Она характеризует сознательно-внесознательную настроенность субъекта на эстетическое восприятие. Как правило, это особый волевой акт человека, специально пришедшего в художественный музей, в театр, в консерваторию, посещающего памятник архитектуры, выехавшего на природу насладиться красотой естественного ландшафта или приступающего к чтению поэзии, художественной литературы и т.п. Реципиент предварительно знает, что данные объекты обладают эстетическими качествами, и он желает конкретизировать их для себя, то есть стать обладателем их эстетической ценности. У человека с достаточно высоким уровнем эстетической культуры, эстетической чувствительности эстетическая установка нередко возникает и спонтанно без специальной настроенности при неожиданной встрече с эстетическим объектом, как правило, природным или произведением искусства. Тогда она практически совпадает со второй фазой восприятия, или с началом процесса непосредственного эстетического восприятия.

2. Эта фаза может быть обозначена как ***первичная эмоция*** и характеризуется комплексом еще не вполне определенных эмоционально-психических процессов общей позитивной тональности. Начинается первичное переживание (некая эмоциональная вспышка) того, что мы ***конкретно-чувственно*** /// *это существенно для основного класса эстетических объектов; именно начальный конкретно-чувственный – визуальный или аудио – контакт с эстетическим объектом; смысл, фактически заложенный и в самом слове «эстетика» (как известно, от aisthetikos – воспринимаемый чувствами), хотя Баумгартен, вводя его, имел в виду несколько иное, но время подправило его; исключение я сделал в свое время только для эстетики аскетизма, интериорной эстетики подвижников, для которых эстетический объект обретается, как правило, внутри субъекта, в его внутреннем мире* /// вступили в контакт с чем-то, неутилитарно и сущностно значимым для нас, возбуждающим радостное ожидание дальнейшего развития контакта в духовном направлении.

3. На следующей, ***центральной*** фазе эстетического восприятия идет активный процесс контакта субъекта с эстетическим объектом, начальная стадия активного созерцания, в результате которого субъект, практически полностью отрешается от всего побочного, не имеющего отношения к процессу эстетического восприятия. Он как бы выключается на какое-то время (которое физически может измеряться секундами, минутами или часами, но субъект уже этого не замечает; физическое время утрачивает для него свою актуальность) из обыденной жизни. Не теряя ощущения ее наличия и своей принадлежности к ней, а также своего участия в эстетическом акте, он реально переживает совершенно иную жизнь. Каждый конкретный акт эстетического восприятия – это целая и целостная, особая и неповторимая жизнь для субъекта восприятия, протекающая в своем пространственно-

временном континууме, не коррелирующем и не соизмеримом с физическим континуумом, в котором он реально находится. Физически акт восприятия может протекать и несколько секунд (хотя обычно для него требуется значительно большее время), но если это полноценный эстетический акт со всеми его фазами, то субъект восприятия переживает его как настоящую, насыщенную, чисто духовную жизнь, протекающую в каком-то своем измерении, которое не зависит от физического времени, пространства и других факторов.

Эту фазу я обозначил как ***эйдетически-психическая***, или ***духовно-эйдетическая***. В душе субъекта интенсивно возникают и динамически развиваются всевозможные ***образные*** процессы, непосредственно инициированные конкретным объектом восприятия и возбудившие его ответную душевно-духовную деятельность, обусловленную уровнем его эстетической культуры, ассоциативно-синестезическим опытом, состоянием его души на момент восприятия, ситуацией восприятия, другими субъективными моментами. Реципиент реально переживает состояния, ситуации, перипетии, образные картины, непосредственно связанные с данным объектом, им порожденные.

/// Особенно характерна эта фаза для художественной литературы, театра, кино, произведений реалистической живописи высокого художественного качества. ///

Это наиболее доступная для достаточно широкого круга реципиентов фаза эстетического восприятия. Многие на ней и останавливаются, ибо уже здесь испытывают нередко достаточно высокое эстетическое ***удовольствие***, длящееся на протяжении практически всего акта восприятия, и полагают, что собственно к ней и сводится весь эстетический акт и процесс восприятия произведения искусства. Однако это не так. За этой фазой для хорошо подготовленного эстетического субъекта следует еще более высокая, которую я называю ***эстетическим созерцанием***.

/// Здесь мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что именно эта, третья, выше описанная фаза является центральной, основной и совершенно полноценной в эстетическом опыте. Только качественные в художественном отношении произведения при восприятии их реципиентом с развитым или высокоразвитым эстетическим вкусом приводят к этой фазе. Фактически на нее в основном ориентировалось все высокое искусство, и ради нее люди стремятся в музеи, концертные залы, театры и т.п. Эта фаза имеет много своих подуровней, на одних из которых получают эстетические радости люди средней эстетической восприимчивости, средней эстетической подготовки, на других эстетствуют реципиенты с самым изысканным вкусом. Именно последние при контакте с шедеврами могут достичь следующей, четвертой фазы эстетического восприятия, но это случается и с ними не часто. Обычно же и они вполне удовлетворяются главной, третьей фазой.

Следующая, четвертая, самая высокая, фаза является и самой труднодоступной. Ее редко достигают даже тонкие ценители искусства, обострившие свой вкус эстеты высочайшего уровня восприимчивости. Она является идеалом эстетического опыта, но вполне достижимым при определенных условиях. И реципиент, однажды достигший ее, навсегда поражается открывшимися ему духовными перспективами, постоянно стремится к ней, но не часто – сужу по личному опыту, естественно, – поднимается до нее. ///

4. На этой, уже чисто ***духовной*** фазе реципиент отрешается от конкретно-эйдетической образности третьей фазы, от конкретных эмоционально-психических переживаний – от любой интенциональной конкретики, и воспаряет в то высшее состояние неописуемого ***наслаждения***, которое со времен Аристотеля называют эстетическим ***катарсисом*** и которое фактически не поддается словесному описанию. Именно здесь субъект восприятия и вступает в сущностный контакт с Универсумом или даже с его Первопричиной, достигает безграничной полноты бытия, ощущает себя причастным к вечности. Роман Ингарден пытался описать это состояние в рамках своей феноменологической методологии как «открытие», «выявление» такого «качественного ансамбля», существование которого мы даже не предполагали, не могли себе его представить. Эстетическое созерцание в какой-то мере можно, видимо, сравнить и с актом медитации некоторых духовных практик, однако в нашем случае субъект восприятия никогда не

утрачивает ощущения своего реального Я, с которым происходят некие позитивные метаморфозы, инициированные эстетическим объектом, его эстетическими качествами.

/// Эта фаза чаще всего возникает при восприятии музыкальных произведений, храмовых интерьеров (у меня – готических), шедевров живописи. ///

Все основные фазы эстетического восприятия сопровождаются эстетическим ***удовольствием***, интенсивность которого постоянно нарастает и достигает неописуемой, взрывной силы на четвертой фазе – эстетического ***наслаждения***, после чего субъект, ***психически*** нередко обессиленный концентрированным опытом переживания, но ***духовно*** обогащенный и счастливый, возвращается из своего эстетического паломничества к обыденной действительности с убеждением, что есть нечто, значительно превышающее ее в ценностном отношении, и пониманием, что и без нее (обыденной действительности) жизнь человеческая невозможна. Эстетическое удовольствие, сопутствующее процессу эстетического восприятия и свидетельствующее о том, что он состоялся, имеет разную степень интенсивности в зависимости от эстетического объекта, состояния ***внутреннего мира*** эстетического субъекта на момент восприятия, от фазы восприятия. Естественно, что уровень этого удовольствия не поддается никакому измерению и оценивается ***сугубо субъективно***. Можно только констатировать, что от второй ступени к четвертой эта интенсивность постоянно нарастает и что на второй и особенно третьей ступенях она достаточно стабильна и как бы относительно длительна (хотя временные характеристики здесь уже могут употребляться только метафорически), а на последней ступени достигает пикового значения в эстетическом наслаждении.

Эстетическое удовольствие и его высшая фаза – эстетическое наслаждение, необходимо сопровождающие эстетическое восприятие, не являются главной целью эстетического акта, хотя нередко выступают существенным стимулом для начала этого процесса. Память о них обычно служит импульсом для новой эстетической установки, влекущей человека в художественный музей, в консерваторию или просто на прогулку по живописным местам. Главную цель эстетического опыта, акта (равно эстетического восприятия в данном случае) составляет его конечный этап – ***эстетическое созерцание***, о котором многие реципиенты даже и не знают, но внесознательно стремятся к нему, ощущая его сильный магнетизм на протяжении всего процесса эстетического восприятия, даже если он ограничивается только духовно-эйдетической фазой. По-иному цель эстетического восприятия иногда обозначают как ***актуализацию эстетической ценности***, жизненно необходимой человеку для полной реализации себя в мире в качестве свободной и полноценной личности.

Я прочитал этот текст, и мне показалось, что в нем можно найти ответы на все Ваши вопросы, Вл.Вл. Так, относительно всяких границ и критериев. Понятно, что при эстетическом восприятии, как и при любом духовном опыте, они в большой мере субъективны, зависят от субъекта восприятия, уровня его эстетического вкуса, подготовленности, всего психоментального склада и т.п., но – и от эстетического объекта, естественно. В частности, для достижения *четвертой* фазы необходимо наличие, по крайней мере, трех факторов эстетического опыта.

1. *Высокохудожественного произведения*, практически художественного *шедевра*. При этом очевидно, что объективных критериев определения шедевра, как Вы понимаете, нет и все-таки они тем не менее есть, хотя и слабо поддаются вербализации. Шедевр *онтологически* значим. Нельзя по пунктам перечислить все его характеристики, но его можно сразу узреть и узнать человеку с развитым эстетическим вкусом. Этому, конечно, помогает и его длительная, как правило, историческая жизнь, в процессе которой он как бы сам утверждает себя в своем онтологическом статусе, точнее – *являет* себя в контакте с несколькими поколениями духовно и эстетически развитых реципиентов; постепенно *проявляет* выраженную в нем только его *художественными* средствами некую объективную *ценность*, индивидуальный и неповторимый *эйдос* бытия. Тем самым он осуществляет *реальное* приращение бытия, что сумела понять только эстетика и философия искусства XX века.

Эстетики и мыслители по-разному пытались назвать эту интуитивно ощущаемую особен-

ность шедевра. Иван Ильин, например, обозначал ее как «художественный предмет», понимая под ним некую индивидуальную субъективную духовность, оптимально выражающую художественными средствами объективную духовную сущность предмета, природы, человека, Бога. Интуитивно к этому часто в мучительных поисках стремились многие художники, поэты, музыканты, о чем свидетельствуют их дневники, письма, другие тексты. Алексей Лосев пытался выразить истинную суть художественной формы (идеальной, т.е. шедевральной) через антиномику *образа* и *первообраза*, имея в виду такое *выражение* первообраза в образе, которое подразумевает, что этот первообраз сам является производной данного образа, существует (открывается) только в нем и на его основе. Кандинский писал о самовыражении в произведении искусства через художника объективно бытийствующего Духовного и т.д. и т.п. История эстетической мысли показывает, как трудно вербализовать сущность аутентичного процесса художественного выражения, при котором только и возникает художественный шедевр – такой объективный квант особого бытия, который является актуальным для высокоразвитых эстетических субъектов многих поколений и даже различных этносов, т.е. может привести их к четвертой фазе эстетического восприятия, открыть им нечто сущностное в бытии Универсума, органично включающего в себя и их самих. Шедевр являет собой такой специфический, эйдетический и энергетический квант бытия, который выражает один из бесчисленных аспектов его сущности, т.е. содержит потенциальную возможность для адекватного (об этом ниже) эстетического субъекта через конкретно-чувственное восприятие этого шедевра достичь полноты бытия, медитативно-созерцательного состояния самого высокого уровня.

И сегодня нам известен относительно небольшой круг общепризнанных шедевров мирового искусства, включая первую треть или даже половину XX в. Ясно, что ни одна из работ не только Бекмана, но и практически всех экспрессионистов в их число не входит, а вот некоторые работы Кандинского, Клее, Миро, Шагала, Пикассо и ряда других авангардистов, несомненно, могут быть признаны шедеврами. Почему? Членораздельно и убедительно ответить невозможно ((я дал выше один ответ; вы, мои собеседники, вероятно, сумеете (и хотелось бы это услышать) выразить это по-иному, кто-то другой нашего уровня – по-своему)), а субъективно сегодня люди, обладающие высоким художественным вкусом, могут почти безошибочно перечислить эти шедевры. Однако и здесь совпадающих до нескольких названий рядов не получится. Будет активно вмешиваться субъективный фактор, но о нем чуть ниже. Тем не менее на уровне некой общепризнанной в художественно-эстетическом сообществе профессионалов и ценителей искусства конвенции такой ряд, во всяком случае для классического искусства, включая начало XX в., мы имеем.

Вспоминая о Ваших вопросах, могу сказать, что поклонники Бекмана в лучшем случае могут достичь низших подуровней третьей фазы эстетического восприятия, а скорее всего – только второй. Я же останавливаюсь только на полпути ко второй фазе. Никакого радостного ожидания от дальнейшего всматривания в его картины не испытываю, но просто холодно рассматриваю изображения и на уровне ratio разбираю сюжет, некоторые художественные особенности живописи, рисунка, композиции (что я и сделал с одной из картин в прошлом письме), и все. Фактически эстетического восприятия Бекмана у меня не происходит.

2. Наличие высокоразвитого эстетического субъекта, т.е. субъекта, способного в процессе эстетического восприятия достичь четвертой фазы. К этому уровню я отношу всю нашу кресельную компанию, ибо не раз наблюдал со стороны за процессами вашего восприятия искусства, дорогие друзья, в музеях, театрах, концертных залах, получая от этого (созерцания созерцающего) дополнительное удовольствие.

3. Наличие установки на эстетическое восприятие и возможности ее реализации, т.е. благоприятной ситуации восприятия, когда эстетический субъект настроен только на это восприятие, его не отвлекают какие-то повседневные заботы, посторонние идеи, соматические или душевные боли, хруст поедаемых хлопьев в кинотеатре или театре, болтовня посетителей или мудрствования экскурсоводов в музее и т.п.

Теоретически этого достаточно, но практически все значительно сложнее. Особенно с первым

Рогир ван дер Вейден.
Снятие с креста.
1435–1440.
Прадо.
Мадрид

и третьим факторами. Второй вроде бы более или менее объективен. Что есть, то есть. А вот общепризнанный, объективно явленный шедевр далеко не всякого реципиента, отвечающего второму и третьему факторам, может привести в состояние четвертой фазы эстетического восприятия – к эстетическому созерцанию. Он должен быть *шедевром* и для него лично, его шедевром. Здесь необходимы примеры из личного опыта.

Так, я хорошо *знаю*, что Дюрер – художник шедеврального уровня. Однако ни с одним из его произведений (за исключением некоторых автопортретов, да и то только до третьей фазы) у меня нет полноценного эстетического восприятия. Я не дохожу даже до третьей фазы, хотя и знаю, что имею дело с шедеврами. То же самое с любимой картиной Вл. Вл. «Сикстинской Мадонной» Рафаэля. Прекрасная работа, но я застреваю при ее восприятии где-то на

Рогир ван дер Вейден.
Рождество Христово.
Центральная часть Миддельбургского алтаря.
1445–1448.
Картинная галерея. Берлин

Лукас Кранах Старший.
Венера и амур.
1530.
Картинная галерея.
Берлин

Сандро Боттичелли.
Мадонна Магнификат.
1480–1481.
Уффици.
Флоренция

третьей фазе. Никакого катарсиса, эстетического созерцания никогда при ее самом благонаправленном, длительном и нередком (только в 1975 г. я прожил в Дрездене три недели и почти каждый день бывал в Галерее) восприятии я не испытывал. А ведь это – шедевр! Просто это не мое произведение (или *пока* не мое; я не исключаю, что когда-то смогу вступить и с ним в полный эстетический контакт; так иногда случалось со мной в жизни. Один пример. Долгое время мне полностью не открывался Ван Гог; и только в Амстердаме при созерцании его даже средних вещей [шедевров там нет] я вдруг неожиданно и к великой радости стал достигать четвертой фазы эстетического восприятия. С Люсей нечто подобное произошло в нью-йоркском Метрополитене на выставке Гогена. И эти примеры не единичны. Вероятно, каждый из вас может вспомнить нечто подобное и из своей жизни.)

Для полноценного эстетического восприятия шедевр должен быть еще *моим*, коррелировать с какими-то непостигаемыми мной на разумном уровне внутренними компонентами моего духовно-душевного мира. И у каждого из нас в ряду мировых шедевров есть свои личные шедевры. Только при их созерцании мы можем в редкие счастливые мгновения жизни достичь высот эстетического восприятия. Таковыми для меня лично являются, например, некоторые русские и византийские иконы, отдельные вещи Рогира ван дер Вейдена, Лукаса Кранаха Старшего, Боттичелли, всех главных венецианцев, кое-что у Рембрандта, Кандинского, Клее, Миро, Пикассо, Дали, ну и что-то еще. Не все сразу вспомнишь. В общем, не так уж мало работ, если задуматься. В музыке, конечно, Бах. Но и многое другое во всех видах искусства. Однако отнюдь не все общепризнанные шедевры. Далеко не все, хотя почти все видел, слышал, читал etc.

Более того, иногда и явные не шедевры, но просто добротные произведения высокого художественного уровня могут приводить того или иного реципиента при наличии факторов 2 и 3, естественно, к четвертой фазе эстетического восприятия. Для меня

(здесь приходится опираться только на собственный опыт) это некоторые работы Коро, того же Ван Гога, Гогена в определенных ситуациях восприятия. Здесь существенна третья фаза. Фактически при каждом конкретном событии (а это всегда – *событие в жизни*) восприятия у одного и того же субъекта она всегда несколько иная. В один день я восхищаюсь какой-то картиной, а в другой она не производит на меня столь сильного впечатления. В эстетическом восприятии очень многое зависит от субъекта восприятия и конкретной ситуации восприятия. Иногда и слабые в художественном отношении вещи в какой-то ситуации восприятия могут произвести на эстетически высокоразвитого человека сильное воздействие. Возможно, в таких ситуациях Вам, Вл. Вл., работы Флэвина, Бекмана или Бойса показались предтечами грядущего «духовного возрождения». И это стоило бы зафиксировать в памяти. Жаль, что Вы отказываетесь хотя бы попытаться описать, что же они произвели в Вашей душе в конкретные моменты их восприятия, вызвавшие в Вас высокие духовные движения. Это же для всех нас крайне интересно, хотя и, понятно, с трудом поддается вербализации. Попытайтесь все-таки! – нижайше прошу Вас.

Я совсем не исключаю возможности таких движений, но вижу причину их не в самих произве-

дениях этих художников, а в нашем внутреннем мире. Где-то в своей «Эстетике» я писал, что в определенные моменты внутреннего настроя на нас может произвести сильное эстетическое воздействие и кучка пыли на дороге, не говоря уже о сплетении каких-то узоров из высохшей травы в поле, прожилок мрамора в московском метро и т.п. Это вполне закономерно для особо чувствительных к эстетическому опыту натур.

На этом кончаю и так сильно растянувшееся письмо, чего очень не любит Вл. Вл. Остался еще ряд вопросов, на которые я попытаюсь ответить в следующих письмах, ибо они не менее интересны, чем рассмотренные здесь. Однако, дорогой Вл. Вл.! Прекрасно, что Вы ставите столь глубокие и интересные вопросы и поднимаете существенные проблемы, но ведь и я нередко обращаюсь к Вам с вопрошаниями и просьбами, которые значимы, по крайней мере, для меня. Однако Вы почему-то не считаете нужным снизойти до ответа на многие из них, а мне было бы важно знать именно Ваш отклик. Вы правы в понимании нашего «двойничества» и соответствующего повышенного интереса к суждениям друг друга. Он отнюдь не праздный.

Вот и в последнем письме Вы так, небрежно и как бы поддразнивая меня, бросаете: «скажу только, что Бойс для меня является одним из самых крупных и ориентированных на духовное возрождение мастеров» и сразу отказываетесь от полемики или обсуждения этого вопроса. Почему? Здесь поставлена очень важная для всех нас проблема, и мне хотелось бы, чтобы Вы попытались подробнее прояснить свою позицию. Во-первых, что все-таки Вы имеете в виду под современным или грядущим «духовным возрождением», о котором вскользь упоминаете не в первый раз, и, во-вторых, *что* в творчестве Бойса дает Вам основание видеть его ориентированным на это возрождение? Я был бы искренне рад, если бы Вы не ушли от прямого ответа на эти вопросы. И это не потому, что мне стало как-то грустно подробно отвечать на Ваши вопросы и не получать ответы на свои, но потому, что это очень важная тема для современной философии искусства, а Бойс как раз та фигура, на анализе произведений которого можно многое прояснить. Тем более что я (как и Вы) хорошо знаю многое из его творчества, видел почти все крупные его инсталляции и объекты в Европе, некоторые перформансы в записи, тоже считаю его крупнейшим мастером второй половины столетия, немало написал о нем и даже «путешествовал» с ним несколько лет назад по Европе, обсуждая те или иные проблемы. Текст «С Бойсом по Европе» есть в моем Апокалипсисе и печатается в очередном нашем сборнике. Будьте так добры, дорогой друг, ответьте на эти мои вопрошания насколько возможно подробнее. Здесь есть о чем поразмышлять и поговорить. Естественно, что я в ответ выскажу и свою точку зрения.

Кроме того, рассуждая теперь об эстетическом восприятии – и особенно произведений искусства, – мы практически подошли к вопросам: *Что есть искусство для каждого из нас? Что ищем мы в нем и что находим?* Из этого моего письма отчасти уже видна моя позиция. Да и в моей «Эстетике» я подробно писал об этом. Продолжу размышлять и завтра, в следующем письме, отвечая на оставшиеся вопросы Вл. Вл. Однако о ваших позициях, дорогие сокресельники, я могу только догадываться и хотел бы призвать вас тоже попытаться дать личные, явно чем-то отличающиеся друг от друга ответы. Ведь мы незаметно подошли к самым существенным и значимым проблемам нашего разговора, и время остановиться на них подробнее.

И последнее. Я рад, что Вл. Вл. во время болезни имел возможность проштудировать книжечку Умберто Эко. Это неплохой трамплин для вхождения в мир западной средневековой эстетики. Я когда-то тоже прочитал ее по-немецки, а потом появился и русский перевод. Однако на ней нельзя останавливаться. По сути – это краткий компилятивный пересказ некоторых моментов, освещенных в трехтомнике Эдгара Де Брюйна (De Bruyne), который лег в основу еще нескольких работ о средневековой эстетике. Мне, например, более полным и глубоким, чем Эко, представляется исследование Владислава Татаркевича «Средневековая эстетика», тоже активно опирающееся на Де Брюйна. Между тем Де Брюйн – это 1946 г. И более новых фундаментальных исследований мы, кажется, не имеем. Сегодня крайне необходимы новейшие исследования по средневековой эстетике. И именно фундаментальные, а не популярно-компилятивные. Да кто сегодня

возьмется за такой труд? Все ушли в Сеть, а там не до средневековой эстетики…

Доброго вам здоровья, дорогие друзья, и творческого настроя.

Ваш В.Б.

054. В. Иванов (12.01.08)

Милый Виктор Васильевич!

Сердечно благодарен за рождественское поздравление и Вам желаю в эти дни углубленного опыта в сфере сокровенного Света. Само собой разумеется, что к этому присоединяю обычные в таком случае, – но столь нам необходимые, – пожелания доброго здоровья и душевного покоя. Спасибо и за интереснейшее письмо, на которое считаю своим долгом быстро откликнуться, хотя настоящий ответ потребует много времени. Прежде всего, хочу устранить некоторые недоразумения. Они неизбежно возникают, когда друзья долгое время не имеют возможности посидеть за чашкой чая. Все же никакие письма не могут заменить непосредственное общение. Для меня важнее слов жесты, взгляды, вся та трудно вербализуемая атмосфера (аура), окутывающая собеседников и позволяющая нередко интуитивно и мгновенно решить запутанные философские вопросы. Но раз нам пока этого не дано, придется искать выход на других путях. На данный момент мне приходится терпеть и технические трудности. Мой принтер еще в прошлом году вышел из строя. В магазине мне сказали, что теперь вообще не выпускают подобных вещей, способных дружески сочетаться с моим леп-топом (ужасно, сразу два монструозных слова: принтер, леп-топ; так вот на глазах загрязняется наш язык, и ведь не знаешь, как правильно сказать по-русски; не послушались мы вовремя Шишкова и, похоже, навсегда погрязли в болоте.) Надо покупать новый компьютер или новую программу, по цене мало чем отличающиеся друг от друга. Но покупка компьютера – дело серьезное, и я жду приезда Маши, чтобы с ее помощью решить эту проблему. Вывод из этой истории, нас (т.е. нашей переписки) непосредственно касающийся: я не могу распечатать Ваши (и свои) письма, а для обстоятельного ответа мне нужно иметь их перед собой на бумаге: надо пошуршать листочками, перетасовать их колоду, почеркать карандашиком, поскрипеть перышком. Это, правда, будет возможно на следующей неделе, когда меня выпишут, и я смогу воспользоваться университетской техникой. Теперь меня побуждают к быстрому ответу некоторые моменты в Вашем последнем письме.

Прежде всего, мне хотелось бы рассеять Ваше впечатление, что я не отвечаю на Ваши вопросы. Если Вы перечитаете по диагонали мои последние письма, то не трудно будет заметить их окрашенность Вашей проблематикой. Я думаю, Вы не будете возражать, если мы для начала сосредоточимся на проблеме эстетического восприятия. Сосредоточенность на узком круге тем поможет нам лучше понять друг друга. Примите во внимание и некоторые психологические моменты. По складу души и характеру способностей я пишу довольно медленно. Для текста, на который Вы затрачиваете, скажем, три часа, мне нужна неделя, а то и больше. Тему перегруженности, занятости и здоровья я при этом вообще не затрагиваю. Всю жизнь я провел на кафедре, уча студентов, и поэтому говорить долго для меня вошло в привычку, тогда как для писания всегда оставались короткие часы. Но эпистолярный жанр люблю и даже питаю к нему определенную слабость. В этом отношении стараюсь учиться у Блока: письмо для меня некоторый род стихотворения в прозе – даже когда речь идет о весьма прозаических вещах.

Помимо всего прочего, у нас теперь сложилась довольно запутанная ситуация. Передо мной два Ваших интереснейших письма, но на которое отвечать незамедлительно – вот гамлетовский (или, точнее, буридановский) вопрос. По здравом размышлении предлагаю пока оставить в покое тему герметизма в искусстве XX в. Если мы займемся эзотерикой (а как я понял из Вашего письма, для Вас это вопрос второстепенный, и ответ на него давно сложился), то тайны эстетического восприятия (все же с герметизмом связанные) исчезнут надолго от нашего испытующего взора. Мне же представляется особенно важным для нас достигнуть взаимопонимания и ясности именно в этом вопросе. Примите это в буквальном смысле: именно *взаимопонимания*, т.е. адекватного представления о воззрениях собеседника, а не единомыслия. Вслед за ап. Павлом скажу:

«должны быть и разномыслия между вами» (в нашем случае – между нами), и это хорошо. Хуже, когда возникают фантомы и мы проецируем на другого то, о чем он и не помышлял. Мне показалось, что в Вашем втором письме Вы опровергаете мой теологический морализм, которого на самом деле нет. И нет особой разницы в наших представлениях о значении любви и Эроса для творчества и жизни.

Но об этом надо писать отдельно и подробно, чтобы совсем не запутаться в этом тонком и деликатном – чреватом двусмысленностями – вопросе. Боюсь, как бы мы не погрузились в пучину филологических изысканий и наши письма не превратились бы в собрание комментариев к комментариям и сносок к сноскам. Тем не менее позволю себе заметить следующее: святоотеческая терминология, по сути, не переложима буквально на современные европейские языки. Такой авторитетный специалист, как Рене Рок, подчеркивал, что в этом отношении возможен только интерпретирующий подход (это, кстати, относится и к Св. Писанию). Каждое слово древнегреческого языка (особенно философские и теологические термины) окружено духовной аурой, о чем Вы знаете лучше меня. Наши русские переводы эту ауру во внимание не принимают. Думаю, в связи с этим греческое hedone превратилось в «наслаждение», тогда как в патристическом контексте это слово лучше было бы (и в гармоническом согласии со словарем) перевести как «die angenehme Empfindung» или «радость». Наслаждаться в этом смысле – значит радоваться. Поэтому, когда подвижник пишет о «неописуемом наслаждении», то, по сути, речь идет о «неописуемой радости» (вполне согласуемой с библейской традицией), иными словами, – о мистическом экстазе. Согласитесь, что такой нюанс в русском языке не учитывается. Если же мы обратимся к латыни, то найдем следующее: voluptas также (помимо прочих значений) означает радость. Но, вспомнив Берлиоза, который на Патриарших прудах «забирался в дебри, в которые может забраться, не рискуя свернуть себе шею, лишь очень образованный человек», умолкаю.

Позволю себе еще одно беглое замечание, поскольку оно тоже связано с проблемой *нашего взаимопонимания*: касается оно так называемых *общечеловеческих ценностей*, которым Вы (если я правильно понял) в эстетике отдаете приоритет над ценностями «библейскими и христианскими». Мне же кажется, что таковых *общечеловеческих* ценностей вообще не существует в природе вещей. Это политическая конструкция, абстракция, за которой ничего не стоит. Другое дело – мир идей (в платоновском смысле; равно: парадигм, эйдосов, архетипов). Вы это имели в виду? Могу также понять стремление Е.П.Блаватской (не вдаваясь в теологическую оценку, а принимая просто как факт в истории европейской культуры) найти общий «корень» всех религий, но опять-таки в этом случае речь идет о духовных реальностях, а не об абстракциях. Смею думать, что Вы, как философ, имеете в виду нечто онтологическое. Так? О себе же скажу, что не знаю таких ценностей (в том числе и эстетических), которые бы стояли выше библейско-христианских (опять-таки не идеологически, а иерархически-онтологически).

Все это я написал, прежде всего, чтобы выразить Вам благодарность за Ваше замечательное письмо, но, поскольку ответ на него может затянуться, посылаю свою весточку как знак непреходящей дружбы и связанности в духовных устремлениях.

Всегда Вас помнящий с братской любовью В.И.

РЕЛИГИОЗНО-МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ – СВЕТОВАЯ МИСТИКА И ЭСТЕТИКА

055. В. Бычков (13–18.01.08)

Дорогие друзья,

продолжаю размышлять над вопросами, поставленными о. Владимиром в письме от 2 января. Подхожу к проблеме возможного «слияния» или близости переживаний на высших ступенях эстетического восприятия и религиозно-мистического опыта. Меня и самого она волнует еще со времен работы над «Византийской эстетикой», т.е. практически на протяжении всей научно-творческой жизни. Прямо и однозначно мне трудно ответить, да, думаю, и вообще проблематично. Если в плане эстетического восприятия у меня на сегодня достаточно богатый и многообразный личный опыт, то о религиозной сфере сказать этого не могу. Да, я переживаю нередко вол-

ны высокой, возвышающей радости и ликования на церковных службах, но какова причина их – религиозная или эстетическая – сказать затрудняюсь. Скорее всего, для меня – религиозно-эстетическая. Как вы хорошо знаете, наше богослужение все теснейшим образом переплетено с художественно-эстетическим пространством, или полем эстетической энергетики, все пронизано и окутано тончайшей художественной материей, о чем хорошо писал еще о. Павел Флоренский, так что сказать точно, что вызывает эту радость, а иногда и наслаждение, трудно. Все в комплексе.

Чисто религиозный опыт, т.е. *подвижнический*, мне недоступен. О нем могу судить только по текстам отцов-подвижников, которыми, как Вы знаете, я достаточно подробно интересовался в свое время – изучал их внимательно при анализе византийского и древнерусского эстетического опыта. Результаты этих штудий вам тоже частично известны – изложены в текстах об интериорной эстетике, или эстетике аскетизма. Тогда я обнаружил, что описания молитвенного опыта многими подвижниками, – и византийскими, и древнерусскими, и некоторыми западными, – по сути своей (а иногда и в отдельных формулах и выражениях) адекватны друг другу (понятно, что нередко подвижники заимствуют их друг у друга – многие из тех, кто писал, были достаточно начитаны в текстах своего профиля, а в Средние века считалось нормой использовать для выражения своих мыслей и переживаний инварианты существующих текстов) и во многом близки к тому, что я лично переживаю на высших ступенях опыта художественно-эстетического. Это дало мне в свое время основание фактически приравнять некоторые формы или аспекты религиозно-мистического опыта к опыту эстетическому, отметив при этом одно существенное отличие. Если в эстетическом опыте (восприятии) эстетический объект в подавляющем большинстве случаев имеет бытие вне субъекта восприятия, и процесс восприятия начинается с *чувственного* контакта субъекта с объектом, то в мистическом опыте подвижников такого контакта нет. Там объект созерцания духовен, и его в*и*дение (откровение) вершится чаще всего во внутреннем мире подвижника.

Есть и исключения в том и в другом случаях. Эстетический опыт иногда совершается и без чувственного контакта с объектом – по воспоминанию (здесь он не имеет, однако, той яркости, что при чувственном начале восприятия) или в ходе творчески-интеллектуальных процессов в психике субъекта (фантазирования, сочинения стихов и музыки в уме и т.п.). Однако эстетика, как правило, не занимается этим трудно фиксируемым опытом. В мистическом опыте подвижники иногда описывают некие объективно являющиеся им фантомы и феномены, обладающие, как правило, ярко выраженным эстетическим характером – неописуемой красотой или (равно) сиянием; источающие благоухание, издающие прекрасные мелодии или пение. В редких случаях у этих видений бывают и посторонние свидетели. Однако в основной массе эстетический и подвижнический опыт отличаются указанными выше особенностями. Существенны ли они? С внешней стороны вроде бы – да. В одном случае мы имеем реципиента, созерцающего не только им, но и другими видимый или слышимый объект, в другом видим мистика, погруженного внутрь себя. Внешнее различие налицо. Однако психология и феноменология XX в. показали, что и в эстетическом опыте реципиент реально созерцает не сам эстетический объект (картину или исполняемое музыкальное произведение), но имеет перед своим внутренним взором некий духовный объект, «эстетический предмет» (согласно терминологии Романа Ингардена или Николая Гартмана), возникший в его психике на основе чувственного контакта с эстетическим объектом, который *подобен* реально существующему, но не во всем идентичен ему. И у каждого субъекта восприятия он свой, отличающийся чем-то и от формы оригинала, и от эстетических предметов других реципиентов. Не нечто ли подобное возникает и перед внутренним взором молящегося, погруженного в экстаз безмыслия подвижника, вызванное, правда, отнюдь не чувственным восприятием? Мне трудно сказать. Судя по описаниям самих подвижников, здесь много общего.

Есть и еще существенное отличие. Мистика (и эстетика) подвижников – это преимущественно световая мистика. Большая часть их видений и явлений им – феномены, пронизанные светом, от созерцания которого они испытывают неописуемое наслаждение, сладость, блаженство. Иногда это просто чистый, прекрасный, неописуемый свет, далекий от

воспринимаемого глазами, превышающий его в аксиологическом смысле, но все-таки идентифицируемый всеми подвижниками как свет. В моем личном эстетическом опыте на четвертой ступени восприятия, которой и достигаешь-то не часто, световых феноменов я не ощущал (не видел). Именно поэтому я выделил интериорную (внутреннюю) эстетику подвижников в особый раздел средневековой эстетики, будучи убежденным, что мы имеем дело, хотя и со специфическим, но все же *эстетическим* опытом, утраченным, правда, нами сегодня.

Чтобы еще раз поразмышлять об этих двух важнейших формах духовного опыта – эстетического и религиозного (а на них и зиждилась вся Культура), – я не могу отказать себе в удовольствии (надеюсь, и вам, дорогие друзья, будет интересно) вспомнить некоторые страницы византийской эстетики. В частности, мысли аввы Исаака Сириянина о молитве, которая составляет сущность любого духовного подвига, а простые ее формы – и жизни всех христиан. Высокочтимый сирийский подвижник более или менее строго различал четыре главные фазы молитвенной жизни. Первая – словесная молитва, вторая – чистая молитва, третья – духовная молитва и четвертая – молитвенное созерцание. Словесная молитва доступна всем верующим и подвижникам, в ней содержится или прошение, или благодарение, или восхваление Господа. Эта стадия завершается обычно «молитвенным наслаждением, когда стихи делаются сладостными в устах, и стихословие одного стиха в молитве бессчетно продолжается, не дозволяя переходить к другому стиху, и молящийся не знает насыщения».

Следующий этап – «чистая молитва» – осуществляется без слов и подводит молящегося к духовной молитве и молитвенному созерцанию, уже выходящему собственно за рамки молитвы. Чистой молитвы, отмечает св. Исаак, сподобились немногие, а перешли за нее и достигли таинства созерцания – единицы. Различия между чистой молитвой, духовной и молитвенным созерцанием у Исаака не очень строгие, т.к. эти духовно-душевные состояния плохо поддаются описанию. Ясна общая тенденция движения по этим ступеням – от словесной молитвы к молитве умственной и от нее – к состоянию экстатического восторга, полного отключения чувства и разума, т.е. выход на уровень сверхсознания. В чистой молитве ум еще совершает определенные движения. Это «душевная молитва»; когда же она становится «духовной», всяческие движения ума прекращаются, молитва останавливается. Чистая молитва фактически является пределом молитвы в собственном смысле слова, «а за этим пределом будет уже изумление, а не молитва; потому что все молитвенное прекращается, наступает же некое созерцание; и не молитвою молится ум».

В состоянии духовной молитвы, как свидетельствуют подвижники, человек как бы выходит за пределы сознания. Он ничего не чувствует, не понимает, не знает. Ему даже неизвестно, в теле он или покинул его. Над его умом полностью господствует Св. Дух. Поэтому, полагает Исаак, не имеет смысла даже говорить, что человек «молится духовной молитвой» – он *пребывает в состоянии духовной молитвы*. Да и молитвой-то это состояние называется только потому, что оно достигается в результате молитвы. «Не молитвою молится душа, но чувством ощущает духовные вещи оного века, превышающие понятие человеческое, уразумение которых возможно только силою Святого Духа. А это есть умное созерцание, но не движение и не взыскание молитвы, хотя от молитвы заимствовало себе начало». В другом месте авва Исаак пишет: «Иногда же от молитвы рождается некое созерцание, и прерывает оно молитву уст, и молящийся в созерцании изумевает, цепенея телом. Такое состояние называем мы молитвенным созерцанием».

В этом экстатическом состоянии, когда ум выступает за пределы самого себя и прекращается всякая мыслительная деятельность, он возвышается до созерцания непостижимого, – «того, что за пределами мира смертных, и умолкает в неведении всего здешнего. Сие-то и есть неведение, о котором сказано, что оно выше ведения». Молитва, таким образом, необходима подвижнику для предельной концентрации всей его духовной энергии на трансцендентном объекте познания, на Боге, для мистического созерцания Его, которое сопровождается неописуемым блаженством.

Думаю, что уже в XX в., не говоря о современности, подобный опыт был утрачен полностью. Разве что кое-кто из афонских старцев мог его практиковать. Когда в 1978 г. мне посчастливилось на

несколько дней попасть на Святую Гору, в одном из греческих скитов я случайно (ибо, к счастью, бродил по горе без всяких проводников и сопровождающих) обнаружил нескольких подвижников, находящихся в полном исихастском погружении в молитвенное созерцание. Однако на «большой земле» подобное даже тогда вряд ли было возможно. Хотя, кто его знает… Хорошо бы опять побывать на Святой Горе – тянет туда все эти годы…

Вернемся тем не менее на грешную землю. В описанных о. Исааком этапах молитвенного опыта есть нечто, в целом напоминающее и фазы эстетического опыта, но есть и много отличного. Например, наслаждение подвижник, согласно Исааку, испытывает только на первой молитвенной ступени, затем о нем не говорится ничего. И эта ступень вообще близко стоит к эстетическому опыту. Не случайно переводчик с сирийского регулярно употребляет слово «стих» применительно к молитвенным периодам. Высшие состояния описываются Исааком в терминах оцепенения, изумления, восторга, «бездыханного тела», особого высшего ведения. При эстетическом же восприятии я испытываю постоянно нарастающее удовольствие и на высшей фазе – неописуемое наслаждение от некоего обладания всем Универсумом. Я ощущаю сладостную переполненность ВСЕМ. Однако хватит! Чем дальше я пытаюсь писать, тем больше ощущаю, что – не то! Не хватает адекватной лексики (или моих способностей), чтобы описать свои переживания. Боюсь, что ее не хватало и мистикам. Не случайно св. Исаак пишет о стадии молитвенного созерцания: «Здесь да умолкнут всякие уста, всякий язык; да умолкнет и сердце – этот хранитель помыслов, и ум – этот кормчий чувств, и мысль – эта быстропарящая и бесстыдная птица, и да прекратится всякое их ухищрение». Почти в тех же словах я мог бы сказать об эстетическом созерцании – четвертой фазе восприятия. Вероятно, поэтому писания мистиков нередко достаточно стандартны. Даже если они и переживали что-то удивительно высокое, блаженное и очень личное, часто использовали известные им от предшествующих подвижников словесные клише и инварианты. Все-таки они, как правило, не были поэтами или писателями, а прежде всего, – практиками духовного опыта, который превышает все словесно-логическое.

Это особенно наглядно в *световой* мистике и эстетике подвижников, о которой я тоже хотел бы здесь напомнить – не столько Вам, Вл. Вл., – Вы начитаны в этих текстах, – сколько Н.Б., которой они известны в меньшей мере. Попытки описать мистиками переживания световых феноменов своего внутреннего духовного опыта во многом близки нашим попыткам описать конечные этапы эстетического переживания, катарсиса, эстетического созерцания. Я уже цитировал в прошлом письме некоторые яркие места из Симеона Нового Богослова о свете и хотел бы немного продолжить эту тему, хотя, конечно, не только он пытался описать его. Световой эстетикой пронизаны тексты автора «Ареопагитик», да и почти все подвижники в той или иной форме писали о нем. А после Симеона метафизика, мистика, эстетика света стояли в центре известной богословской полемики о Фаворском свете. Кое-что об этом можно найти в моей «Малой истории византийской эстетики». Здесь же я напомню только некоторые фрагменты из концепции преп. Симеона.

Он различал два вида света: для видения предметов материального мира – чувственный свет солнца, а для узрения мысленных вещей – «свет умный», источником которого является сам Иисус Христос, «подающий свет умным очам душевным, чтобы они мысленно видели мысленное и невидимое». Повторяя известную евангельскую мысль о том, что Бог сам есть свет, Симеон уверен, что Он всем, кто соединяется с Ним «по мере очищения», уделяет от «светлости своей». Именно этот «умный свет» помогает читающему постигать смысл читаемого, «ибо сей сокровенный свет божественного ведения есть некая мысленная властная сила, которая окружает и собирает подвижный ум, отбегающий обычно туда и сюда» во время чтения. Однако человеку, получившему этот свет, уже собственно и нет надобности ничего читать, ибо световая стихия, в которую он погружается всей своей сущностью, и есть цель всех устремлений подвижника. Здесь высшее знание нераздельно с высшим наслаждением; ум человека становится светом и сливается, постоянно сознавая себя, с высшим Светом и Источником всякого света. Ум «весь освещается, – пишет Симеон, – и становится, как свет, хотя не может понять и изречь то, что видит.

Ибо сам ум тогда есть свет и видит свет всяческих, то есть Бога, и свет сей, который он видит, есть жизнь, и дает жизнь тому, кто его видит. Ум видит себя совершенно объединенным с этим светом и трезвенно бодрствует». Он ясно сознает, что свет этот «внутри души его и изумляется»; изумляясь же, видит его уже как бы пребывающим вдали, а придя в себя, «опять находит свет этот внутри», и не хватает ему ни слов, ни мыслей, чтобы подумать или сказать что-либо об этом свете. Воссияв в человеке, свет этот изгоняет все помыслы и страсти душевные, исцеляет телесные немощи; душа видит в этом свете как в зеркале все свои прегрешения, приходит в полное смирение и одновременно наполняется радостью и весельем, изумляясь увиденному чуду. Человек весь изменяется к лучшему и постигает абсолютную Истину.

Высшая ступень познания осмысливается Симеоном как слияние световых энергий Бога и человека. Происходит это слияние вроде бы в душе субъекта, но таким образом, что душа сама как бы покидает этот мир, прорывается в иные измерения и там объединяется с божественной сущностью. Она, пишет Симеон, «некоторым образом выходит из тела своего и из этого мира и восходит на небеса небес, воспаряя туда на крыльях божественной любви и успокаиваясь там от подвигов своих в некоем божественном и беспредельном свете, в сорадовании ей» всех находящихся там праведников и небесных сил. И все это, по свидетельству преп. Симеона, происходит еще при жизни подвижника, что делало его световую мистику и эстетику особенно привлекательной в Средние века.

Симеон Новый Богослов постоянно подчеркивает, что нисходящее на подвижника в*и*дение божественного света носит гносеологический характер – осиянный этим светом получает высшее знание обо всем Универсуме и о его Творце – Боге, которое не поддается переводу на обычный словесный язык. Удостоенный божественного озарения ощущает, «что все творение содержится в нем (свете. – *В.Б.*), он показывает мне все, содержащееся в творении, и повелевает мне сохранять собственную меру», т. е. все творение открывается подвижнику в этом божественном свете, но сам подвижник сохраняет внутреннюю дистанцию относительно него, хотя и полностью озарен им.

Главными показателями божественности света, сходящего на подвижника, у Симеона выступает его неописуемая красота и духовное наслаждение, вызываемое им, о чем я уже писал в прошлом письме. Нисходя на человека, божественный свет настолько сильно преобразует всю его не только духовную, но и телесную структуру, что его тело начинает излучать *видимое* сияние, на что постоянно указывают агиографы. Никита Стифат сообщает, что и на преп. Симеона сходил «незримый свет», когда он вел литургию. При этом «лицо его делалось ангелоподобным и таким проникалось светом, что нельзя было свободно смотреть на него по причине исходившей от него чрезмерной светлости, как нельзя свободно смотреть на солнце».

Световая эстетика Симеона – один из ярких образцов и примеров Aesthetica interior, то есть эстетики, имеющей эстетический объект во внутреннем мире самого субъекта восприятия. Утратившая во многом свою актуальность и просто забытая в Новое время, эта эстетика процветала в Средние века. Ее следы мы обнаруживаем сегодня не только в трактатах древних подвижников, но и во многих явлениях средневековой, византийской, прежде всего художественной, культуры. Золотые фоны и нимбы мозаик и икон, лучи и звезды золотого ассиста на византийских изображениях, блеск мозаичной смальты, отражающей свет лампад и свечей, яркие светоносные краски икон и мозаик, система пробелов, пронизывающая творения многих византийских мастеров, обилие света, светильников, сверкающих и драгоценных предметов в храме, создающих особую световую атмосферу, – все это конкретная реализация (точнее, экстериоризация) в искусстве той эстетики света, которую разработали на практике и попытались как-то описать в своих трактатах византийские подвижники.

Испытываем ли мы нечто близкое к описанным многочисленным световым феноменам подвижнической жизни на высших ступенях эстетического опыта? В световых формах, думаю, нет, хотя понятно, что термином *свет* (как и терминами *наслаждение*, *сладость*) подвижники вынуждены были обозначать нечто, существенно отличающееся от видимого света по интенсивности, качеству, но сравнимое с ним по эстетическому воздействию, что доставляет подвиж-

нику духовное наслаждение, воспринимается как прекрасное, существенно духовно обогащает и возвышает его. Это и дало мне в свое время основания говорить об *эстетике* аскетизма. Я и сейчас не отказываюсь от этого понимания, по крайней мере одного из аспектов подвижнического опыта, ибо, несмотря на трудноописуемые, но, вероятно, существенные отличия религиозно-мистического опыта от эстетического, в них есть нечто родственное по конечному результату, некий идеальный духовный телеологизм. Интуитивная жажда контакта с чем-то более высоким, трудно постигаемым, недоступным, но влекущим души, открытые для духовного общения, устремленные ввысь, к неведомым далям и горизонтам. Влечение к метафизической реальности.

Различия же между мистическим опытом и эстетическим существенны в иной плоскости – *экзистенциальной*. Жизнь субъекта чистого религиозного опыта – это именно *подвиг* в прямом смысле слова, который вершится на протяжении всей жизни. Монах (одиночка – в буквальном переводе), *отшельник* (этимология понятна), должен уйти из мира и полностью посвятить себя духовной жизни, которая сводится к физической аскезе и молитвенному предстоянию. Все человеческое, просто (о *слишком* и речи быть не может) человеческое здесь исключается. Цель – преображение себя еще в этой жизни в более совершенное существо, не только на уровне сознания, в чисто духовном плане, но и на материальном. Преобразование плоти в более тонкую материю, иногда – светоносную, благоуханную. Именно поэтому мудрейший из богословов прошлого столетия о. Павел Флоренский считал аскетику в прямом и наиболее полном смысле слова *эстетикой*. Аскет, писал он, не только стремится к в*и*дению *прекрасного* мира Царства Божия, но и к реальному всестороннему совершенствованию, преобразованию себя, в том числе и в материальном плане, к реальному приобщению к горнему миру. Поэтому он был убежден, что и Philokalia точнее по-русски звучала бы как «Красотолюбие» – наука о полном и всеобъемлющем приобщении к красоте. Напомню этот фрагмент из моих исследований. Он, как мне кажется, существен для нашей темы (см. подробнее мою «Русскую теургическую эстетику». С. 218–219).

На уровне индивидуального религиозного опыта истинными созерцателями и творцами красоты, в понимании о. Павла, являются иноки – живые свидетели мира духовного. Именно поэтому, считает он, аскетику «святые отцы называли не наукою и даже не нравственною работою, а искусством – художеством, мало того, искусством и художеством по преимуществу, – «искусством из искусств», «художеством из художеств»». Главный плод и цель этого искусства – особое неформализуемое знание, «созерцательное ведение», которое, в отличие от теоретического знания – philosophia (любви к мудрости), именуется любовью к красоте – philokalia («любокрасие»). Именно поэтому сборники аскетических творений назывались «Филокалиями». О. Павел считал, что русский перевод их как «Добротолюбие» не очень удачен. Точнее было бы называть эти сочинения «Красотолюбием» или понимать «доброту» в утвердившемся наименовании не в современном, а в древнем, более «общем значении, означающем скорее красоту, нежели моральное совершенство». И в примечании он дополняет: «Несомненно, что в понятии «добротолюбие», как и в греческом philokalia, основной момент художественный, эстетический, но не моральный».

«Красотолюбие» не только открывает аскету особое ведение, но и *реально* приобщает его к красоте. Аскетика, считает Флоренский, «создает» не столько «доброго», сколько «прекрасного» человека. В этом ее специфика. Отличительная черта святых подвижников – совсем не их «доброта», которая бывает и у людей грешных, «а красота духовная, ослепительная красота лучезарной, светоносной личности, дебелому и плотскому человеку никак недоступная». Наука «красотолюбия» позволяет человеку достичь преображения плоти, обретения первозданной красоты творения еще в этой земной жизни. Лицо подвижника реально становится «светоносным ликом», из него изгоняется «все невыраженное, недочеканенное», и оно «делается художественным портретом себя самого, идеальным портретом, проработанным из живого материала высочайшим из искусств, "художеством художеств". Подвижничество есть такое искусство». Это лицо поражает всех своими сиянием и красотой, несущими вовне «внутренний свет»

подвижника. Именно в таком *реальном созидании красоты* усматривал о. Павел один из главных смыслов эстетики.

Аскетизм, подчеркивает он, не отрицает видимую красоту мира, твари, тела человеческого, но усматривает в ней следы первозданной красоты, умонепостигаемую мудрость Творца. Флоренский приводит рассказ Иоанна Лествичника об аскете, который умилился до слез при виде прекрасного женского тела и воспылал еще большей любовью к Богу – творцу этой красоты. Итак, заключает о. Павел, цель подвижнической жизни – достижение «нетления и обожения плоти через стяжание Духа», одним из свидетельств обретения которого является дар видения красоты. Отсюда «цель устремлений подвижника – воспринимать всю тварь в ее первозданной победной красоте. Дух Святой открывает себя в способности видеть красоту твари. Всегда видеть во всем красоту – это значило бы «воскреснуть до всеобщего воскресения» (цитата из Иоанна Лествичника. – *В.Б.*), значило бы предвосхитить последнее Откровение, – Утешителя». Здесь сформулировано глубинное понимание Флоренским эстетического опыта, главное положение его эстетики, а в сущности – и смысл всей христианской эстетики; ее внесознательное credo, которым христианская культура имплицитно руководствовалась на протяжении всей своей истории.

Монашеский подвиг должен увенчаться стяжанием Св. Духа, который просвещает и преображает человека духовно и физически, делает его прекрасным и способным к восприятию красоты. «Духоносная личность прекрасна, – писал Флоренский, – и прекрасна дважды. Она прекрасна объективно, как предмет созерцания для окружающих; она прекрасна и субъективно, как средоточие нового, очищенного созерцания окружающего». Подвижник, таким образом, является одновременно и объектом, и субъектом *эстетического*. Путем аскетического подвига он преобразил самого себя, и в нем открылась для созерцающих его «прекрасная первозданная тварь». В свою очередь и «для созерцания святого» в процессе его духовного просвещения открывается первозданная красота Универсума. Он сам являет собой красоту, пребывает в красоте и созерцает красоту. Таково, по мнению о. Павла, и бытие истинного члена Церкви, ибо «церковность есть красота новой жизни в Безусловной красоте – Духе Святом».

Итак, святой подвижник, реально приобщаясь к жизни в «безусловной красоте», фактически еще при жизни преодолевает границу между двумя мирами Универсума: дольним и горним; и совершает он эту сложнейшую онтологическую метаморфозу на уровне эстетического – на путях любви к красоте – *филокалии*. О высоте и значимости этой акции свидетельствует хотя бы тот факт, что, по Флоренскому, подвижник таким образом поднимается фактически на уровень Софии, ибо она и «есть первозданное естество твари, творческая любовь Божия», объединяющая тварный мир с Богом в космическое *всеединство*; она – «истинная Тварь или тварь в Истине».

Здесь, кажется, все ясно с эстетическим характером аскетического подвига. Поверим ли мы Флоренскому? А кому еще верить-то? Он был последним и сосредоточил в себе весь христианский опыт. Однако спросим себя: кому сегодня доступен этот подвиг? Боюсь, что никому. А многим ли он был доступен в Средние века? Полагаю, что очень немногим даже в среде монашествующих. Мы помним, как св. Иоанн Златоуст считал уже само девство, девственное целомудрие (а это только один из начальных шагов на пути аскезы) высочайшим подвигом, ибо на этом поле, писал он, ведется постоянная и жестокая брань с плотскими вожделениями. Вспомним хотя бы искушения Антония Великого. О каком уж там преображении плоти мечтать? А что же тысячи и тысячи обычных монашествующих? Дай Бог, чтобы они доходили только до первой ступени молитвы (по классификации преп. Исаака), испытывая молитвенное наслаждение. Так что в идеале мы могли бы вслед за о. Павлом считать высшую ступень аскезы – молитвенное созерцание и духовное преображение аскета – высшей ступенью эстетического опыта, который был реализован всего несколькими подвижниками во всей истории человечества и давно утрачен им, как и вообще сама форма религиозного подвижничества.

Между тем эстетический опыт в нашем понимании, вероятно, менее высокий в духовном отношении, доступен значительно большей части человечества, чем аскетический, и не требует от человека полного отказа от себя самого, от своего чисто

человеческого бытия и от мира. Он более реален и реалистичен в высшем смысле этих слов, хотя четвертая его фаза тоже труднодоступна, а современная художественная практика, кажется, вообще о ней не знает и к ней не стремится. При этом понятно, что все эти высшие фазы и ступени любого духовного опыта – прекрасные и необходимые *идеалы*, однако реальный человек живет всегда где-то на более низких, спокойных и уютных этажах бытия, радуясь каждый в меру своих реальных потребностей и возможностей.

И последнее из этой сферы на сегодня.

Не случайно, что постконтактная реакция и мистиков, и субъектов эстетического опыта выражается одним и тем же семейством терминов (*эстетических в своей основе*, – сейчас это уже совершенно понятно): экстаз, изумление, исступление, восторг, катарсис (у мистиков тоже распространенный термин), радость, веселье, ликование, удовольствие, *сладость*, *наслаждение* и им подобными.

// На полях вернусь на секунду к последним терминам, раз уж я не убедил о. Владимира, и он пытается слегка напугать меня угрозой этимологизма и исторической вариативности смысла – лишь бы отказались мы от этого злополучного «наслаждения». Что оно Вам так не нравится-то, отче? Это *наш*, и в богословском, и в эстетическом смыслах термин. И смысл его (в том числе и у отцов Церкви) *всегда* на протяжении последних трех тысячелетий, по крайней мере, был одним и тем же. Означал высшую степень позитивного эмоционального состояния человека. У меня нет под рукой греческого этимологического словаря. Вот справка от Олега: *hedomai (hedos, hedys, hedone etc.; приятный) происходит от более ранней формы had- или изначально Fad- (дигамма, читается 'вад'). Индоевропейский корень swad (суад). Санскр. svadate (иметь/чувствовать хороший вкус), lat. suavis (приятный, сладкий), ну и, можно додумать, русский 'сладкий' (т.е. суад-кий), англ. sweet и нем. suess.*

О glykys меньше известно (значение 'сладкий'), но гипотеза такая, что glukus происх. от dlukus, что дает lat. dulcis.

Наши же словари показывают, что в церковнославянском словом «сласть» переводили греческие термины glykytes, hedone. *Сладкий* пришел в русский из церковнославянского. А в древнерусском (дохристианском) существовал термин «солодкий», происхождение которого этимологи возводят к тем же греческим glykys, gedys, но значение помимо «сладкого» в более древний период имело и «соленый» (*соль* – из этой же группы), «пряный», «вкусный».//

Таким образом, и изначально термин *наслаждение* имел смысл высшей степени оценки вкусового ощущения или эмоционального состояния, приобретя в процессе исторического развития самую широкую палитру значений: от чисто чувственного удовольствия до описания высших состояний духовного опыта.

В эстетике *наслаждение* связано с важнейшей категорией *вкуса*, которая тоже прошла историческую семантическую эволюцию от обозначения одного из пяти внешних чувств до выражения способности человека выявлять, чувствовать эстетические качества объекта. Именно высокоразвитый вкус (эстетический) позволяет нам подниматься по ступеням эстетического восприятия до высшей, испытывать разные стадии эстетического удовольствия, радости, наслаждения, которые и являются свидетельством *реальности* контакта эстетического субъекта с объектом, проникновения в него и через него за него в иные миры, *обогащения* субъекта духовно-эмоциональными ценностями, которым, слава Богу, несть числа.

Есть ли нечто подобное эстетическому вкусу в мистике, затрудняюсь сказать, но, понятно, что какая-то духовно-психологическая предрасположенность должна быть, и мудрые старцы чувствуют ее у послушников, одним рекомендуя принимать постриг, другим нет.

А как считаете Вы, Вл. Вл., есть ли что-то общее между опытом подвижников и эстетическим опытом?

(25.01.08)

Хотел ответить еще на один интересный вопрос, затронутый Вл. Вл., однако он тянет за собой целый ряд смежных проблем, и письмо может затянуться до бесконечности. Оставлю его для следующего послания.

Доброго всем здоровья, дорогие друзья.

Ваш В.Б.

ДИСКУРС ХУДОЖНИКА И ВОСПРИЯТИЕ ЕГО ИСКУССТВА

056. В. Иванов (18–26.01.08)

Дорогой Виктор Васильевич,

на этой неделе приступил к своей лекционно-семинарско-экзаменационной деятельности, хотя, откровенно говоря, не чувствую себя вполне здоровым. Врач предлагает провести дополнительные исследования. Но это все, так сказать, принадлежит к житейской сфере бытия и не должно – пока есть силы – мешать нашей беседе. В институте я распечатал два Ваших письма и прилежно их изучаю. Возникает совсем иное впечатление, чем когда читаешь текст на мертвенно мерцающем экранчике компьютера. Вспоминаю Флоренского с его чувствительностью к метафизике материала. Если иконе подобает быть написанной на деревянной доске, то и философическому письму необходим пергамент или папирус. Но не будем чрезмерно капризны и возблагодарим судьбу за то, что пока еще в нашем распоряжении имеется белая бумага.

Чтение Ваших писем с новой силой пробудило у меня угрызения совести, о которых я уже упоминал в прошлый раз. Действительно, жаль, если у Вас складывается впечатление, что я уклоняюсь от прямых ответов на поставленные Вами вопросы. И что сказать на этот дружеский (и мной, очевидно, заслуженный) упрек? Сослаться ли на то, что я, несколько отодвигая частности в сторону, отвечал на главное вопрошание? Признаться в некоторой скрытности (особенно когда речь идет о герметизме)? Апелляция к догадливости собеседников? Заметание следов? А зачем? Все это перечисление возможных оправданий показывает их никчемность и заводит в тупик, поэтому я начал подумывать составить своего рода *катехизис*, построив его по принятому методу: вопрос–ответ, вопрос–ответ, вопрос–ответ и т.д. Такой элементарный прием мало подходит к умышленно лабиринтному стилю нашего Триалога, и им можно воспользоваться лишь единожды для выпутывания из сложившейся ситуации, дабы испросить «отпущение грехов».

Пока я готовил свой *эстетический катехизис,* неожиданно возникла угроза опять отодвинуть исполнение задуманного в связи с посещением выставки Бекмана, которая, кстати, скоро закроется. Уже более месяца из-за своей болезни я был лишен возможности ходить в музеи. На этой неделе, воспользовавшись некоторым улучшением, я сбегал ненадолго в Старую Пинакотеку и Пинакотеку современного искусства и должен признаться, – если пользоваться «шкалой Бычкова» (наподобие того, как силу землетрясения измеряют по «шкале Рихтера»), – достиг почти что третьей ступени и даже порога четвертой при созерцании бекмановских картин. Хотелось бы с Вами поделиться свежими впечатлениями. А что делать тогда с *катехизисом*? Или это опять благовидный предлог, дабы с невинным видом уклониться от вопросов, поставленных дорогим собеседником? Честно говоря, сам не знаю. Скорее, верно и то, и другое.

Пожалуй, начну с Бекмана, поскольку хочется на конкретном материале продолжить разговор о структуре и фазах эстетического восприятия. Три посещения выставки стали для меня тремя ступенями на пути проникновения в бекмановский мир. На первую ступень я взошел случайно и неохотно (о чем уже писал), т.е., говоря Вашим языком, *реципиент* (т.е. Ваш покорный слуга) настроил себя не на *эстетическое восприятие* картин Бекмана, а, напротив, на защиту себя от *неприятных* впечатлений, не только не вызывающих состояние экстатического наслаждения, но и не способных принести даже совсем скромное удовольствие. Однако, как и Вам, мне не чужд чисто искусствоведческий, так сказать, научный подход, стоящий по ту сторону симпатий и антипатий. А то, что живопись Бекмана – часть истории европейского искусства, полагаю, не будет спорить никто. Но главным мотивом, который побудил меня, не только по искусствоведческим соображениям, остаться на выставке подольше, стало желание разобраться в его мировоззрении. Опять-таки повторяясь, скажу, что меня заинтересовали некоторые из его высказываний, начертанных на стенах экспозиции. На этом месте ловлю себя на неприятном желании опять засыпать Вас критическими вопросами, увиливая – в который раз! – от прямодушных ответов на Ваши вопрошания. Пытаюсь себя удержать… и – нет – не могу… Так вот, дорогой Виктор Васильевич, мне непонятно Ваше пренебрежительное отношение к высказываниям художников о своем искусстве. Никто не отрицает, что имеется

печальная тенденция «раскрутки» совершенно ничтожных арт-продуцентов (здесь я хочу предложить подвести некоторую черту под нашей критикой сих и подобных им явлений, потому что для нас их характер давно выяснен, и не лучше ли сосредоточиться на позитивных сторонах в развитии искусства), но я не вижу, какое это имеет отношение к выставке Бекмана в Мюнхене. Ведь речь идет не о заново сочиненных искусствоведами текстах, а о цитатах из писем и дневников Бекмана. И, надо признать, эти скупо подобранные цитаты вовсе не имеют «раскруточного» характера. Обычного посетителя они даже вряд ли способны заинтересовать и душевно к Бекману расположить, поскольку меланхолически-интровертированное мировоззрение, в этих коротеньких текстах отразившееся, весьма чуждо современному – «массовому» – человеку. Полагаю, что только очень немногие способны теперь совершить путешествие на «остров собственной души». Я понимаю, конечно, Вашу подозрительность, основанную на предположении, что подбор текстов на выставке продиктован какими-то посторонними соображениями, но, смею Вас уверить, в данном случае для подозрений нет места. Впоследствии я полистал письма и дневники Бекмана, убедившись в сложности и подлинности его душевной жизни. Но Вы полагаете, что высказывания этого художника не только не соответствуют его творчеству, но даже и способны направить внимание зрителя по ложному пути. Сам Бекман, впрочем, не отличался любовью к теоретическим высказываниям и скептически относился к вербальному истолкованию своих картин. Но опять-таки дело не только в Бекмане. Я не совсем понимаю Вас, когда Вы пишете, что «не любите читать высказывания и сентенции самих художников (за редким исключением). Здесь возникает большой вопрос, и я надеюсь, что понял Вас неправильно. Нет спору, что в наше время разработана техника презентации, в силу которой веревка, протянутая с потолка к полу, является ценным музейным объектом (видывал такой «шедевр» в Пинакотеке и даже чуть в той веревке не запутался сослепу), вызывающим бурное одобрение прессы и искусствоведов. Творец подобных шедевров зашибает миллионные гонорары и вносится в искусствоведческие «святцы». Но стоит ли нам тратить чернила на подобную белиберду? В случае таких раскруток Ваше отрицание «хитросплетенных дискурсов» правомерно, праведно и не вызывает никаких возражений. Думаю, в этом и заключается пафос Вашего критического замечания, плюс – намек на «раскрутку» Бекмана. Несколько настораживает, если такая позиция затрагивает всю область «высказываний и сентенций», сделанных художниками разных эпох и культур. Не могу поверить, что для Вас трактат Леонардо да Винчи, дневник Делакруа, письма Ван Гога и Сезанна относятся к «вербалистике». Конечно, нет (или?)… Нет, конечно, нет… Не может быть сомнений (или?)… но, как говорил Поприщин: «Ничего, ничего… молчание»…

Тут открывается для меня благоприятная возможность и начать потихоньку («…тихими стопами, тихими стопами… вместе-с…») выплачивать свой должок и прямо-таки по порядку отвечать на вопросы, поставленные в Ваших последних письмах.

Вопрос: «Действительно ли знание некоторых характеристик или интенций внутреннего мира художника помогает понять… его творчество, способствуют углубленному проникновению в его произведения?»

Ответ: Безусловно.

Написал и горестно задумался: получилось определенно, но слишком кратко. Тем более далее Вы высказываете ряд сомнений в искренности (некоторых, разумеется) художников, которые не могут или злостно не хотят свидетельствовать о своих интенциях и даже способны с помощью прессы и т.п. коварно вводить нас в заблуждение. Но, Бог с ними, с этими хитрыми лисами: ограничим себя сферой подлинных эстетических ценностей (о чем я уже писал несколько выше). В таком случае мне кажется, что высказывания настоящих мастеров о своем творчестве имманентны этому творчеству, неотделимы от него. В средневековом Китае это была само собой разумеющаяся истина. Трактат Ван Вэйя «Тайны живописи» ничуть не уступает его картинам. Еще сложнее представляется дело, если мастера живописи оказывались одновременно мастерами герметического делания (но об этом хочу написать ниже). Но даже, так сказать, на элементарном уровне, когда художники не знают и знать не желают не только об эзотерике, но и о простых эстетических теориях (в обычном смысле этого

слова), «вербализации» их творческого опыта могут обладать пронзительной и вдохновляющей силой, приоткрывая завесу над теми сферами, в которые без подобных отметок, мне кажется, проникнуть нельзя. Позволю себе поделиться одним воспоминанием, чтобы пояснить дело.

Как Вы прекрасно понимаете, есть книги, оказывающие – в силу таинственной предопределенности – решающее влияние на нашу жизнь. Число их довольно ограниченно даже для людей, привыкших, как минимум, перелистывать в день до нескольких десятков сочинений. Такие книги, как сказал бы Мережковский, наши «вечные спутники». Иногда, впрочем, к ним долго не обращаешься, но ментально они всегда присутствуют в глубинах сознания. Если же старая книга-спутник вытесняется новой, то это знак глубоких изменений на экзистенциальном уровне. Но не будем уходить в эти дебри книжной мистики в стиле Умберто Эко. Просто вспоминается ошеломляющее воздействие, оказанное на меня томом «Мастера искусства об искусстве» с высказываниями французских художников (импрессионистов и постимпрессионистов) издания 30-х гг. (случались и тогда совершенно необъяснимые чудеса; издавали Шеллинга, Николая Кузанского и даже переписку Андрея Белого с Александром Блоком). Я был тогда девятиклассником, и сознание только пробуждалось из усыпляющего мира тогдашнего быта (в широком смысле). Так вот, книга «высказываний» и «вербализаций» произвела воздействие, которое, вероятно, испытывали люди в первые века нашей эры, впервые прочитывая Евангелие (чтение, сопровождаемое душевным потрясением и ведущее к катарсису). Должен признаться, что когда я позднее познакомился с Новым Заветом, то впечатление было сильным и убеждающим в неоспоримой истине описываемых событий, но эмоционально оно не сопровождалось такими потрясениями, которые я испытывал, читая тексты Сезанна и особенно Ван Гога. Этот пример интересен тем, что речь идет о потрясенности души «высказываниями» художников, в окружении которой никто авангардистским искусством не интересовался и ей (душе) пришлось самой восстанавливать прерванную «связь времен». Полагаю, в конце 50-х гг. многие (относительно) – в той или иной форме – испытали нечто подобное, открывшее им глаза на грандиозную переоценку эстетических ценностей в XX веке. Поэтому, к сожалению, не могу согласиться, что письма и дневники художников находятся «за пределами собственно эстетического опыта». Скорее, они являются его интегральной и важнейшей частью. Если не сохранилось бы ни одного письма Ван Гога, думаю, был бы утрачен ключ ко многим тайникам его творчества. (В принципе, это настолько самоочевидно, что я готов допустить, что мне не удалось правильно воспринять Вашу мысль, хотя внешне она выражена категорически однозначным образом.) Мне не совсем понятно также, почему Вы так сурово осуждаете искусствоведов, изучающих «письма и дневники»? А мы тогда кто? И как себе представить специалиста в области французской живописи, который гордо заявил бы, что его не интересуют дневники Делакруа? Злоупотребления везде и всегда возможны, нет спору, часто пишут вздорные вещи и даются «литературные» интерпретации, искажающие смысл тех или иных произведений, но мы, в данном случае, обсуждаем проблему соотношения свидетельств (вербальных) самих мастеров об их творчеством с их произведениями в ее позитивном аспекте. И тогда (повторяюсь, правда, но в бурном Триалоге это, надеюсь, позволительно) такие высказывания стопроцентно находятся в поле эстетического опыта и содействуют его расширению. Dixi.

В рамках этого письма хотелось бы выплатить должок еще по одному Вашему вопросу, к предшествующей тематике примыкающему, но могущему нас завести в дремучие и непролазные дебри, из которых нам никогда не выбраться. Я имею в виду проблему герметизма в искусстве и, в частности, в живописи Бекмана. Позвольте, остановлюсь только на последнем пункте. Еще в начале нового тура Триалога в ноябре и после длительного перерыва мы завели беседу об этом художнике в связи с мюнхенской ретроспективой. Одно из условий наших кресельных разговоров предусматривает, что его участники время от времени и независимо от главного направления в обсуждении эстетико-метафизических проблем делятся текущими впечатлениями от недавно прочитанных книг, просмотренных спектаклей, прослушанной музыки и т.д. и т.п. Для нас с В.В., конечно, на первом месте стоят музеи и выставки. Следуя этому правилу,

я и написал о Бекмане, не преследуя никаких других целей. Более того: совершенно уверен, что, если бы не это случайное обстоятельство (выставка в Пинакотеке современного искусства), имя этого живописца никогда бы и не всплыло в нашей переписке. Даже первый обмен мнениями показал, что относимся мы к его творчеству почти совершенно одинаково, и никакого особого интереса оно у нас не вызывает. Тем не менее опыт свидетельствует, что ничего случайного в жизни не бывает, а если и бывает, то под этим надо разуметь совсем не то, что вкладывается обычно в это лишенное ясных контуров понятие. Одним словом, случайно или не случайно, но имя Бекмана, всплыв на нашем горизонте, потянуло за собой целый комплекс сложнейших и для нас экзистенциально важных проблем. На примере этого мастера можно заняться и герметизмом.

К тому времени, когда я пишу эти строки (сегодня 24 января; видите, как медленно – хотя и усердно – тружусь над сей эпистолой), успел еще два раза посетить ретроспективу и, себе на удивление, все больше и больше втягиваюсь в гротескно-театральный мир Бекмана.

Но возвращаюсь к вопросу В.В. Вы, дорогой брат во Серапионе, хорошо и правильно охарактеризовали жуткую картину Бекмана «Ночь», а потом спросили: «где же здесь та эзотерика и духовность, которую Вы увидели в его вербальных цитатах, а затем обнаружили в картинах?»

Ответ: Нет в этой картине ни эзотерики, ни духовности, поскольку Бекман в это время только начал читать оккультно-теософскую литературу, и соответственно даже в хронологическом смысле их там искать не следует. Дочитал же он основной труд Е.П. Блаватской «Тайную доктрину» только десять лет спустя после создания чудовищной «Ночи». Но в целом, судя по довольно скудным сведениям в искусствоведческой литературе, увлечение теософией и каббалой было у Бекмана искренним и серьезным. Как раз в пользу подлинности этих занятий говорит то обстоятельство, что художник не пользовался (за редким исключением) никакой знаковой атрибутикой оккультизма (никаких пентаграмм, гексаграмм, магических кругов и тем более никаких слащаво-кичеобразных «духовных существ»). Плох был бы тот носитель эзотерического знания, который бы плакатно его репрезентировал в искусстве…

(25.01.08)

Только что вернулся из Пинакотеки и, прежде чем продолжить вчерашние рассуждения, хочу кратко написать о свежих впечатлениях. Послезавтра выставка закроется, и пора подвести итоги. К хорошим выставкам привыкаешь, и всегда душой овладевает меланхолическое настроение при мысли: вот, пройдет немного времени и картины развезут опять по всему миру и, может быть, их никогда в жизни не увидишь. Большинство работ Бекмана, представленных в Мюнхене, происходят из американских музеев и, понятно, что более не будет возможности их посозерцать. Качество же репродукций буквально на глазах год от года ухудшается, и открытки дают самое извращенное понятие об оригиналах. Кроме того, Вы наверняка это заметили, что часто лучшие вещи не репродуцируются (я имею в виду открытки). В больших каталогах и монографиях они, конечно, есть, но качество оставляет желать лучшего.

Так вот, резюмируя, скажу, что к выставке я постепенно привык, т.е. открылись глаза на новые образы и ценности: называю это налаживанием «оптики». Теперь Маша часто говорит, слыша мои оценки того или иного художника: «А ты ведь раньше его не любил, не смотрел в его сторону и сурово критиковал». Особенно в Мюнхене чувствую, как расширились возможности модификации эстетической оптики. Видишь разное и по-разному и даже можешь управлять этим процессом. Пример: Вы знаете, конечно, «Святое семейство» кисти Рафаэля в Ст. Пинакотеке. Вначале я не мог смотреть на эту картину без «рези» в глазах. Теперь я приобрел новые «очки» (говоря метафорически) и вижу ее совсем как заново родившийся. То же скажу и про Бекмана. На протяжении последних трех месяцев шло налаживание новой «оптики», и, наконец, мне открылись ранее неведомые красоты: буквально. Не буду вдаваться ни в метафизику, ни в эзотерику, останусь на уровне простого, выражаясь в Вашем стиле, реципиента. Итак, в качестве такового реципиента, стремящегося к эстетическому наслаждению, осознал и насладился несколькими колористическими комби-

нациями (гаммами), коими пользовался Бекман. Нам он казался грубоватым. Вы писали: «А вот собственно живописи мало», и я с этим соглашался, поскольку такая оценка совершенно совпадала с моим опытом. Теперь я нахожу в некоторых его картинах много колористических (продуманных) изысков. Например, в работах 30–40-х гг. нередко доминирует сочетание лилово-зелено-синих цветовых оттенков. Очень отдаленно это может напомнить даже… Врубеля или… готическую миниатюру (не по формату, конечно). Иногда основной аккорд состоит только из лилового и зеленого, что навевает настроение неотмирной странности и меланхолии. Есть фрагменты композиции, схожие с Шагалом: летающие красные или синие рыбы. Есть дробные, грубоватые мазки, близкие к манере Руо, а отсюда рикошетом вспоминаешь витражи, когда смотришь издалека как на Бекмана, так и на Руо. Вообще, картины Бекмана с большого расстояния смотрятся совсем по-иному, чем в малых залах, и создают более цельное впечатление. Эти изысканности поданы с нарочитой грубоватостью: известный феномен, когда тонко организованные души стесняются этой тонкостью и старательно прячут ее за показной грубоватостью. У самого Бекмана был культ художников, которых он называл представителями «мужской мистики», в этот ряд, прежде всего, входили: Грюневальд, Брейгель и Ван Гог. Если присмотреться к колоритам бекмановских картин, то в них тоже начинаешь улавливать сходные элементы, в том числе и не только «мужские», но попросту «мужицкие» (Брейгель, Ван Гог)…

Теперь продолжу прерванный ход мысли. Вернемся к проблеме герметизма…

(26.01.08)

Сегодня заскочил ненадолго в Старую Пинакотеку. Созерцал два своих любимые триптиха: Рогира ван дер Вейдена и Дирка Боутса. После Бекмана их чистота и законченность переживаются с особой силой, и в то же время ощущаешь, что уже нет возврата в тот мир. В него переносишься медитативным усилием, но законы его построения уже отошли в мир архетипов (ментальный план, говоря теософски), и они не действуют теперь в нашем эстетическом поле (хотя вполне доступны для духовного созерцания). Те же законы, по которым строятся композиции бекмановских триптихов, принципиально новые и соответствуют той структуре души, которая еще только зарождается в нашу эпоху…

Знаете, дорогой Виктор Васильевич, пожалуй, на этом я оборву письмо. Вначале я тщеславно задумал сравняться с Вами в области эпистолярных объемов и, эдак, как говорил Гоголь, дернуть письмо страниц на двадцать, но жизнь показала, что если мне выполнить задуманное, то понадобится немало времени, а хотелось бы обмениваться мнениями почаще. Свой ход мысли о герметизме я непременно продолжу развивать в следующей эпистоле.

С братской любовью и наилучшими пожеланиями В.И.

057. В. Бычков (28.01.08)

Дорогой Владимир Владимирович,

получил (точнее, достал из ящика, ибо два дня не заглядывал в него) Ваше последнее письмо и несказанно ему обрадовался. Однако мы все, Ваши друзья в Москве и Олег за бугром, крайне огорчены Вашим продолжающимся недомоганием. Молимся за Вас. Не пренебрегайте советами медиков. Легкие – скверная штука, когда в них заводится какая-то бяка. Будьте бдительны. Прислушивайтесь к своему организму и к мнениям специалистов. В нашем возрасте сие необходимо, если хотим еще поэстетствовать. Берегите себя!

Особо рад, что, несмотря на недомогание, Вы мужественно держитесь в седле сокресельников и приверженцев эстетического опыта. Он тоже целителен, и еще как! По себе знаю.

Письмо Ваше будем изучать. В нем наряду со многим Вы продолжаете засыпать меня очень интересными и существенными вопросами, ответы на которые получите, но, увы, боюсь, что не так скоро. Я пока погружен в размышления над темами предыдущего (или пред-предыдущего) письма и сегодня-завтра пришлю Вам мои соображения по поводу одного из существенных вопросов. Да и Вы пока отвечаете далеко не на все мои вопрошания. Это и понятно, учитывая все свалившиеся на Вас обстоятельства и т.п.,

но я надеюсь, что Вы не забудете о них и постепенно доберетесь до каждого. Переписка приобретает у нас характер некоторого хронического отставания по фазе и блуждания в интеллектуальном лабиринте, что вполне соответствует, как Вы справедливо заметили, характеру нашего Триалога. Я, естественно, с пониманием отношусь ко всему этому и искренне рад каждой Вашей строке. Все они обогащают и духовно подпитывают меня, надеюсь, и Н.Б. Пишите, дорогой мой, по мере возможности чаще. Нам здесь, в Москве, все это очень нужно. И я по-хорошему завидую Вам. Вы, вот так мимоходом, можете в любой день забежать то в одну пинакотеку, то в другую, то в третью, то в Ленбаххауз… Это прекрасно, и мы хотя бы через Вашу «оптику» имеем возможность заглянуть туда и порадоваться в воспоминаниях то триптиху моего любимого Рогира, то «Святому семейству» Рафаэля // Кстати, эту картину я полюбил как-то сразу. За моей спиной находится хорошая открытка с ее изображением, и она чтится мною, увы (ведь менее значительная все-таки вещь), выше Сикстинской Мадонны (надеюсь тем не менее на ее «открытие» в будущем)//, то увидеть незнакомую, но Вам (а через Вас и нам) полюбившуюся выставку. Я, честно, скоро полюблю и Бекмана. Спасибо Вам, дорогой друг!

Две маленькие зарубки на память, чтобы у вас не утвердилось мнение, будто я невнимательно изучаю Ваши письма. Позже надеюсь поговорить об этих темах подробнее. Я с удовольствием читал Ваши почти возмущенные и мудрые рассуждения и вопрошания на тему, помогает ли знание текстов самих художников углубленному проникновению в их творчество. И практически с Вами согласен. Конечно, прекрасные дневники Делакруа, письма Сезанна и Ван Гога, путаная эклектика многочисленных текстов Малевича и мудрые работы Кандинского или Петрова-Водкина (и т.д. и т.п.), – я не говорю уже об упомянутых Вами трактатах древних китайцев, – дают немало для понимания их творчества, вхождения в их произведения. Однако здесь речь идет о великих мастерах, вся жизнь которых протекала в искусстве, искусство было единственным делом их жизни, их жизненным подвигом, и у них художественное творчество и вербальный ряд как бы шли одним потоком, изливались из одного источника, который представлял собой некую органическую целостность духа, ума, души и тела. Они были предельно искренни как в своем творчестве, так и в своих текстах. Их интуиции можно верить.

Я же в своем, может быть, действительно слишком категоричном утверждении имел в виду множество арт-деятелей XX в. среднего уровня и, как правило, представителей *пост*-культуры, когда на первом месте у художника и его раскрутчиков стоит забота об имидже, а не об истинном художественном выражении. И об этой категории арт-истов Вы очень четко, ясно, верно высказались. Между тем и у тех великих мастеров, которые искренне желают вербально зафиксировать суть своих художественных исканий и сами понять, что же такое они творят, нередко слова и дела расходятся. Поэтому тексты их всегда все-таки вторичны для меня относительно самого эстетического опыта.

Я, например, прочитал письма Ван Гога задолго до того, как он мне открылся во всей своей мощи и глубине реально в Амстердаме (я писал об этом в «Апокалипсисе», и это скоро можно будет всем прочитать – книга на выходе из типографии.) Напротив, Гоген сразу потряс меня еще в юности в ГМИИ до чтения «Ноа-Ноа» и его писем. Позже чтение этих текстов было интересно само по себе, но мало что добавило моему чисто эстетическому опыту. То же могу сказать и о Рогире ван дер Вейдене. Он потряс меня с первой встречи с ним в оригинале (думаю, что это случилось в Далеме). Между тем я не читал до сих пор ни одной строки ни его самого (не знаю даже, есть ли они), ни о нем, хотя имею пару прекрасных монографий. Меня, кстати, удивили и даже несколько смутили Ваши строки о нем и вообще, если я правильно Вас понимаю, о классике старых мастеров: «В него (мир Рогира) переносишься медитативным усилием, но законы его построения уже отошли в мир архетипов (ментальный план, говоря теософски), и они не действуют теперь на нашем эстетическом поле (хотя вполне доступны для духовного созерцания)». Я лично воспринимаю Ван дер Вейдена, да и всю остальную классику, вплоть до Греции и Древнего Египта, исключительно на эстетическом уровне, а не на ментальном, и миры всех этих бесчисленных, слава Богу, произведений близки мне и открываются только в эстетическом восприятии. Мне крайне интересны Ваши суждения на эту тему.

И я очень хотел бы обсудить этот вопрос когда-то специально и подробно: *Эстетическое (или иное?) восприятие классики и современного искусства*. Это как раз тема нашего сегодняшнего разговора.

И продолжения беседы о герметизме, которую Вы прервали, так и не начав фактически. Это крайне интересная и значимая для нас тема.

Хочу обрадовать Вас. Вышел первый выпуск Триалога. По нашему с Н.Б. мнению, получился очень неплохо: и содержательно, и по оформлению, учитывая, что это продукция нашего институтского издательства, а там малые мощности и стандартизированное оформление (на индивидуальное нет средств). Сегодня попробую сделать фото с книжки и пришлю Вам. И хочу уточнить Ваш почтовый адрес – куда послать Ваши авторские экземпляры. Где-то есть, но пришлите еще раз, включая и транскрипцию Вашей фамилии в Германии (или по загранпаспорту).

Обнимаю, переживаю по поводу Вашего заболевания. Берегите себя!

Ваш В.Б.

ТРИ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ – ГЕРМЕНЕВТИКА ИСКУССТВА

058. В. Бычков (28.01–01.02.08)

Дорогие друзья,

я рад, что наша переписка интенсифицировалась, ставится и обсуждается много интересных и значимых для всех нас проблем современной эстетики и философии искусства. Особую благодарность, но с большим опозданием я хочу высказать здесь Надежде Борисовне (надеюсь, Вы простите великодушно меня за долгое молчание в Ваш адрес, но так увлекся ответами на вопросы, поставленные Вл. Вл., - и их такое множество, - что вот только теперь добрался до Вашего письма), которая дала нам краткий, но емкий анализ наиболее интересных театральных и кинопремьер текущего сезона. Это сделано тонко, глубоко, со знанием дела. Мне особенно приятно и интересно было читать Ваше письмо, Н.Б., еще и потому, что некоторые из анализируемых вещей (меньшую часть, естественно) мне тоже удалось увидеть, благо все это происходило в Москве. К сожалению, за многим уследить не удается. Нет времени, да и сил на все не хватает. Тем не менее кое-что видел и с удовлетворением отмечаю, что мои впечатления и оценки нередко совпадают или близки к оценкам профессионала высокого уровня в сферах кино и театра.

Также и три тенденции современного искусства (это относится, по-моему, не только к театру и кино, но, несомненно, и к литературе, и к тому, что до недавнего времени называлось еще живописью, да, возможно, и к музыке), отмеченные Н.Б., сегодня достаточно очевидны. Это: «назад к классике», к минимализму, к виртуализации. Вот только, о чем они свидетельствуют, – это вопрос. Ну, с виртуализацией (в нашем с Н.Б. понимании – дигитальной виртуализацией в сфере компьютерно-сетевых арт-практик) все более или менее понятно. Мы уже немало страниц посвятили ей и в наших статьях, и в Триалоге. Тенденция эта нарастает и, нравится нам это или нет, но будущее искусства, а точнее, того, что идет ему на смену, – там, в виртуальном мире сетевых пространств. Большая часть современной молодежи уже по-настоящему (если это можно, конечно, назвать «настоящим») живет в Сети, а в нашем реальном мире только бывает по острой необходимости. Там новейшее поколение видит свободу, демократию, истину и все остальные ценности. Об этом все чаще и чаще говорят и они сами, и главное – исследователи из нашего или близких к нам поколений, которые еще не в Сети, но активно исследуют тех, кто уже почти полностью там.

Поэтому нет ничего удивительного, что и современные мастера искусства, а чаще всего – арт-практик все больше и больше тяготеют к виртуальности. И крайне интересно, что в этой сфере сегодня можно наблюдать некоторые позитивные с эстетической точки зрения явления. Я полностью согласен с Вашей, Н.Б., оценкой видеопортретов Роберта Уилсона. Они действительно впечатляют своей новизной, и при удачном экспонировании, как это было организовано в Фонде Екатерины, – в затемненных залах, на больших пространствах, с точно подобранной музыкой – действительно могут служить медитативными объектами в модусе, прежде всего, прекрасного. Я получил большое эстетическое удовольствие от этой выставки и жалею, что не имел времени для повторного ее посещения.

Если на подобном уровне, что пока, конечно, весьма проблематично, будут создаваться полноценные сетевые арт-объекты в том смысле, какой мы с Вами вкладываем в понятие виртуальной реальности, то может получиться искусство сверхчеловеческой силы воздействия и именно в нашем (т.е. классическом) понимании эстетического. Однако пока до этого ох как далеко. Должны возникнуть творческие личности (опять же в классическом понимании) адекватного уровню современной электроники (и техники вообще) масштаба, а возможность их возникновения в *пост*-культуре я исключаю почти полностью. Вы, Н.Б., в этом пункте со мной не согласитесь и правильно сделаете – у каждого из нас своя партия в единой симфонии. Между тем Уилсон-то еще, как-никак, художник Культуры, хотя в данном случае использовал новейшую технику и технологию, но принцип подхода к эстетическому объекту остался классическим – установка на длительное созерцание эстетически качественного объекта. К тому же по крупному счету его видеопортреты – это еще далеко не виртуалистика в полном смысле слова, и Вы это тоже отмечаете. А в Сети требуется совсем иной уровень креативности, ориентированный, в частности, на сверхдинамичную активность и подвижность и соответственно на какую-то сверхмоментальную восприимчивость, совсем иную реактивность, чем у реципиента классического искусства.

Полностью разделяю Ваш восторг и по поводу фестиваля экспериментальной анимации «Жара в городе», проходившего в рождественские, хотя и не сильные, морозы. Я, кстати, давно предполагал, что подобная эстетская мультипликация должна существовать в мире, и в немалом количестве, но не удавалось увидеть в таком объеме. Тоже получил большое удовольствие, испытал эстетический восторг от многих лент. Кстати, обращаете внимание, что их реактивность существенно выше, чем в классической мультипликации? И это уже почти то, что может адекватно работать в Сети, ибо с ориентацией на нее и компьютерными средствами создавалось. Вот бы этим дигитальным мультипликаторам да талант Кандинского, Клее, Миро, Ива Танги или Дали. Представляете себе развивающиеся во времени их картины? Что-то подобное я однажды видел во сне и записал его тогда для «Апокалипсиса». Однако в реальности такого даже представить себе невозможно, ибо это не под силу человеку. А без него и техника ни на что не способна. Вообще, я еще при экспериментах со стерео- и панорамным кино понял, что их неудача состоит в том, что творческой личности при всей ее гениальности не под силу сгармонизировать в единое художественное целое все те средства и возможности, которые предоставляет в его распоряжение современная техника. Даже уже цвет принудил кино играть на понижение в художественном плане. То же самое, только в многократно возросшем объеме, можно сказать о грядущем сетевом искусстве. Технические возможности компьютера почти беспредельны, да творческие силы человека ограничены, уже никак не могут поспеть за умчавшейся неизвестно куда техникой. Тем не менее на уровне несколькоминутного мультфильма удается сделать неплохие в эстетическом смысле вещи, но, пожалуй, дальше (выше?) и в этой сфере не очень-то продвинешься.

Это, видимо, хорошо ощущают многие современные талантливые или выдающиеся (еще остались, слава Богу, и такие) мастера. Поэтому никто из них, кажется, не пытался овладеть техникой стереокино или кинопанорамой для создания художественных произведений. Они и заглохли на стадии эксперимента. Также и попытки освоить всю палитру постмодернистской полистилистики (а там открылись, конечно, большие возможности для художественной или, скорее, околохудожественной выразительности, особенно при подключении современной медиатехники и технологии) показали (гениальный пример – «Чемоданы» Гринуэя), что здесь творец оказывается уже почти за пределами своих психофизических возможностей. Поэтому – откат назад, «назад к классике». А это, по крупному счету и в принципе, кризис творчества, если не катастрофа вообще. «Назад» в искусстве нет пути. Творческого пути. В одной-двух вещах больших мастеров может что-то возникнуть стоящее, но как некий продуктивный путь в целом – уже невозможно. Точнее, это путь к тому потоку в современной художественной культуре, который я назвал в свое время «консерватизмом», – к охранительству или к коммерческому искусству. И то и другое, конечно, необходимо в огромных пространствах

арт-индустрии и массовой культуры, но это уже не совсем то, с чем имеют дело собственно эстетика или философия искусства, да и просто высокоразвитый эстетический субъект. Так что «назад к классике» – это сегодня, по-моему, «назад от искусства». Правда, и «вперед» – тоже не видно, куда… Парадокс, но, увы, и реальность.

Вот, и Вл. Вл., до недавнего времени весьма скептически относившийся ко многим явлениям современного искусства и арт-деятельности, сегодня активно перестраивает свою «оптику»; да так активно, что скоро и нас в Вами, Н.Б., обгонит в этом плане и еще поучит, как надо смотреть это искусство. Я буду только рад. И с нетерпением жду от него рассказа о его в*и*дении Бойса, Флэвина и других *пост*-артистов. Возможно, поэтому (возвращаюсь к Вашему, Н.Б., «назад») особого восторга новый фильм Гринуэя «Ночной дозор» у меня не вызвал. Фильм добротно сделан, в гринуэевской манере талантливого мастера. Смотрится с интересом. Не более. Но вершины Гринуэя остались позади – для меня это «Интимный дневник» и «Чемоданы», хотя и почти все остальные прежние его фильмы эстетически очень хороши.

Относительно «возврата к минимализму». Это интересно. «Фама» – действительно сильная вещь, в которой, может быть, на первом месте стоит даже музыка, а не драматическое действие. Думаю, однако, что пока «возврата», собственно, нет. Минимализм, если он не является самоцелью, как в одноименном экспериментальном движении прошлого века, – сильное выразительное средство, доступное только крупным мастерам. К нему стремились и древние китайцы, и мастера дзэн, и Малевич, и некоторые современные художники (особенно в театре и музыке) используют его. Иногда, как в той же «Фаме», им это хорошо удается.

Между тем в связи с Вашим, Н.Б., письмом, целиком посвященным так называемым «временн*ы*м» искусствам, у меня опять возник вопрос, когда-то беспокоивший меня достаточно сильно: а до какой ступени эстетического восприятия можно дойти в этих искусствах? Не праздный вопрос. Я ведь разработал свои «фазы», или «ступени», опираясь в основном на опыт восприятия статических визуальных искусств, прежде всего живописи, отчасти архитектуры. Там возможен акт максимальной концентрации внимания на всем произведении сразу, который нередко требует определенного времени, контемплятивной сосредоточенности. Именно в процессе всматривания и втягивания в статически данную тебе художественную структуру и вершится восхождение до четвертой ступени. А как эстетическое восхождение происходит с развивающимся во времени произведением – литературным, кино, спектаклем, оперой, музыкой, наконец, – когда целиком оно охватывается нашим сознанием только по завершении процесса активного восприятия? Концентрация же на самом процессе становления (развития) вроде бы нечто принципиально иное, чем на статическом объекте. С музыкой мне все-таки более понятно. Она как бы сама захватывает тебя и уносит куда-то далеко от этого мира и всего, в нем совершающегося и с ним связанного. Нужно просто с первых тактов полностью отдаться ей, ее течению и выключиться из нашего бывания. Многие вещи Баха действительно возводят меня до пребывания на высшей ступени эстетического восприятия уже в самом процессе слушания, почти с первых аккордов. А вот о литературе, кино, театре я бы, опираясь на свой опыт, этого не сказал. А как Вы, дорогие друзья? Мне кажется, что в этих видах искусства высшей ступенью все-таки оказывается третья, которую я обозначил как *духовно-эйдетическая*.

Во временн*ы*х видах искусства идет, по-моему, совсем иной процесс вхождения в произведение искусства, чем в статических, хотя в тех тоже, и я писал об этом где-то, временной фактор (время восприятия и постоянные движения глаз по объекту – его постоянное сканирование глазом) играет большую роль. Тем не менее принцип все-таки иной. Здесь – уровень художественной образности, особой эйдетики динамического свойства, которая связана не с созерцанием, а с *развитием* (постоянным становлением) некоего эмоционально-духовного, духовно-эйдетического состояния. При этом работает множество всяческих психических эстетических механизмов, неплохо описанных в эстетике, особенно феноменологической и рецептивной. Главное, что реципиент переключается здесь на некую иную жизнь, предложенную ему автором, переживает и проживает за время восприятия произведения массу новых эмоциональных состоя-

ний, душевно-духовных движений, интеллектуальных игровых ходов, куда-то возводится (а иногда и низводится) и всегда обогащается (эмоционально, душевно, духовно). И все это на уровне, как правило, высокого человеческого бытия, экзистенции (в бердяевском смысле). Понятно, что я говорю о предельном, высшем подуровне третьей ступени эстетического восприятия. Однако до четвертой ступени литература, театр, кино, даже, пожалуй, опера довести реципиента вроде бы не могут. Или я не прав? Вчера между тем при трансляции по ТВ оперы Верди «Бал-маскарад» в прекрасном исполнении (западном, естественно) я пережил к финалу почти эстетический катарсис со слезами на глазах (и это по ТВ-то!). Так что здесь есть предмет для размышлений и обсуждения. Приглашаю вас, друзья, высказаться по этому поводу. Он к тому же дает возможность перейти и к ответу на заданный мной ранее вопрос: а чем все-таки для каждого из нас является искусство? Здесь только личный опыт может привести нас к интересным суждениям.

В связи со всем сказанным нами в последних письмах возникает еще одна предельно важная для философии искусства проблема, которой мы по существу уже на практике и занимаемся, – *герменевтика искусства*. На нее меня лично ориентирует и вопрос Вл. Вл. о том, почему это я зачисляю в разряд «любителей кроссвордов и шарад» милых душе нашего сокресельника масонов, алхимиков, эзотериков, фрейдистов и т.п. искателей истины в сверхсознательных и бессознательных пространствах бытия. Не обижайтесь, Вл. Вл., не могу немножко не поиронизировать в Ваш адрес. Таков мой организм. Это добрая ирония, тем более что я и сам с большим интересом отношусь к учениям названных движений в духовной культуре. Просто у меня не было пока времени заняться изучением их основательнее, хотя кое-что читал, конечно, и даже использовал в «Апокалипсисе». А на Ваш вопрос Вы уже сами практически ответили за меня в начале пункта № 1 вопросов ко мне, солидаризировавшись со мной по поводу «интеллектуально-шарадного» элемента в искусстве. Он допустим, но в меру, т.е. пока раскрывается (раскрывает себя) сам на уровне эстетического восприятия. Если же я должен при восприятии произведения искусства иметь при себе словарь знаков и символов, как при переводе с незнакомого мне языка соответствующий N-русский словарь, то это уже не будет *эстетическим* восприятием, но – относительно трудоемкой интеллектуальной работой, внеэстетической герменевтикой почти герметически закрытого для непосвященных в код, алфавит и т.п. текста. Именно в этом смысле я и сослался на масонов, фрейдистов и иже с ними, не пытаясь этим давать какой-либо оценки их деятельности и идеям.

Необходимо знать на уровне ratio точное значение, например, каждого масонского символа, чтобы понять, что зашифровано в том или ином их изображении. Эти изображения и не рассчитаны, как правило, на эстетическое восприятие; они суть пиктограммы, криптограммы для посвященных. Здесь чисто знаковая коммуникация, или аллегорическая, в лучшем случае. В связи с ней речь может идти о своего рода рационалистических символах типа: молот – символ каменщика у масонов и труда рабочего – у коммунистов; рыба или якорь – символы Христа в раннем христианстве, а тетраморф – символ четырех евангелистов и т.п. Однако значения этих символов необходимо *знать* на уровне ratio. Будут ли они участвовать в процессе эстетического восприятия при контакте с ними в произведении искусства, зависит не от этого их «символического» значения, а от того, *как* они выполнены художником и вписаны им в целостную структуру произведения искусства. Фактически от того, *как* они будут работать на *художественный символ* или хотя бы – на художественный образ.

Вот здесь я хотел бы подробнее обратиться к вопросу о *герменевтике искусства*, о которой Вы, Вл. Вл., вскользь как-то обмолвились. Он в определенной плоскости пересекается и с темой герметизма искусства, о которой Вы собирались писать, и мы с нетерпением ждем этого Вашего письма. Я же несколько о другом. Это, конечно, большой научный вопрос, которому можно посвящать монографии, но в нашем случае свободной беседы можно ограничиться и кратким указанием на ее общие принципы и поле актуализации, а затем обращаться к нему по мере необходимости и желания. Ясно, что герменевтика искусства не должна вестись на уровне только что описанной рационалистической «символики». А вот *как,* – это большая проблема для философии искусства, высказать свои мнения по которой я призываю вас, дорогие

друзья. Здесь есть над чем поразмышлять. Я лично подошел бы к ней от самой сути произведения искусства, которая, как я неоднократно писал, выражена в эстетике понятиями *художественного образа* и *художественного символа*.

Однако, что, собственно, мы понимаем под *герменевтикой искусства*, нужна ли она вообще, и если да, то кому, зачем и как должна вестись?

Здесь можно, конечно, обратиться к авторитетам прошлого столетия – Гадамеру и другим герменевтам – и приспосабливать их опыт к нашей проблематике, но не буду. Не диссертацию же в конце концов пишем. Выскажу свое понимание. Полагаю, что этим модным ныне понятием обозначена просто одна из главных задач искусствознания, а точнее – ее прикладной сферы – художественной критики. Именно искусствоведы должны заниматься и занимаются в меру своих способностей герменевтикой, то есть толкованием, осмыслением, интерпретацией искусства, а я бы еще точнее сказал – *выявлением* неких смыслов, заключенных в произведении искусства. Понятно, что эта процедура необходима в качестве вспомогательного средства для реципиента, своего рода, используя терминологию о. Павла, «костыля духовности» в эстетическом восприятии. Хороший искусствовед, который стремится *выявить* смыслы (отнюдь не формально-логические), действительно заложенные в произведении, и вербализовать их, может существенно помочь в полноценном восприятии произведения искусства. Однако здесь же кроется и большая опасность, и даже великий соблазн (болезнь современных искусствоведов) не выявлять, а именно произвольно (по самосмышлению, сказали бы древнерусские «отцы») толковать произведение, уносясь неизвестно куда на волнах своей фантазии (ибо она у многих из них /= нас/ неплохо развита), домысливать его, наделять нередко совсем не содержащимися в нем, не инициированными им смыслами. Такая герменевтика может увести неискушенного реципиента далеко от самого произведения, от того, что в нем действительно выражено.

Однако, как понять-то *что* в нем действительно выражено, а *что* каждому из нас показалось выраженным в процессе его восприятия? Возможно ли вообще сказать что-то более или менее *объективное* о сути, именно *художественной сути*, произведения, чтобы оно оказалось значимым (убедительным) не только для меня (конкретного искусствоведа), но и для другого реципиента? Для каждого из нас троих хотя бы? Вероятно, что-то можно, однако это вопросы, над которыми задумывались многие эстетики, искусствоведы, мыслители. Вспомним, что тот же Иван Ильин посвятил прекрасную книгу размышлениям над этой проблемой – поискам возможности отыскания «художественного предмета» каждого конкретного произведения искусства, который он понимал как *содержание* произведения, именно как некую субъективную духовность, выражающую художественными средствами объективную духовную сущность предмета, явления, природы, человека, Бога. Проблема между тем и до сих пор остается открытой, не снятой в эстетике и философии искусства.

Итак, я предлагаю попытаться подойти к ней от понимания художественного образа и символа, что позволит, может быть, обозначить хотя бы некие пределы возможной герменевтики. Поэтому напомню мое понимание этих главных категорий философии искусства, о которых я немало писал в «Эстетике», но не отсылать же вас к ней сейчас. Итак.

Художественный образ – это органическая духовно-эйдетическая целостность, *выражающая*, презентирующая некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма (подобия формы) и реализующаяся (становящаяся, имеющая бытие) во всей своей полноте только в процессе эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире. Он возникает и работает, как правило, на третьем уровне эстетического восприятия искусства. *Художественный* же *символ* – это принадлежность четвертого уровня или высшего подуровня третьей ступени. Он является сущностным ядром художественного образа. Внутри его представляет собой ту трудно вычленяемую на аналитическом уровне глубинную компоненту, которая целенаправленно *возводит* дух реципиента к *духовной реальности*, не содержащейся в самом произведении искусства, но только им и открываемой, являемой. Например, в хорошо известных нам «Подсолнухах» Ван Гога собственно художественный образ, прежде всего, формируется вокруг визуального

изображения букета подсолнухов, и для большинства зрителей его (образа) развитие может остановиться на экспрессивном *визуальном феномене (эйдосе)* этого букета, вызывающем достаточно сильную эмоционально-эстетическую реакцию. На четвертом же уровне художественного восприятия у реципиентов с развитой или обостренной художественно-эстетической чувствительностью этот первичный эйдетический образ начинает с помощью чисто художественных выразительных средств живописи (цветоформных гармоний и диссонансов, игры форм, фактуры, ассоциативных ходов, медитативных прорывов и т.п.) разворачиваться в художественный символ, который совершенно не поддается вербальному описанию, но именно он открывает «врата» духу зрителя в некие *иные* реальности, *полностью* осуществляя *событие эстетического восприятия* данной картины, полноценное *эстетическое созерцание*.

Художественный символ содержит в себе в свернутом виде и раскрывает сознанию нечто, само по себе недоступное иным формам и способам коммуникации с Универсумом, бытия в нем. Поэтому его никак нельзя свести к понятиям рассудка или к любым иным (отличным от него самого) способам формализации (аллегориям или рациональным, например религиозным, символам). Смысл в символе неотделим от его формы, он существует только в ней, сквозь нее просвечивает, из нее разворачивается, ибо только в ней, в ее структуре содержится нечто, органически присущее (принадлежащее сущности) символизируемому.

Таким образом, художественный символ в принципе не поддается никакой вербализации, хотя именно в нем и явлена сущность произведения, выражено нечто из метафизической сферы бытия. Понятно, что здесь никакая герменевтика не работает. Только личное, глубоко индивидуальное восприятие, которое можно, конечно, пытаться затем как-то вербализовать в полухудожественной форме, но вряд ли это можно будет назвать герменевтикой в прямом смысле слова. Я между тем пытался это делать в жанре *пост*-адекваций в «Апокалипсисе». Этот эксперимент скоро будет доступен читателям.

А вот на уровне художественного образа, т.е. третьей ступени восприятия, герменевтика, как мне кажется, вполне допустима и даже желательна. Однако здесь сразу придется говорить о различных уровнях и формах герменевтики, которые будут существенно отличаться друг от друга в зависимости от герменевтической задачи, цели, характера и вида искусства, к которому мы применяем герменевтическую процедуру. Самый высокий и трудно достигаемый уровень – это, несомненно, эстетическая герменевтика, выявление *художественно данных смыслов* произведения искусства. Однако в искусстве, особенно в литературоцентристских видах типа самой беллетристики, театра, кино, наряду с художественными много и нехудожественно данных смыслов, которые для реципиента и искусствоведа значимы, но мне, эстетику, менее интересны, хотя из песни слова не выкинешь. При этом и художественные смыслы создаются здесь отнюдь не без участия хорошо вербализуемых сюжетно-тематических, драматических и т.п. ходов и линий. Совсем иное дело герменевтика чисто выразительных, неизоморфных и алитературных видов и жанров искусства типа музыки, архитектуры, балета (современного особенно), беспредметной живописи или, наконец, симулякров (отказавшихся от всякого изображения и выражения) современной арт-деятельности: инсталляций, объектов, перформансов, энвайронментов и т.п. Здесь в каждом случае речь должна идти о каких-то своих аспектах герменевтики, и я хотел бы предложить всем нам поразмышлять об этом и поделиться своими мыслями, может быть привлекая для иллюстрации анализ конкретных произведений или выдвигая какие-то чисто теоретические принципы.

Я, например, задумавшись сейчас над этой проблемой, вижу, прежде всего, два типа герменевтики, которые условно мог бы обозначить как *рецептивная* и *профессиональная*. О последней речь уже шла в какой-то мере выше – это герменевтика, осуществляемая искусствоведами, художественными критиками, эстетиками. Однако она основывается на первой, которая присуща практически каждому реципиенту и являет собой, как я теперь ясно вижу, существенную компоненту третьей фазы эстетического восприятия искусства – его *интеллектуальную составляющую*. Действительно, этот духовно-эйдетический этап практически с самого начала сопровождается свое-

образным интенсивным герменевтическим процессом в сознании реципиента – *интерпретацией* воспринимаемого произведения. Он вольно или даже невольно стремится понять, осмыслить, истолковать, *что* же он такое видит, воспринимает, *что* означает увиденное в произведении искусства, *что* оно изображает и выражает, *что* вызывает в нем бурю чувств, эмоций и этих самых размышлений. Эти *что*, *как*, *зачем*, для *чего* бесконечной чередой и часто независимо от его воли возникают в сознании реципиента, и он нередко совершенно спонтанно отвечает себе на эти вопросы (точнее, ответы формируются сами где-то в глубинах психики, возбужденной процессом эстетического восприятия, и возникают в сознании), т.е. занимается, сам того часто не подозревая, именно герменевтикой воспринимаемого произведения.

Понятно, что этот герменевтический процесс является существенной и органической частью восприятия подавляющего большинства произведений искусства, особенно литературоцентристских видов и «предметной», т.е. изоморфной, живописи. Пожалуй, только восприятие нетематической музыки да абстрактной живописи обходится у подготовленного реципиента без этого герменевтического процесса.

Одна краткая иллюстрация к сказанному. Вчера по ТВ завершилась небольшая ретроспектива фильмов интересного (арт-хаусного, как сказала бы Н.Б.) голландского режиссера Йоса Стеллинга. Сильная в художественном плане творческая личность, хорошо чувствующая какую-то глубинную метафизику (или архетипику) голландцев, восходящую к Брейгелю, Босху и другим крупным художникам-нидерландцам (но явно не к Рогиру – совсем иная линия). Я не видел его последнего фильма «Душка», шедшего в нашем прокате, о котором нам немного поведала Н.Б., но и по увиденным лентам ясно, что характерной чертой его стилистики является акцентанция чисто художественными средствами кино странности, абсурдности, анормальности человеческого бытия, жизни, поведения как главных доминант. Его герои, как правило, не от мира сего: одинокие, замкнутые в себе натуры, юродивые и отшельники XX в. При этом Стеллинг – истинный поэт кинематографа. Он работает в основном чисто кинематографическими средствами: цветом, светом, кадром, ракурсом, пластикой движения камеры, кинематографической музыкальностью и пластичностью. Показанные три фильма конца прошлого века: «Иллюзионист» (1984), «Стрелочник» (1986), «Ни поездов, ни самолетов» (1999) – все сильные посвоему ленты, выявляющие руку настоящего мастера. Прекрасна игра актеров. Последний фильм явно тяготеет к тому, что Н.Б. обозначила как «назад к классике», символично только его название – ни поезда, ни самолеты не спасают одинокого человека в этом мире и даже не доставят его в мир иной. Все остальное в духе добротной классики вплоть до соблюдения театрального классицистского принципа «трех единств». (Я, кажется, незаметно уже и занялся собственно герменевтикой – не так ли?) Однако и в остальных элемент, например, классической игры актеров (почти по системе Станиславского) достаточно силен. Тем не менее, все это – добротная современная нонклассика, вселяющая, надеюсь, в нашу Надежду (ономатологически не может быть по-иному) оптимизм и опять же надежду на то, что не все так худо в мире, как полагает мрачноватый автор известного «Апокалипсиса».

Для нашей цели наиболее показателен первый фильм – «Иллюзионист», ибо здесь рецептивная герменевтика начинает работать с первых кадров и продолжается долго по окончании просмотра. Фильм имеет ярко выраженный притчево-символический характер. Показана жизнь семейства недоумков: отец – странный старик в инвалидной коляске, мать, на которой держится все хозяйство, вроде бы только с небольшим «приветом», и три здоровяка сына-недоумка, к тому же практически слепые – носят очки с толстенными линзами, только через них и видят внешний мир, но частенько лишаются их (игра со снятием-потерей-отыскиванием-надеванием их длится на протяжении всего фильма) и погружаются в какую-то только им доступную кромешность (абстракцию бытия). Фильм просто рассчитан на рецептивную герменевтику. Великолепно выполнен чисто киношными средствами, тяготеет к рациональному расшифровыванию (предельно герметичен) чего-то скрытого в них и при этом полностью лишен словесного ряда. Герои не говорят вообще, между собой общаются мимикой, жестикуляцией или нечленораздельным мычанием. Между тем сюжет его прост и вполне понятен: один из сыновей стремится стать иллюзионистом, творить фокусы по

примеру настоящего иллюзиониста, как-то посетившего их деревню, и кое-что ему удается.

Фильм построен так, что практически каждый его момент (кстати, все кадры прекрасно выстроены композиционно, все вершится в каких-то фантасмагорических декорациях – жилище семейки, на фоне чудесных пейзажей, в сопровождении светлой, прекрасной музыки – музыкальная партитура фильма просто великолепна и существенно по контрасту усиливает абсурд происходящего) автоматически включает наш герменевтический механизм, требует толкования, объяснения, расшифровки. В нем сразу всплывает много каких-то почти рационально прочитываемых символов. ((Здесь я в двойных скобках хочу просто сделать одну существенную **зарубку** (для себя выделю жирно), к которой когда-то следует вернуться и развить: наряду с тем главным и глубинным художественным символом (*Символом*, назвал бы я его здесь), о котором я вел речь в связи с четвертой ступенью восприятия и который составляет ядро высокого художественного образа, в произведении при его герменевтическом осмыслении мы нередко встречаем и иные художественные символы – более локального значения, которые активно работают уже на третьей ступени восприятия и поддаются более или менее адекватной вербализации.))

Один из таких символов этой насыщенной абсурдными моментами и в целом абсурдной ленты – мир каких-то трудно осмысляемых иллюзий, в котором живут все герои. Об этом свидетельствуют и странная архитектура их дома-объекта, и его интерьеры с обилием каких-то диковинных вещей, и их действия (абсурдные перформансы), и какой-то несусветный самодельный велолет, и другие абсурдные поделки, похожие на арт-объекты современного актуального искусства; но и прекрасные пейзажи, удивительной красоты небо, тонкая музыкальная палитра, особая, ракурсно четко выверенная сосредоточенность камеры на фигурах героев, их идиотических лицах-масках, на их очках, нелепом, шутовском одеянии, их действиях, на отдельных предметах и т.п. Еще более глубокий символ – идиотизм человеческого бытия вообще (идиотичны и все остальные, якобы нормальные второстепенные персонажи фильма), его абсурд; мир – это скрытая психушка или театр наивных монстриков и жестоких (в нашем понимании, ибо сами они этого не понимают, естественно!) клоунов. Абсурд как норма жизни. Реальное убийство, совершенное в театрализованной среде, – игра, иллюзионистский фокус и т.д. и т.п.

Это общие, так сказать, глобальные моменты толкования, а в процессе просмотра мгновенно возникают, переплетаются с другими и с невербализуемыми эмоционально-душевными актами восприятия многие локальные смыслы и символические мерцания сознания, которые складываются в общую эмоционально-эйдетическую симфонию восприятия этого интересного в художественном отношении фильма. Понятно, что подобные фильмы, как и вообще все настоящие произведения развивающихся во времени искусств, необходимо смотреть по многу раз. Это приходится проделывать и с великими произведениями живописи и пластики, а уж кино, театральные спектакли, оперы, симфонии и т.п. просто необходимо для полноценного эстетического восприятия смотреть и слушать неоднократно. Понятно, что в этом случае и рецептивная герменевтика будет постоянно меняться и, несомненно, углубляться. И только на основе этой герменевтики искусствовед или критик может на досуге спокойно развернуть и свою профессиональную герменевтическую процедуру. Это, кстати, Н.Б., мы как-то и попытались с Вами сделать в наших диалогах по поводу «Чемоданов» Гринуэя и киноперформансов Мэтью Барни. Однако пора и совесть знать!

На этом закончу, чтобы не раздражать вас неоправданно затягивающимся посланием.

Успехов вам, друзья, во всех ваших делах, удачи.

Жду очередных писем.

Ваш В.Б.

059. В. Иванов (30.01.08)
(в ответ на получение фотографий
обложки «Триалога»)

Дорогой Виктор Васильевич,

пишу совсем кратенько, поскольку сегодня – день, полный университетских хлопот и забот (плюс заход к врачу). Тем не менее хочется сразу же откликнуться на Ваше письмо. Это большая духовная радость – чувствовать добрые мысли друзей! Спасибо!

Очень рад выходу «Первого разговора». Обложка замечательная. Мне кажется, что мы, благодаря Вашей инициативе, начали некое важное дело. Если хоть несколько человек нас поймут – вот Вам и начало альтернативного развития (пусть в малом масштабе, но ведь и Касталия не сразу возникла)…

С блаженным нетерпением жду авторские экземпляры.

С чувством душевного тепла при мысли о кресельных друзьях.

Ваш брат во Серапионе.

О ГЕРМЕТИЗМЕ И ЭЗОТЕРИКЕ В ИСКУССТВЕ – МАКС БЕКМАН И КЛАССИКА

060. В. Иванов (14–18.02.08)

Дорогой Виктор Васильевич,

на днях должен был улететь в Египет, но врач не пускает. Можно, конечно, рискнуть и на все махнуть рукой ради созерцания мистических сфинксов, однако не только врач, но и внутренний голос не советует. Или подобная осторожность – признак наступающей старости? Утешает лишь сознание того, что в будущем – при некотором улучшении здоровья – вполне реально отправиться в Египет. Жаль только одного: нынешнее путешествие организовано нашим факультетом как Studienreise и предполагается посещение ряда древних монастырей, которые не входят (слава Богу) в обычные туристические маршруты…

…и зачем я это пишу? Ведь хотел прямо и без лишних слов приступить к продолжению прерванного письма о Бекмане и опять не удержался – начал все заново, точнее, завел речь о Египте и представляете: куда это способно нас теперь завести? А может, и хорошо? Ибо, какой разговор о герметизме без Гермеса Трисмегиста? Но тогда как быть с Бекманом? И не сложится ли у Вас неблагоприятное впечатление от моего очередного ухода от давно поставленной темы? Пока писал этот абзац, действительно, появилось чувство: не случайно возникла египетская тема и даже в непосредственной связи с Бекманом… потом увидите…

…тем не менее, оказывается, не так просто продолжить прерванный ход мысли: он пускает новые корни, они еще больше запутываются, уходят в глубину; необходимо положить конец этому ризоматическому процессу… принять волевое решение…

…начну с того, что на выставке Бекмана (теперь, к сожалению, закрытой, и вещи опять разбрелись по своим отдаленным домам) представлены (были) работы, написанные им в амстердамский период. Художник покинул Германию в 1937 г. и прожил в Голландии десять лет. В 1947 г. он переехал в Америку, где через три года и скончался. …Все! высвободился, наконец, из ризоматических пут и встал на ясную и прямую искусствоведческую дорогу… В Пинакотеке было выставлено пятьдесят картин и несколько графических серий: из всего этого множества, по сути, только две работы вызывают непосредственные (литературные) ассоциации с герметизмом, точнее, с теософией. Иными словами, для истолкования некоторых деталей необходимо – хотя бы на уровне общей эрудиции – знакомство с трудами Е.П.Блаватской, поскольку сам Бекман находился под ее влиянием, что и отмечено в каталоге данной выставки. В других произведениях таких прямых связей проследить нельзя, и можно без помех предаться непредвзятому созерцанию, не обременяя себя ассоциациями с темами, находящимися вне эстетического поля сознания. Здесь надо отметить следующее обстоятельство: со времени начала изучения Бекманом герметических трудов (в искусствоведческой литературе упоминаются два источника: теософия Блаватской и каббала) постепенно начала меняться его живописная манера: она стала более свободной, рисунок спонтанней и колорит живей, а образный строй композиций приобрел некоторую многосмысленность (о природе которой поговорю позже, но в рамках этого письма). Совсем необязательно приписывать эти перемены герметическим влияниям, достаточно лишь констатировать факт наличия творческого периода, в рамках которого прослеживаются следы углубления внутренней жизни (не в традиционно аскетическом смысле). Кажется, главным для Бекмана было интроспективное созерцание образов, поднимающихся из глубин души. Вербальное же истолкование его, – как, впрочем, и любого настоящего художника, – интересовало мало.

(«Мне трудно говорить о своих образах», – признался он в одном из своих писем; ранее я уже процитировал этот отрывок.) Однако в двух выше-

Макс Бекман.
Рождение.
1937.
Новая национальная галерея.
Берлин

упомянутых произведениях развернуты темы, вполне поддающиеся комментированию (хотя этим, безусловно, не исчерпывается смысл картин).

В первом зале был выставлен триптих «Искушение св. Антония» (Вы его наверняка видели, поскольку он находится в постоянной экспозиции Пинакотеки современного искусства.) Справа и слева – на боковых стенах – две парные картины: «Рождение» (1937) и «Смерть» (1938) (Berlin, Neue Nationalgalerie).

«Рождение», по видимости, не требует никаких других комментариев, кроме искусствоведческих, предоставляя одновременно широкие возможности для упражнения в литературно-психологических догадках. В центре композиции – полуобнаженная роженица (прикрыты только ноги). Перед ней, за ней, справа и слева – повитуха, врач, клоун (рождение совершается в цирковом вагоне) и т.д. Все выполнено в добротных традициях позднего немецкого экспрессионизма. Преобладает синий цвет, сообщающий всей сцене некоторую торжественность и значительность. Если отдаться «литературной» фантазии, то приходит на ум мысль о том, что мы рождаемся в мир как участники некоего «циркового» представления. Для Бекмана это было, действительно, так. Он очень любил цирк и видел в нем удачную метафору для проясне-

Макс Бекман.
Смерть.
1938.
Новая национальная галерея.
Берлин

ния экзистенциальной участи человека. Не случайно поэтому Бекман придал новорожденному младенцу автопортретные черты (смелый ход: не знаю аналогичных решений): эдакий странный бэби с чертами сорокалетнего и преждевременно постаревшего мужа (но поскольку «личико» довольно малого формата, то парадоксальность образа не так бросается в глаза). Искусствоведы усматривают в этом отражение ситуации *новорожденности,* в которой оказался в 1937 г. добровольный изгнанник, равно как в странной черной фигуре в глубине композиции – аллегорию *темного* будущего. Может быть? это так, а может быть? и совсем по-другому: зритель ничем не связан и предоставлен самому себе.

Картина «Смерть» – другого рода, требует теософского комментария, без которого останется непонятным смысл всей композиции. На примере этих двух картин, помимо всего прочего, хорошо видны две тенденции в развитии европейской иконографии рождения и смерти. Трактовка данных тем на протяжении столетий была обусловлена теологическими предпосылками. Таинство смерти рассматривалось как переход души в духовный мир, что открывало возможность изображать не только земной аспект умирания, но и сверхчувственный. Проблема рождения, напротив, покрыта почти полным мраком и сосредоточивала внимание исключительно на внешней стороне дела. Признавалось только две мо-

Мастер жизни Марии.
Рождество Марии.
Вторая половина XVв.
Старая Пинакотека.
Мюнхен

Доменико Гирландайо.
Рождество Марии (фрагмент).
1486–1490. Фреска.
Церковь Санта Мариа Новелла.
Флоренция

дели: традуционизм и креационизм. Руководствуясь верным инстинктом, православие никогда не догматизировало эти гипотезы, причисляя их к сфере теологуменов. Традуционизм предполагает, что не только тела, но и души рождаются в естественном порядке (Псевдо-Макарий: «земные родители рождают из собственной природы детей, и тела их, и души.») Такая теория, безусловно, несет огромную долю ответственности за возникновение материалистических представлений о происхождении человеческой души. Теологи держатся за традуционизм, поскольку он помогает объяснить, как совершается «передача наследственного греха». Другая гипотеза (в католицизме ей присваивается догматическое значение) – креационизм – утверждает, что Бог творит душу в момент зачатия. Учитывая, что дети зачинаются людьми нередко в пьяном состоянии, не говоря уже об изнасилованиях и т.п., то нетрудно ощутить в креационизме уклон к богохульству (хотя и неосознанному). Неудивительно, что на основе подобных теологических теорий не могли появиться сколько-либо удовлетворительные изображения мистерии происхождения человеческой души. Это очень ясно наблюдается на примере развития иконографии Рождества Богоматери. В ней полностью отсутствует какой-нибудь знак, указующий на духовный смысл события. Разумеется, в Средневековье умели писать и подобные сюжеты в сакральном стиле, но, по сути, сама сцена развертывается только на земном плане. На Западе этот дефицит сказался довольно рано, и в отличие от других христианских сюжетов в изображениях Рождества Богоматери возобладали чисто бытовые моменты. Например, моя любимая серия картин, работы Мастера жизни Марии: здесь везде еще чувствуется присутствие трансцендентного мира; но в сцене Рождества об этом напоминает, однако, только золотой фон, а все остальное – прекрасно написанная бытовая картинка с трогательными и уютными деталями: одна служанка пробует осторожно – достаточна ли теплая вода в тазу, другая достает ослепительно чистое белье из готического сундука и т.д. У Гирландайо уже отсутствует и золотой фон: вся сцена развертывается в роскошном патрицианском доме (Cappella Tornabuoni, S. Maria Novella), а между тем этот блистательный флорентийский мастер, когда надо, прекрасно мог передать образы, указующие на мир божественных архетипов (триптих в Старой Пинакотеке).

По-иному обстоит дело с развитием иконографии смерти. Если решением императора Юстиниана были запрещены идеи Оригена о предсуществовании и византийцы остались перед скудным выбором между традуционизмом и креационизмом, то, не вступая сразу же в очевидное противоречие со Священным Писанием и верой Церкви, нельзя было отрицать бессмертие души, хотя и при отсутствии сколь-либо понятийно убедительно и подробно разработанной теологии смерти. Приходилось довольствоваться ограниченным числом видений, из которых наибольшим признанием пользовался рассказ преподобной Феодоры (ученицы преп. Василия Нового) о прохождении ею небесных мытарств (отдаленная аналогия индуистской кама-локи и католического чистилища). Много материалов по данной теме собрал свят. Игнатий (Брянчанинов) в своем «Слове о смерти».

Я сделал этот краткий экскурс только для того, чтобы показать связь между духопознанием в разных форма, (в том числе и теологической) и иконографией (в широком смысле). Очевидно, что при изображении смерти Бекман опирался на познания, почерпнутые им из чтения теософской литературы, на что и указали составители каталога выставки.

В чем конкретно можно усмотреть следы эзотеризма в рассматриваемой мною картине? Тем самым, дорогой Виктор Васильевич, я хочу ответить на Ваш вопрос в письме от 30.11.07: «… мне было бы крайне интересно, если бы Вы (т.е. я) попробовали показать эзотеризм Бекмана на примере каких-то конкретных работ».

…попробую…

…но слово *эзотеризм* как-то смущает меня… однако если начать разбираться в оттенках этого понятия (ныне вышедшего на улицу), то бекмановская тема будет опять отодвинута…

…тогда останемся в рамках каталога, где говорится о влиянии «англо-индийской теософии»… под сим довольно неуклюжим термином надо, очевидно, разуметь творения как нашей соотечественницы Е.П.Блаватской (по материнской линии – княжны Долгорукой), так и ее непосредственных учеников и последователей…

…и опять-таки: эзотерична ли теософия?.. теософична ли эзотерика?

…ограничим себя следующей задачей: перед нами картина «Смерть» – нужно ли прибегать к помощи теософских («англо-индийских») идей для ее искусствоведческой интерпретации?

…посмотрим на картину… первое впечатление весьма неприятное… вникнув в сюжет, начинаешь понимать, что этот эффект достигнут вполне сознательно и преднамеренно… один колорит (не входя пока в сюжетные детали) – своими сочетаниями зелено-желтых и черно-синих пятен трупных оттенков – навевает мрачно-тоскливое настроение…

Особенность картины: в композицию внесен момент развития во времени, переходящего во вневременное (астральное) измерение: показаны различные ступени посмертных состояний.

…здесь возникает один любопытный вопрос, связанный с первой фазой эстетического восприятия… Я уже поднимал его в прошлый раз… теперь еще один аспект… другой смысловой контекст… Вы характеризуете первую фазу следующим образом: реципиент знает, что некие объекты «обладают эстетическими качествами» (в нашем случае, как бы мы субъективно ни относились к Бекману, полагаю, вне сомнения, что его картины, в том числе и «Смерть», обладают таковыми качествами или, попросту говоря, являются ценными произведениями искусства); далее реципиент желает «насладиться красотой объекта» (это выражение Вы сами берете в кавычки и далее продолжаете уже прямым текстом) и намерен «пережить некие приятные состояния, инициируемые ими». Против этого нечего возразить, если речь идет, допустим, о пейзаже Клода Моне. Идя в музей с намерением его посозерцать, я предвкушаю удовольствие, которое хочу получить. Но как быть с Бекманом? Предположим, я иду на его выставку в четвертый раз и прекрасно знаю, что меня там ожидает, можно ли в таком случае говорить об «удовольствии» и «наслаждении»? Инициирует ли «Смерть» «приятные состояния»? И не только у Бекмана… Стоит бросить взгляд на историю искусства, и сразу же становится очевидным, какой удельный вес имеет в ней тема смерти. Ясно, что менее всего мастера стремились пробудить «приятные состояния», а ведь эстетические достоинства их работ несомненны. Тогда что же они хотели пробудить в «реципиентах»? И как этот

момент включить в первую фазу эстетического восприятия? Катарсис?

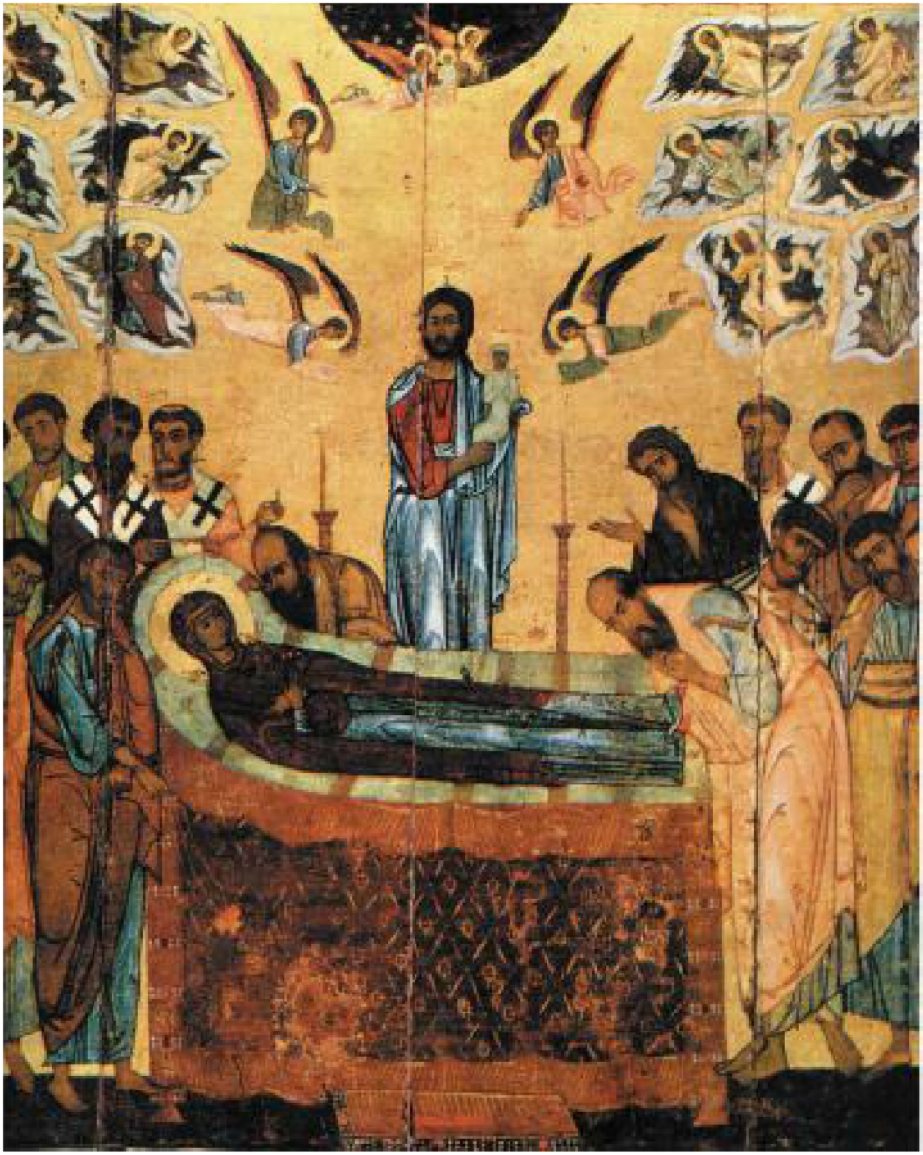
Является ли вообще «удовольствие» исходным моментом при созерцании произведений искусства? Или это только один из аспектов многомерного и многостороннего пути? Впрочем, я не стану возражать, если Вы скажете, что привкус «удовольствия» ощущается в любой форме эстетического восприятия, недаром Димитрий Карамазов говорил: «Широк человек. Я бы сузил».

…Возвращаясь к Бекману, признаюсь, что, воспринимая его картину, прошел несколько фаз: от почти полного отрицания до внимательного вникания в детали ради постижения ее глубинного смысла, но и тогда никакого «удовольствия» я не испытывал, хотя с каждым разом возрастало сознание эстетической ценности данного произведения. Мотивом же, побуждавшим меня заняться этой картиной, было стремление подобрать пример для ответа на Ваш вопрос об «эзотерических» моментах в творчестве Бекмана.

Новизна его подхода заключается в намерении изобразить мир образов, переживаемых человеком после смерти. Конечно, Вы скажете, что подобными темами занимались еще в Древнем Египте… («чеховское» ружье на сцене выстрелило-таки, и египетская преамбула моего письма дала свой резонанс.) Безусловно! Древнеегипетская культура была вся ориентирована на подготовку к загробному странствию. *Не знаю ничего более изысканно прекрасного (в своем роде, конечно), как рисунки к «Книге мертвых»*. А что может быть убедительнее изображения вылета души из тела! И т.д. Вся подобная иконография была основана на конкретном духовном знании о посмертном бытии. Само же знание культивировалось в мистериях, возводивших посвященных к созерцанию сверхчувственного мира. С исчезновением древнеегипетской культуры можно только иметь смутные догадки о ее тайнах, хотя кое-что, вероятно, хранилось в узких кругах герметистов. По крайней мере, масонство возводит свою генеалогию к египетской традиции. «Будь в Египте!» – было сказано Софией и Владимиру Соловьеву…

В рамках средневековой культуры такой разработанной системы представлений о загробной участи не имелось (о чем уже писал выше), но полностью обойти эту проблему также было нельзя. Пример ее удачного разрешения являет иконография Успения. Сам праздник складывался и входил в ритм церковного года довольно медленно. Еще большие трудности связаны с его богословским истолкованием. Но в рамках письма нам ни к чему эортологические тонкости. Просто подходя с разных сторон к истолкованию картины Бекмана, хочется отметить, что в Средневековье имелась иконография, представляющая в едином образе посмертный путь души. Принципиальная же разница заключается в том, что Бекман представил загробные переживания человека, обремененного пороками, тогда как иконография Успения обрисовывает уникальный в своей неповторимости случай кончины абсолютно обоженной и очищенной Души. Возьмем для примера наиболее классический образец. Для меня это новгородская икона начала XIII в. из собрания ГТГ. Ни до, ни после я не нахожу столь совершенного выражения православной теософии (богомудрия) в той ее части, где дается учение о строении духовного мира и странствии души, освобожденной от физического тела (имею в виду не столько теологический, сколько эстетический аспект; сам канон сложился в послеиконоборческий период и остается без особых изменений и по сей день.) Чудо иконы заключается в том, что она являет принципиальное единство всех сторон мироздания в цельном образе. На переднем плане – ложе с земными останками Богоматери. За ним – Христос, держащий на руках душу Пресвятой Девы в виде спеленатого младенца. Становится ясным в созерцательном переживании: смерть на физическом плане – рождение в духовном мире. Постепенно с ходом утраты способности к восприятию подобных истин становилось все труднее передать этот «плавный» переход души с одного плана на другой. У Джотто, хотя еще и не порвавшим окончательно связь с византийской традицией, Христос изображается стоящим уже в земном пространстве среди людей. Тайна перехода в таком случае не поддается визуализации. На Западе к XVI веку и вовсе исчезает потребность в изображении пути души в духовный мир. На новгородской иконе, напротив, внимательно прослеживается загробный путь вплоть до того момента, когда ангелы вносят Богоматерь в чисто духовный мир, символизированный в виде звездного

Успение Пресвятой Богородицы.
Новгородская школа.
Ранний XIIIв.
ГТГ.
Москва



Джотто.
Успение Марии.
1320.
Картинная галерея.
Берлин

полукруга. Икона показывает нам идеал обожения. А как обстоит дело с обычным человеком? В рамках византийской иконографии ответ получить трудно. Это не входило в ее задачи. Напротив, готическая духовность открыла для себя тему смерти в индивидуальной человеческой судьбе. Начало интересовать то, что происходит в момент умирания. Дальнейший же путь души (за редким исключением) не подвергался визуализации. Я имею в виду именно *путь*, а не изображение адских мук, т.е. – в известном смысле – конечных результатов загробного странствия. Этого хватало, к сожалению, в избытке, и даже еще Рубенс писал картины ада с эстетическим «удовольствием» и устрашающими подробностями. Они выглядят у него несравненно более убедительными и художественно совершенными, чем, так сказать, положительные персонажи. Видны последние крохи некогда живой традиции, наиболее выразительно и совершенно представленные работами Босха. Одна из них изображает смерть скупца (Вашингтон, Национальная галерея искусства). Предполагают, что картина была частью утраченного триптиха, посвященного «четырем последним вещам», и служила для благочестивых медитаций о горестной судьбе человека. Представлен момент умирания. Больной лежит на кровати. Рядом с ним ангел, указующий рукой на распятие, желая тем самым повернуть мысли человека ко Христу и тем облегчить свою участь. Но умирающий весь погружен в свои повседневные интересы и смотрит сосредоточенно на демона, протягивающего ему мешок с деньгами. Подходит неизбежный конец жизни. Смерть уже приоткрыла дверь и целится стрелой в больного. Вся комната наполнена демоническими существами, воплощающими страсти и грехи, владевшие отходящей душой. Поскольку Босх, несомненно, обладал ясновидением, то – в отличие от мастеров, руководствовавшихся готовым набором аллегорий, – он писал образы, непосредственно увиденные им в астральном мире. Вся сцена показана так, как она могла бы быть воспринята человеком, наделенным даром сверхчув-

Иероним Босх.
Смерть скупца.
Национальная галерея
искусства.
Вашингтон

Рогир ван дер Вейден.
Таинство Елеосвящения
(Соборование).
Правая створка Алтаря
Семи таинств. 1445–1450

ственных восприятий. Но если такие способности начинают отмирать, то что остается делать, как ни просто – буде на то желание и эстетическое удовольствие – писать смертное ложе с тяжелобольным человеком или уже умершим, не принимая во внимание трансцендентного измерения. Смерть становится событием на физическом плане, и только.

Симптом такой радикальной перемены в европейском искусстве можно наблюдать на алтарном триптихе (Sakramentsaltar) кисти нашего любимого Рогира ван дер Вейдена (Антверпен, Королевский музей изящных искусств). Написан он был приблизительно в год рождения Босха или даже несколько раньше (между 1445 и 1450 гг.), но подход к изображению смерти у Рогира более «современен», т.е.

имманентен, хотя и связь с трансцендентным еще не полностью утрачена. На правой створке триптиха на переднем плане – умирающий, которому священник преподает таинство последнего елеопомазания. Нужно было очень внимательно наблюдать, как умирают люди, чтобы создать образ такой невероятной силы. Человек еще не умер, но все жизненные силы его покинули. Это пример того, что в свое время Достоевский называл «реализмом в высшем смысле». Подобной обостренной наблюдательностью средневековые люди не обладали, а если кто и имел ее, то не мог бы выразить свои переживания с помощью живописи. Рядом с больным стоит его жена со свечой в руке. Таков был обычай: давать умирающему в руку свечу. На духовное измерение события указывает только парящая фигура ангела таинства елеопомазания. В дальнейшем отказались и от этого.

…боюсь, что утомил Вас, дорогой Виктор Васильевич, сим экскурсом, но, прошу, еще немного терпения, и я все же доберусь до Бекмана…

…солнце светит по-весеннему…

…небо совсем тосканско-рафаэлевское…

…откладываю прогулку, чтобы закончить письмо (впрочем, сегодня не удастся).

Так вот, постепенно изображение смерти в искусстве лишилось трансцендентного измерения, иными словами, десакрализовалось. С одной стороны, в голландской живописи первой половины XVII в. процветал жанр натюрморта типа Vanitas, воплощавший истину Екклесиаста: «суета сует, все суета»; в ходу были картины с изображением черепов, растрепанных книг, опрокинутых стаканов, угасших трубок, рассыпанного табака, словом, всего того, что напоминало о бренности и скоропреходящести человеческой жизни. Но, с другой стороны, именно в это время наблюдается совершенно обмирщенное отношение к смерти, выразившееся в повышенном интересе к анатомическим лекциям. Еще в XV в. подобного рода занятия были делом запретным и навлекали подозрения в черной магии. Даже Леонардо да Винчи со своими – со средневековой точки зрения – довольно подозрительными увлечениями не избег обвинений в чернокнижии. В реформаторской Голландии, напротив, анатомические исследования проводились совершенно открыто и при большом стечении любопытствующей публики. Эта перемена в умонастроении прекрасно отражена на картине Рембрандта «Врач Николаус Тюльп (Nicolaes Tulp) при демонстрации анатомии руки» (таково общепринятое название) (Den Haag, Mauritshuis). Располагались обычно члены какой-нибудь гильдии или другого какого-либо достойного сообщества рядком, чинно, статично, почтенно. Рембрандту это было, очевидно, скучно, и он, нарушив традицию, создал новый тип группового портрета – наподобие живой сценки – с индивидуально-психологическими характеристиками участников. Принимая это во внимание, кажется особенно симптоматичным настроение, которым охвачены участники анатомической лекции

…помню, Виктор Васильевич, о Бекмане, помню…

…Людмила Сергеевна с Надеждой Борисовной давно ушли пить чай, и, кажется, не без некоторого негодования на тот оборот, который приняла наша беседа, точнее, мой затянувшийся монолог… а мы продолжим… жаль, что не курим, а то, представьте, уютный и ароматный дым сигар (в стиле Томаса Манна), кофе с коньячком (беда от начитанности, слово нельзя в простоте сказать, чтобы сразу же не нахлынула туча литературных ассоциаций и аллюзий…)

…взглянем опять на рембрандтовскую картину… на операционном столе лежит труп, вокруг которого столпилась небольшая кучка любителей анатомии (числом семь). Доктор Тюльп демонстрирует мускул покойника, изъятый им пинцетом из левой, вскрытой ножом, руки. Поражает совершенно спокойный вид знаменитого анатома, воплощающего дух научной объективности и беспристрастности. Труп для него вещь среди вещей – не больше и не меньше. В такой атмосфере заведомо покажутся бессмысленными рассуждения о бессмертии человеческой души. Этим наука и победила… Вспоминается, как Чехов в одном из своих писем, не без странной наивности, признавался, что, вскрывая труп, он не обнаружил души, значит, ее и вообще нет. В подобном духе высказывался знаменитый немецкий врач Вирхов. И такая аргументация казалась вполне разумной и убедительной.

Итак, анатом спокоен. Зрители несколько более взволнованы (но не все). Взволнованность эта опять-таки не имеет ничего общего с мыслями о смер-

Рембрандт Харменс ван Рейн.
Анатомическая лекция
д-ра Николауса Тюльпа. 1632.
Королевская картинная галерея.
Гаага

Артур Кампф.
Катафалк с покойным императором
Вильгельмом Первым в берлинском
кафедральном соборе. 1888.
Новая Пинакотека. Мюнхен

ти. На лицах написан интерес к чисто научной стороне дела. Некоторые же участники и вовсе равнодушно поглядывают в сторону. Таким образом, уже в XVII в. смерть лишилась своего мистического ореола. Есть еще одна «анатомическая» картина Рембрандта, написанная в 1656 г. Она не лишена жути под прикрытием этикетки почтенного жанра группового портрета. В ней господствует не столько дух научной объективности, сколько настроение, близкое к полному отчаянию в смысле жизни.

В XIX столетии тема смерти окончательно лишилась последних оттенков сакрально-мистического к ней отношения. В Новой Пинакотеке есть картина, изображающая гроб с телом императора Вильгельма Первого, выставленный для прощания в берлинском кафедральном соборе. Написал ее Артур Кампф (1864–1950). Картина прославила художника и считается лучшим его произведением. Вся сцена написана в духе добротного реализма с тонкими психологическими характеристиками берлинцев, пришедших попрощаться со своим императором. Ничего болезненного, патологического в работе нет. Все замкнуто в пределах земного мира. Нулевой пункт достигнут. Декаденты и символисты конца позапрошлого столетия пытались снова вернуть теме смерти ее мистическое измерение, но, по большей части, чрезмерно литературно, надуманно и даже безвкусно. Были, конечно, запоминающиеся исключения. Например, «Остров смерти» Бёклина. Несмотря на некоторый литературный привкус, картина пробуждает платоновский анамнесис: чувствуешь отзвуки античного отношения к смерти. Да и по колориту она прекрасна. Такие вещи делают понятным, почему де Кирико считал Бёклина своим духовным учителем и предшественником Pittura Metafisica. Тем не менее видишь ясно всю разницу между «Островом смерти» и картиной Бекмана

…слава Богу! добрались, наконец…

На ум приходит формула, сконструированная наподобие математической, хотя уступающая ей в точности: Бекман так относится к Бёклину, как Босх к Рогиру ван дер Вейдену (имеются в виду их картины, помянутые в моем письме). Произведения Рогира и Бёклина возникли из очищенной и проодухотворенной фантазии, тогда как картины Босха и Бекмана связаны – помимо всего прочего – с определенной системой герметических знаний, без учета которых невозможна правильная (более или менее) расшифровка их образов. В отношении Босха высказывается целый ряд гипотетических предположений о его

эзотерических связях. Поминаются каббалисты, алхимики, астрологи, розенкрейцеры и катары. Единого мнения до сих пор в науке, как Вам хорошо известно, к сожалению, не сложилось, хотя есть весьма любопытные, на мой взгляд, близкие к истине догадки. Теперь не имеет смысла углубляться в эту проблематику. Достаточно признать, что в современном искусствоведении факт герметизма Босха не подлежит никакому сомнению.

С Бекманом дело обстоит легче. По крайней мере, известен круг его эзотерических чтений, подтверждаемых документально и неоспоримо. Видны ли следы подобных занятий в картине «Смерть»? Этим вопрошанием начал свое письмо, и ныне пришло время дать конкретный ответ.

Бросается в глаза необычность композиционного построения: картина отчетливо делится на две части. В нижней половине видны в разной степени странные персонажи у гроба с лежащей в нем покойницей. Другая половина также заполнена образами, по отношению к зрителю изображенными вверх ногами и головой вниз. Причем верхняя часть композиционно подчеркнуто доминирует над нижней по своему смыслу и значению. Другая особенность заключается в том, что, как отмечено в каталоге, на картине представлены «различные временные фазы и экзистенциальные состояния».

В нижней половине, рассматривая работу слева направо, видим фигуры медицинского персонала, изображена даже температурная кривая, соответственно дело происходит еще в больнице. Посредине странный образ существа с погасшей свечой. Из-под одеяния выглядывают шесть ступней, что сразу дает понять об астральной природе данного персонажа. В правом углу действие непосредственно переходит в имагинативный план: написана женская фигура – в почти шагаловском стиле, – сжимающая в своих объятиях огромную рыбу. Прослеживается переход от земного к сверхчувственному. Далее действие разворачивается в верхней части композиции, которая нуждается в «герметическом» истолковании. Не имеет смысла входить в детали всевозможных монстров, на ней изображенных. Дело, так сказать, в принципе: имеем ли мы дело с порождением субъективной фантазии, или картина написана

Арнольд Бёклин.
Остров мертвых.
1883.
Национальная галерея.
Берлин

в соответствии с совершенно определенными представлениями о ходе загробной судьбы? И каковы источники подобных идей? Для ответа охотно процитирую каталог, желая показать, что речь идет не о моих домыслах и догадках, а о вполне признанных фактах с искусствоведческой точки зрения, самой по себе далекой от герметизма. При этом составители каталога ссылаются, в свою очередь, на работу Фридгельма В. Фишера, посвященную символике в живописи Бекмана (Friedhelm Wilhelm Fischer: Max Beckmann – Symbol und Weltbild. Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerkes. München, 1972). Я нашел еще одну работу этого автора на тему, близкую к проблематике нашего Триалога: Geheimlehren und moderne Kunst. Это статья довольно солидного объема (более сорока страниц).

Фишер и составители каталога усматривают влияние «англо-индийской теософии» прежде всего в представлении о смерти как «длительном процессе, состоящем из различных меняющихся фаз». Первая фаза связана с переживанием камалоки. Анни Безант поясняет его следующим образом: «Камалока, в буквальном переводе – место или жилище желаний; оно… представляет собою астральные сферы, «часть» не в смысле определенной местности, а по

условиям сознания тех существ, которые принадлежат к ней». В каталоге камалока определяется как период загробной жизни, в котором происходит выделение и объективация воспоминаний прошедшей жизни, а также неочищенных частей душевной жизни. «Сокровенные похоти и страсти… высвобождаются после распада тела» и начинают представать перед душой в устрашающих образах. Это и хотел показать Бекман. Монстры в верхней части композиции нечто иное, как объективация душевных состояний умершей женщины. Согласно А. Безант, первым переживанием после смерти будет «созерцание панорамы всей… жизни, которая в смертный час развертывается перед (умершим) во всех пережитых подробностях… (Умерший) видит все, чего домогался в жизни… преобладающий смысл всей жизни выступает определенно, ее руководящая мысль выясняется и запечатлевается глубоко в душе, определяя ту область, где будет протекать большая часть загробной жизни умершего». Р.Штейнер отмечал, что «в первое время после смерти пережитое прошлое является объединенным в общей картине воспоминания». В аналогичном духе высказывался и о. Сергий Булгаков: «В смерти и по смерти человек видит свою протекшую жизнь как целое. Это целое есть уже само по себе суд, поскольку в нем выясняется общая связь, содержание и смысл в свете правды Божией». Не противоречат этим свидетельствам и данные, полученные в результате изучения опыта реанимированных. Таким образом, становится понятным, что Бекман хотел представить на своей картине первые фазы, проходимые душой после смерти, когда истекшая жизнь предстает в виде огромной панорамы, а страсти и желания возникают в виде объективированных образов. Несомненно, что большинство монстров на картинах Босха есть также не что иное, как подобные визуализированные состояния человеческих душ за порогом смерти. С теософской точки зрения объяснима и двойная структура композиции «Смерти». Просмотр жизни после кончины совершается в обратном порядке: от конца к началу. «Во время очищения человек живет некоторым образом в обратном направлении… Он начинает с событий, непосредственно предшествовавших смерти, и в обратном порядке еще раз переживает все вплоть до детства» (Р.Штейнер). Также и другие факты, события и существа в астральном мире прочитываются в обратном порядке. Лебдитер отмечал, что ясновидящему «трудно будет отдать себе отчет в том, что он видит, и еще того труднее – передать словами все, что он наблюдал. Ярким примером заблуждений, каким может подвергнуться наблюдатель, служит обратное размещение цифр, отражающихся в астрале. Так, например, 139 вместо 931 и так далее». Следовательно, изображенные вниз головой персонажи в верхней части композиции не блажь художника, а свидетельство о знании определенных законов астрального плана. Остается, конечно, открытым: в какой степени Бекман обладал собственным опытом и в какой только воспроизводил прочитанное? Однако характер образов (монстров) явно найден самим художником, и вся сцена не производит впечатления литературной реминисценции и иллюстративности. Она очень индивидуальна и полна деталей, ниоткуда внешне не заимствованных. Можно было бы еще многое о них написать, но это превратило бы письмо в статью. Надеюсь, что в относительно кратком виде я сумел указать на следы «герметических» влияний в творчестве Бекмана.

Есть еще одна его работа, свидетельствующая о творческом интересе художника к оккультным истинам. Она называется «Ранние люди» («Frühe Menschen») и выполнена в смешанной технике (акварель, гуашь и тушь).О значении, которое ей придавал сам Бекман, говорит тот факт, что мастер – при сравнительно малом формате вещи – трудился над ней почти десять лет (с паузами, разумеется) (с 1939 по 1947). Гуашь находится в частном собрании, поэтому надо радоваться редкой возможности посмотреть оригинал. При первом пробеге через выставочные залы я ее внутренне отметил. Говоря словами М.Булгакова: «…на поэта иностранец (Воланд) с первых же слов произвел отвратительное впечатление, а Берлиозу скорее понравился, то есть не то чтобы понравился, а… как бы выразиться… заинтересовал, что ли». Сей пассаж точно характеризует мою реакцию на «Ранних людей» (может, лучше перевести: «Пралюдей»?). Работа «не то чтобы понравилась», но «заинтересовала», причем в совершенно определенном смысле. Поскольку Бекманом

Макс Бекман.
Пралюди (Frühe Menschen).
Начато перед 1939,
переработано в 1944, 1947гг.
Частное собрание

я никогда специально не занимался и о его «герметизме» мне ничего не было известно, то и подходил к нему достаточно внешне (о чем уже неоднократно писал). «Пралюди» (без литературных подсказок, ибо каталога я тогда не листал, и даже интереса к этому не было) пробудили смутное ощущение, что работа отражает какие-то переживания, связанные с теософскими представлениями о происхождении человека. Помимо всего прочего, гуашь – одна из наиболее привлекательных бекмановских работ по своему колористическому решению и без всякого «герметизма» способна доставить «эстетическое удовольствие».

...здесь мною овладели сомнения... не пора ли остановиться... ибо «всякому терпению положен предел, и за столом уже повысили голос, намекнули Никанору Ивановичу, что ему пора заговорить на человеческом языке»... конечно, участники Триалога люди вежливые и не станут повышать голос, но, действительно, не пора ли «заговорить на человеческом языке»? ...боюсь, утомил я вас всех... с другой стороны, надо было бы довести дело до конца и выполнить обещанное...

...постараюсь быть кратким... хотя расшифровка гуаши (с точки зрения ее теософского подтекста) представляется мне делом еще более сложным и трудоемким, хотя бы по одному тому, что все мы так или иначе сталкивались со смертью, видели похороны, служили панихиды, прощались с ближними... а вот опыт ранних фаз становления человечества мало кто имеет... однако границы памяти – дело тонкое... Карл Густав Юнг, например, писал, что психология человека «имеет целый ряд нижних этажей, на которых все еще живут призраки прошедших эпох человечества, еще ниже животные души времен питекантропов или гоминид, затем «психе» холоднокровных ящеров, и на самой глубине, трансцендентальное таинство симпатических и парасимпатических психоидных процессов». Андрей Белый на основе своих антропософских медитаций развивал сходные мысли о «палеонтологической психологии»: «Порог сознания – передвижим; память – укрепляема и расширяема; забытое сознанием при упражнении с вниманием памятью извлекаемо из-под порога сознания; художники особенно любят извлекать этот палеонтологический инвентарь», иными словами, «возможно изучение наших переживаний на фоне знания нашего о древнейших фазах органической жизни». Вероятно, аналогичные мотивы стоят за интересом Бекмана к прачеловечеству. Они окрепли и оформились в результате внимательного изучения «Тайной доктрины», основного труда Е.П.Блаватской. Поскольку цель моего письма – дать вразумительный ответ на Ваш вопрос: где следы эзотеризма у Бекмана? то позволю себе – в свободной форме – изложить сказанное в каталоге выставки в связи с гуашью «Пралюди»...

...интересно, как идет чаепитие... дамы, услышав, что мы перестали рассуждать о загробном мире и перешли к гиперборейцам, лемурийцам и атлантам, на нас, кажется, окончательно махнули рукой... или я ошибаюсь?..

В каталоге отмечено следующее обстоятельство (перевод свободный, поэтому текст не закавычиваю): В апреле 1934 г. Макс Бекман впервые дочитал до конца «Тайную доктрину» Блаватской, о чем имеется соответствующая запись самого художника. Под впечатлением прочитанного Бекман стал делать различные наброски на тему «Антропогене-

зиса» (второй том «Доктрины»). Сохранился целый альбом таких рисунков. Он находится в вашингтонской Национальной галерее. Наряду с набросками в альбоме имеются выдержки из книги Блаватской. Ряд эскизов посвящен разработке мотивов, нашедших затем свое законченное выражение в «Пралюдях». Это показывает, что речь идет не о спонтанных фантазиях, а о медитациях над прочитанным. Работа отнюдь не носит нудно иллюстративного характера и не лишена гротескного юмора (последние два предложения не из каталога). Описывать детали, думаю, не имеет смысла.

Итог: на выставке были представлены две картины, несущие несомненный след увлечения теософской литературой. А как же остальные? Думаю, что не стоит в них отыскивать «эзотеризм» в книжном смысле. Это, помимо всего прочего, и не в духе самого Бекмана, не любившего «литературных» интерпретаций своей живописи. Возможно, лучше всего было бы говорить, используя выражение Гессе, о «магическом театре». Я имею в виду триптихи Бекмана. Наряду с ними на выставке представлены автопортреты, пейзажи и произведения трудноопределимых жанров, под категорию «магического театра» не подпадающих.

На этом, пожалуй, кончу. У нас накопилось достаточно других вопросов. Хочется услышать и Ваши голоса.

С братскими чувствами и наилучшими пожеланиями В.И.

Обложка книги:
В. Бычков.
Художественный
Апокалипсис Культуры.
Кн.1. М.: Культурная революция,
2008. – 816 с., ил.

КУЛЬТУРА – КУ-КУ!

061. В. Бычков (20.02.08)

Дорогой Вл. Вл.,

спасибо за прекрасное и многомудрое письмо. Будем его изучать и, возможно, когда-то что-то сумеем ответить. Голоса сейчас несколько о другом, но значимом для меня. Хочу кратко проинформировать Вас. Уже около месяца, как наконец-то (!) вышел из печати мой «Апокалипсис» (правда, пока только несколько экземпляров «сигнала» – тираж все еще в типографии и до прилавков, да и до меня в оговоренном количестве еще не добрался), и им поставлена жирная точка на Культуре и всем, с нею связанном. Напечатано и отправлено в архив на вечное хранение. Это Последняя Книга Культуры и вообще Последняя Книга (to Eschaton! – Finita la commedia!). Нравится нам это или нет, но Последняя Книга увидела свет, последняя страница ее истории закрыта, Культура приказала долго жить. Нам стало не совсем уютно без нее, но ничего, выносим, и последний приказ ее следует выполнить неукоснительно. Вы с этим все еще театрально не согласны, мой друг. Однако взгляните фактам в лицо.

Многие из них хорошо Вам известны.

Другие неплохо, по-моему, показаны в «Апокалипсисе».

Ваш В.Б.

ПЬЕСКА О КАРНАВАЛЬНОМ ГАРДЕРОБЕ

062. В. Иванов (21.02.08)

АКТ ПЕРВЫЙ (он же и последний)

Небольшой кабинет. Книжные полки. Какие-то гравюры на стенах. Опознаваема только дюреровская «Меланхолия». Диванчик, заваленный книгами (может уместиться лишь один человек). Рядом два кресла. На одном из них сидит В.И. в старом халате.

В.И.: Дорогие друзья, чем больше я размышляю над Вашими письмами, тем меньше мне хочется на них отвечать, а хотелось бы Вас увидеть…

(Пока В.И. начинает свой монолог, освещение на сцене понемногу меняется. Сгущаются тени. Кабинет погружается в полумрак. В кресле и на диванчике появляются виртуальные фигуры В.Б. и Н.М.)

…и так далее…

Милые собеседники,

может быть, напишем пьесу, чтобы создать иллюзию действительного разговора с репликами, возгласами, выразительными паузами и жестами? Помимо всего прочего, хотелось бы вас и просто повидать. В.Б. я, конечно, хорошо представляю (что и говорить, запоминающаяся и впечатляющая внешность), а вот Н.М. для меня полностью скрыта под покровом неизвестности. Пытаюсь воспроизвести ее облик на основании писем, но пока ничего не получается…

Другая трудность: роли. Какой примерить костюм? Какую взять маску? В.И. почувствовал, что мантия звездочета ему не к лицу и у публики успеха не имела, даже вызвала скрытое (из вежливости) недоумение и даже, частично, раздражение. Хорошо, отнесем мантию и колпак в костюмерную. Найдем что-нибудь другое. Допустим: роль православного богослова. Опять-таки: два варианта. Одно дело, если В.И. читал Флоренского и Булгакова, симпатизирует софиологии и т.д. Тогда первый акт проходит без сучка и задоринки. Другое дело, если В.И. станет изображать из себя фундаменталиста, тогда все завершается грандиозным скандалом и пьеса останется недописанной.

Еще один вариант: на сцене сидит просто старый чудак без определенных взглядов, скептик и релятивист… А почему бы нет? Выгод и преимущества масса! Чудак бурчит что-то невразумительное, с него и взятки гладки… так ему по роли и полагается… Можно, однако, по ходу действия менять костюмы и маски…

Остановимся, однако, пока на чудаке…

Прежде всего, он начинает извиняться перед Н.М. за долгое молчание, хотя В.Б. восполнил с блеском дефицит, так что, по сути, уже и нечего прибавить к его словам, остается только присоединиться… – действие начинает пробуксовывать и зритель скучает – нужен конфликт, иными словами, спор… Нужно слово, внимание возбуждающее… Конечно: Апокалипсис. *Это только Дудкин советовал Николаю Аблеухову читать Апокалипсис для душевного успокоения: «пейте бром, читайте Апокалипсис».*

С неприятной дотошностью и педантизмом В.И. начинает выяснять у В.Б., что тот разумеет под этим словом. Последний с достоинством ссылается на толстую книгу, в которой дан полноценный ответ на подобного рода вопрошания. В.И. книгу пока не читал, поэтому продолжает упорствовать… и к чему он это клонит? Чудак ссылается на какое-то свое давнее письмо, в котором он признал Апокалипсис книгой оптимистической *и отверг ее* пессимистическое *истолкование как книги о казнях, муках и конце света в мрачном смысле. В.И. повторяет свои подозрения, что его собеседник придерживается последнего варианта и когда пишет об «Апокалипсисе культуры», то разумеет не «Откровение культуры» (что соответствовало бы буквальному смыслу данного выражения, взятого чисто филологически), а, грубо говоря, утверждает, что культуре пришла крышка, и нет никаких шансов на ее возрождение. Здесь В.И. бросает косые взгляды на Н.М., ища в ней поддержку и сочувствие. Далее он продолжает: но теперь дело не в оптимизме или пессимизме, а в идее* разделения, *пронизывающей весь Апокалипсис от начала и до конца. Кратко говоря: «Кто не был записан в книге жизни, тот был брошен в озеро огненное» (Ап.20,15). Звучит это не очень гуманно и демократично, но ничего не поделаешь – надо выбирать: или истина Священного Писания, или ее противоположность (антихрист). Разумеется, вслед за Бер-*

дяевым нужно отвергнуть истолкование подобных текстов в духе «мстительного эсхатологизма», на основе которого создается «онтология ада». Можно далее сослаться и на евангельские тексты. Например, притча о разделении человечества: «и соберутся перед Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов» (Мф. 25,32). Разделение это – сроки которого нам не ведомы – носит окончательный характер. «Между нами и вами утверждена великая пропасть, так что хотящие перейти отсюда к вам не могут, также и к нам не переходят» (Лк. 16,26).

Высказавшись в подобном духе, В.И. начинает понимать, что он напрасно искал сочувствия и поддержки у Н.М. В.Б. тоже, кажется, недоволен. «Нельзя ли поменьше сомнительных эгзегетических экскурсов, мы же говорим, в конце концов, об эстетике!». – Здесь сцена начинает раздвигаться. При помощи современнейших технологий достигаются сумасшедшие по сложности виртуальные эффекты. Все исчезает в мелькании красок, световых лучей и т.д, и т.п. Когда свистопляска заканчивается, на сцене сидит только В.И. Автор в ужасе хватается за голову. Персонажи пьесы вышли из-под контроля и зажили самостоятельно. Автор орет на тихо сидящего В.И.: «Вы все испортили своими нелепыми рассуждениями. Что я теперь буду делать?»

В.И.: «Верните их, пожалуйста, я больше не буду». Он ссылается на то, что ему была предначертана роль чудака, а с чудака какой спрос. Автор отправляется выяснять вопрос с техниками. В результате удалось вернуть Н.М. и В.Б. на сцену. Все делают вид, как будто ничего не произошло. Потом чудак принимается за старое: « Я только хотел сказать, что мы нуждаемся в эстетической герменевтике для «разделения духов» в искусстве».

«Что Вы имеете в виду?» (непонятно, чья реплика; возможно, самого автора).

«Иоанн Богослов предупреждает: «не всякому духу верьте, но испытывайте духов, от Бога ли они» (1 Ин. 4,1)

«И какое отношение это имеет к искусству?

«Прямое. Есть богословская эстетика. Ее проблемами занимались Флоренский и Ганс Урс фон Бальтазар. Такая эстетика нуждается в критериях для различения «эстетических духов». В.Б. как-то характеризовал позицию Бальтазара следующим образом: «Эстетическое восприятие мира – это по существу восприятие "формы, или красоты (species) Христа", разлитой в тварном мире». Правильно я процитировал Вас, дорогой В.Б.?

В.Б. кивает головой и ждет: какие дальнейшие (по всей вероятности, дикие) выводы сделает В.И. из сказанного. Автор напряженно молчит, готовый вмешаться в любую минуту.

Пользуясь паузой, чудак продолжает: «Ну, и вот, если мы имеем эстетический опыт, связанный с откровением Христа в природе и искусстве, то есть в то же время и демонические формы, которые не всегда легко опознать в качестве таковых. Об этом, кстати, было хорошо известно Бодлеру. Поэтому мы нуждаемся в теологической герменевтике, способной помочь нам "различать духов" в произведениях искусства».

«Не приведет ли нас это к мракобесному осуждению тех художников, которые не были христианами или придерживались христианских убеждений, но не в достаточно ортодоксальной форме?»

«Именно поэтому и нужны твердые критерии, что бы не впасть в крайности».

Глубокая, затяжная пауза….

Автор: «Приведите пример».

В.И.: «Они в избытке даны в последнем письме Н.М. Я имею в виду не «критерии», а описание эстетических феноменов, которые нуждаются в теологической оценке».

Автор: «Вы считаете, что это «бесовское» искусство?»

В.И.: « Я пока этого не сказал…»

Тем временем кресла снова опустели. На сцене остался только автор и В.И. Они настолько увлеклись спором, что вначале не заметили исчезнувших виртуальных персонажей. А публика вообще уже давно покинула театр. В.И. сходил на кухню сварить кофе. Автор, плюнув на все, достал и закурил ароматную сигару. Появился на столике и коньячок… Пока В.И. варит кофе, автор листает свою записную книжку. Что-то бормочет под нос: «Да, конечно, скучновато, одни какие-то занудные рассуждения… нужна эротика… ага, нашел: "…наслаждение при физи-

ческом слиянии является свидетельством апофеоза Любви...", ну, да с этими персонажами... однако... ввязался я зря в эту историю».

На кухне тем временем зазвонил мобильник. Автор навострил уши.

«Да нет... не могу... я в театре... да, да... репетиция... позже... да... как всегда... в "Морских гадах"»...

Автор (про себя, брезгливо): «Вот, все они таковы... вместо преданного служения искусству так и норовят смыться в ресторан с девчонками... "Морские гады"... рыбное, наверно, заведение...»

Входит В.И. В руке дымящийся кофейник. Автор пристально смотрит ему в глаза. Тот, с видом полной невинности, разливает кофе и коньячок. Автор добреет и смягчается.

Автор: «Так продолжим...»

«О чем? О бесовстве?.. (про себя: Вот привязался. И зачем только я его на свою голову выдумал?)

(читая мысли) «Не будем ссориться. Ты выдумал меня. Я выдумал тебя. Мы оба виртуальные персонажи, так о чем нам говорить, как не о виртуальности».

«Ну, да, виртуальность... а зачем мне она? Мне и так хорошо, и вовсе я не виртуален. Живу в трех шагах от музея. Поверь, штрих Рембрандта или Ван Гога созерцать приятнее, чем десяток виртуальных чудес. Не нужно поддаваться массовым гипнозам, навязываемым сценариям... Помнишь Макса Штирнера... "Единственный и его собственность", так вот я и есть этот Единственный и сам определяю пределы своей собственности, духовной, разумеется. И потом, вспомни Ницше: надо уметь не реагировать, не замечать... Вспомни и Адриана Леверкюна... вокруг тебя должна быть пустыня, и ты сам должен определять, на какую дистанцию могут к тебе подходить внешние впечатления.

Но тогда никакая наука невозможна...

Разговор, по видимости, опять заходит в тупик. В.И. ведет себя совершенно неподобающим образом, смешивая различные роли: то православный фундаменталист, то отчаянный ницшеанец...

Занавес падает.

* * *

063. В. Бычков (23.02.08)

Дорогой друг,

В.И. ведет себя совершенно *подобающим* ему образом.

Вы искренне порадовали все Серапионово братство теперь и Вашей ролью драматурга. Ипостась, нам пока не очень известная. Прекрасно, и поздравляем с дебютом! Так держать! Глубинное изучение Бекмана явно пошло Вам на пользу. Его театральный герметизм усвоен прекрасно. Для полноты картины осталось еще только В.И. с кистенем прогуляться как-нибудь ночью по темным переулочкам Мюнхена, да припугнуть подгулявших американских туристов залихватским русским свистом.

И Ваша пьеса самим актом своего появления, и весь Ваш карнавальный гардероб (откройте его еще раз и взгляните: роскошные праздничные облачения священника, строгий костюм профессора богословского факультета, котомка, рубище и посох странника и пилигрима, свободная тога античного философа, мягкий, удобный халат сибарита, усыпанный звездами зеленый колпак халдея и звездочета, желтая кофта метафизического символиста, красный плащ эзотерика и герметиста, модная шляпа и монокль маститого искусствоведа начала XX века, роскошные ницшеанские усы, пышная борода русского софианца, слегка потертый бархатный пиджак драматурга и т.д. и т.п. У нас здесь, в нищей России, сундуки с прикидами, конечно, поскромнее, но тоже крышки с трудом закрываются – есть чем мир позабавить) – не яркие ли свидетельства того, что и Вы, мой ироничный критик, уже не в Культуре, а в *пост*-? Неужели Вы всерьез думаете, что в Культуре весь этот постмодернистский антураж так просто сошел бы Вам с рук? Да за любой из этих костюмчиков Вас давно отправили бы на костер инквизиции вездесущие культурологи или навечно определили бы на приход, выделив одну видавшую виды сутану.

Увы, мы с Вами живем уже в *пост*-культуре, пользуемся ее безбрежной свободой ото всего, дышим ее миазмами и заражены ее болезнями. При этом оказывается, что не все они смертельны, а некоторые даже могут иногда оставить дозированное пространство для погружения в столь любимую нами Культуру,

да и своими штучками *пост*-культура иногда радует нас. Один Бойс чего стоит. И не все из них, по-моему, бесовские. Здесь наш главный эксперт по этой части Н.Б. может Вам точно все сие классифицировать: где чистая бесовщинка, где только интенции к ней, а где острая пародия на нее, не беспокоящая священные тексты канувшей в Лету Культуры.

Она и мой «Апокалипсис» проштудировала с пристрастием и, учитывая, что Вы не так уж скоро сможете его подержать в руках (тираж-то всего тысяча, а апокалиптиков у нас уйма), просит меня переслать Вам ее текстик на эту тему, что я и выполняю, правда, без особого воодушевления. Она льет воду на Вашу мельницу, хотя и меня, грешного, по дружбе обильно смазывает елеем, но что поделаешь, я взял на себя как-то тяжкую роль стрелочника (или *медиатора*, как принято выражаться в *пост*-культуре) и придется выполнять. Ваши тексты тоже отправлены Н.Б. и прочитаны с энтузиазмом под несмолкающий гром аплодисментов всего братства. (Хлопаем в ладоши все!)

Обнимаю Вас и с нетерпением жду дальнейших наших бесед, приобретающих все большую раскованность изложения при идейной и эйдетической строгости и выдержанности.

Ваш В.Б.

АПОКАЛИПСИС – NOW!

064. Н. Маньковская (23.02.08)

Нет, дорогой Владимир Владимирович, речь пойдет не о знаменитом фильме Ф.Копполы, а совсем о другом – только что вышедшем из печати «Художественном Апокалипсисе Культуры» Виктора Васильевича Бычкова. Наконец-то! Это, действительно, грандиозное событие, и не только для друзей. В авторской аннотации сказано, что книга адресована всем, и это на самом деле относится ко всем мыслящим людям. Представьте себе два огромных, великолепно изданных тома большого формата (816 и 832 страницы соответственно, то есть более 100 печатных листов) в «говорящих обложках»: в правом верхнем углу впечатляющая визуализация юношеского псевдонима В.В. – «Борода», на оборотах книги самоироничные фотопортреты автора «с тыла», с поднятой в выразительных жестах рукой (растопыренная пятерня и сжатый кулак), в рубашке с надписью: «Not for Sale» и тут же – издательской пометкой «Цена договорная». А нижнюю часть обложки опоясывает игровая, провокативная аббревиатура названия: «**а**пока**худо**». Что стоит за этим «пока»?

Да, само название этой книги-эпопеи не оставляет равнодушным, будоражит мысль, вызывает бурный эмоциональный отклик. *Апокалипсис* для автора – прежде всего Откровение в его древнем понимании. Слово это играет здесь всеми своими смысловыми гранями – это и мрачное пророчество о судьбах искусства и Культуры в целом, и предчувствие духовной и даже физической гибели человечества, но это и эсхатологическая надежда на новый скачок духовности, на принципиально иной эон бытия человека, его сознания. В.В. предстает перед читателем в новом, во многом неожиданном облике – не только строгим аналитиком и педагогом, но и религиозным мыслителем, поэтом, визионером, носителем глубокого мистического опыта:

Я – не высоких символов творец.
Я не взывал с амвонов разрушенья.
Я жил, как все, под мирный гул творенья
И вдруг негаданно прозрел всему конец.

Книга, действительно, уникальна. Это философско-эстетический, духовно-поэтический памятник XX веку, многомерный портрет художественной культуры ушедшего столетия, выразившей глубинные процессы современного бытия человечества, и одновременно автопортрет сокровенной духовной жизни автора, ощущающего себя и органической частью человечества, и сторонним наблюдателем одновременно. Интеллектуальная мощь сочетается здесь с художественной одаренностью, игра мысли – с игрой воображения, верой в чудо, упованием на мощный духовный Универсум. Мы становимся собеседниками не только мудрого созерцателя, высокопрофессионального эстетика, но и эстета, тонкого ценителя и творца прекрасного – человека сильного, принципиального, убежденного в своей правоте и при этом тонко чувствующего, ранимого. Перед нами, действительно, уникальный, грандиозный роман культуры и с культу-

Книга В. Бычкова «Художественный Апокалипсис Культуры». Кн. 1–2

рой XX в., роман высоко одухотворенного современного сознания, сопоставимый по своему масштабу, быть может, только с «Улиссом» Джойса.

И дело даже не во всеохватности художественного материала (все заметные явления художественной культуры XX в.) и, разумеется, не в объеме, а в самой авторской концепции, редко выражаемой открыто, но в разных формах и разными способами проведенной через всю книгу. Магистральная идея, позволяющая увидеть строматы XX в., это пестрое лоскутное одеяло художественной культуры, как некую целостность, заключается в том, что ушедший век оказался последним веком Культуры как носителя и самовыражения Духа. Под Культурой с прописной буквы В.В. понимает фактически всю культуру с древнейших времен до XX в., возникшую при мировоззренческой (далеко не всегда осознаваемой) ориентации ее творцов на объективно существующую духовную реальность – *Великого Другого* (богов, духов, христианского Бога или любой духовный Абсолют). Культура устремлена только и исключительно на реализацию творческой, нравственно полноценной, духовно наполненной жизни, создается во благо человеку.

Автор различает религиозную и художественную духовность. Под *духовностью искусства* он имеет в виду особое свойство художественного произведения вызывать у реципиента созерцательно-медитативное состояние, приводить к катарсису, отключать его ratio и выводить на уровень сверхсознания, когда устанавливается прямой контакт с высшей реальностью, Космическим разумом, Духом, Богом. Это состояние сопровождается духовным наслаждением – главным показателем того, что эстетический опыт, эстетический контакт, эстетическая акция, эстетическое событие состоялись: ведь эстетика – наука духовного гедонизма. Духовность искусства – это

по сути *эстетическое* в искусстве, то есть сущность высокого искусства. Духовное стоит за рядом эстетических категорий: *прекрасное – возвышенное – трагическое,* – являя собой их глубинное ядро. Духовное выражает себя через художника, его индивидуальную стилистику, его гений. Раскроется ли оно реципиенту, зависит от уровня духовно-художественной восприимчивости последнего, свойств его внутреннего мира, их индивидуальной, субъективной созвучности с параметрами художника, произведения и т.п.

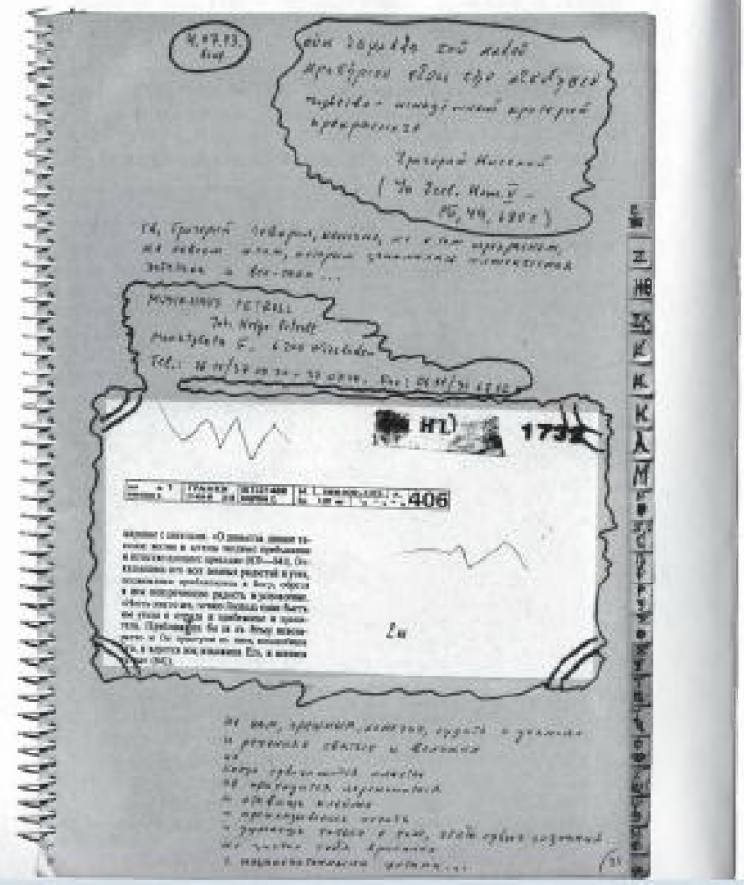
Из нашей кресельной переписки нам известны многие аспекты выдвинутой В.В. концепции *пост*-культуры. Однако в книге она представлена гораздо более многогранно, в полном объеме, с подробной аргументацией. XX век, подчеркивает автор, – последний век Культуры как носителя Духа и первый век *пост*-культурного переходного периода к чему-то принципиально *иному*, чем доселе известные культуры. Культура, уточняет он, не исчезает и не умирает. Она не может исчезнуть, пока есть Дух и жив человек. Однако на переходном этапе глобальных культурных сдвигов в определенных конкретных ситуациях возможно состояние временной (или временно*й*) оставленности Духом культуры. Тогда возникает *пост*-культура – то подобие культуры, вырастающее из нее и пока еще маскирующееся под нее, которое интенсивно вытесняет Культуру в современной цивилизации и отличается от последней своей сущностью, точнее, по мысли В.В., отсутствием таковой. *Пост*-культура – это псевдокультурная деятельность (включая ее результаты) поколений людей, сознательно отказавшихся от *Великого Другого* как трансцендентного центра Универсума и стремящихся строить нечто в культурно-цивилизационных полях с ориентацией только и исключительно на свой разум, материалистическое миропонимание и безграничность сциентистски-технократических перспектив. С позиции Культуры *пост*-культура предстает, по мнению В.В., «культурой» с пустым центром, как бы одной оболочкой культуры, под которой пустота. И это, полагает он, наиболее остро ощутило художественное сознание XX в., провоцируя глобальные художественно-эстетические метаморфозы, которым в основном и посвящена книга. Особую концептуальную ценность ей придает то, что в ней есть и своего рода прогноз. Автор сопрягает *пост*-культуру с двумя возможностями развития цивилизационного процесса: или качественным скачком на принципиально новый уровень развития человечества, сознания, нравственности, культуры; или глобальной катастрофой цивилизации и человечества в целом, вплоть до самоуничтожения.

Такова, кажется, основная авторская концепция, если ее представить в упрощенно однозначном вербальном выражении. Однако один из главных смыслов интеллектуально-художественной эпопеи В.В. заключается, в частности, в том, что смысл культурно-цивилизационных процессов не поддается формально-логическому выражению и вербализации, и именно это и породило его «Апокалипсис», являющий собой полухудожественное-полупророческое, полусознательное-полуинтуитивное творение, инициирующее сознательно-бессознательно-сверхсознательные процессы в психике читателя, далекие от каких-то однозначных и упрощенных суждений и представлений. Фактически перед нами уникальный, многоуровневый художественный текст, созданный в самой современной парадигме и не имеющий аналогов в мировой культуре и литературе; грандиозный литературный памятник эпохе. Это – нетривиальный, новаторский ветвящийся гипертекст, рассчитанный на интерактивность читателей. С его многочисленными уровнями и «срезами» можно знакомиться в любой последовательности, внутренняя целостность внешне «бессистемной» авторской системы от этого не нарушится. Текст этот в высшей степени соответствует сущности и стилю всего научно-художественного творчества В.В., подобного живому, постоянно растущему многоплодному древу: в нем одно вырастает из другого, листья и ветви причудливо переплетаются, и сам автор не всегда может предсказать, какие и где новые ростки даст эйдос этого древа.

Книга содержит квинтэссенцию эстетического опыта автора, по своей природе с трудом поддающегося вербализации. Поэтому существенная часть ее содержит не формально-логические описания (таковых вообще практически в ней нет), но вербальные структуры иных уровней – медитативно-иррациональные поэтические откровения, художественные эссе, дневниковые записи и свободные пу-

Разворот книги В. Бычкова
«Художественный
Апокалипсис Культуры».
Кн. 1

598



Θ, θ. O, o

Аль есмь путь (Ин 14, 6)
и все мы на этом *Пути*,
и весь смысл — в *Пути*,
ибо главное, конечно, *Путь*
а не цель,
которая — в Бесконечности
космического
бытия,
и апофатика которой
тяготеет к «Черному квадрату
к нулю и к бесконечности,
которые суть одно,
и это одно — Ничто,
и оно путает разум человеческ
лелеет душу,
сковывает сознание...

А путь есть путь.
И это понятно, ясно и доступно
как пареная репа.
Поэтому мы всегда в пути...

15.03.95. ср.

ПОСТ- — это заполнение промежутков Культуры, заполнени
цементом, замешанным на песке и пепле обмывок
ПОСТ- — это криптограммы, собранные и составленные из
бранных лексем бесчисленных языков Культуры по
правилам игры в бисер.

тевые заметки. Как мы хорошо знаем, В.В. всю свою сознательную жизнь путешествовал по памятникам мирового искусства, художественным музеям мира, выставкам и библиотекам, поэтому ему есть чем поделиться с читателями. При этом гипотезы и интуитивные прозрения «Меджнуна прекрасного», эстета и любомудра, принимают формы концептуальных построений, потока сознания, автоматического письма, ассоциативных рядов различных порядков, зауми, вплоть до визуальной игры шрифтами, тонко стилизованной в соответствии с объектом авторского внимания, – ведь подобное познается подобным. Действительно, текст этот представлен в неразрывном единстве формы-содержания: авторский дизайн книги (окна-врезки наподобие компьютерных и многие другие находки), сама ее структура – дополнительное свидетельство изысканного вкуса автора, силы его творческой фантазии.

Специально следует сказать о «ноу-хау» В.В. – его *пост*-адеквациях. Это экспериментальный способ *иного* (отличного от традиционно-дискурсивного) исследования арт-феноменов, не поддающихся полной формализации, путем их аутентичной деконструкции. *Пост*-адеквации – интереснейший опыт выхода на современный уровень искусствоведческо-эстетического анализа; это система особых, образных, предельно концентрированных структур, возникших в процессе медитативного погружения автора в артефакты и их сосредоточенного созерцания; словесная фиксация опыта эстетического проникновения, которое, как и всякий эстетический процесс, «целостно в единстве своей экстравертности и интровертности, глубокой религиозной веры и детской игровой непосредственности, научной серьезности и всерасшатывающей иронии, интеллектуалистской устремленности к сути и буколической наивности и примитива, пафоса абсолютной истинности и скептического отрицания всего, строгой логики аналитического ума и принципиальной парадоксии сильного чувства».

Да, действительно, различные слои этого текста-палимпсеста не только просвечивают, но и рельефно высвечивают, подсвечивают друг друга, создают неповторимую атмосферу творческого поиска, неуемного, страстного стремления к вершинам духовной жизни. Четыре главные слоя-среза книги посвящены «авангардным» ликам Культуры, «иероглифам» *пост*-культуры, свободным полетам фантазии в сферах искусства и культуры («Адресателефоны культуры»), хронике многоуровневого и многопланового эстетического паломничества рубежа веков («Лента Мёбиуса»). Завершающий срез – «Лексикон» содержит энциклопедические статьи, посвященные основным направлениям, явлениям, личностям, специальным понятиям художественной культуры XX в. Перекликаясь между собой, однако, не повторяя друг друга, они органично выражают стратегию автора, нацеленную на погружение читателя в бурный поток художественно-эстетической культуры уникального столетия, высветленный ярко выраженной и сознательно заостренной личностной позицией. Именно последнее обстоятельство принципиально отличает творческий метод В.В. от безличной, псевдоанонимной постмодернистской парадигмы (хотя им и используются некоторые постмодернистские жесты гуманитарного письма). В результате в тексте удается выразить те смысловые доминанты исследуемого художественно-эстетического потока, которые остаются невыразимыми при безличностном подходе.

В книге дается полное, многомерное представление о крупнейших феноменах, направлениях, персоналиях в искусстве (прежде всего, визуальном) и эстетике XX в. Так, «авангардные» лики культуры представлены такими выдающимися художниками, классиками XX в., как Сезанн, Ван Гог, Гоген, Матисс, Кандинский, Малевич, Шагал, Дюшан, Пикассо, Дали, Клее, Миро, Мунк, Магритт… Здесь метод *пост*-адеквации достигает своего апогея. Вдохновенное поэтическое выражение опыта интимного духовно-эстетического общения автора с каждым из названных (да и многих других) художников открывает душе читателя совершенно новые, как правило, невыразимые словами глубины художественной образности крупнейших и далеко не простых для восприятия мастеров XX в. Тексты В.В., часто выдержанные в поэтике, близкой к поэтике анализируемых феноменов (дадаистской, сюрреалистской, футуристической и т.п.), проникают в подсознательные глубины читателя и вызывают там мощный эстетический отклик, часто по-новому высвечивающий творчество того или ино-

го художника, то или иное вроде бы давно знакомое произведение.

Особенно выразительны и проникновенны поэмы (по-другому трудно назвать эти предельно поэтические тексты), посвященные Кандинскому, Шагалу, Малевичу, Клее, Миро, Дали. К Кандинскому автор относится с особой любовью, считая его одним из своих духовных учителей, наряду с Флоренским и Лосевым. Размышления Кандинского о духовном в искусстве, принципе внутренней необходимости, высокой миссии художника в Универсуме чрезвычайно близки философским интенциям самого В.В. В целом раздел, посвященный классике XX в., проникнут любовью и восхищением автора, завороженного художественными открытиями мастеров, их творческой энергией. Более сдержанное отношение вызывают лишь «аналитики-материалисты» с их принципом «сделанности» («мозг как капустный цвет») – Филонов, конструктивисты.

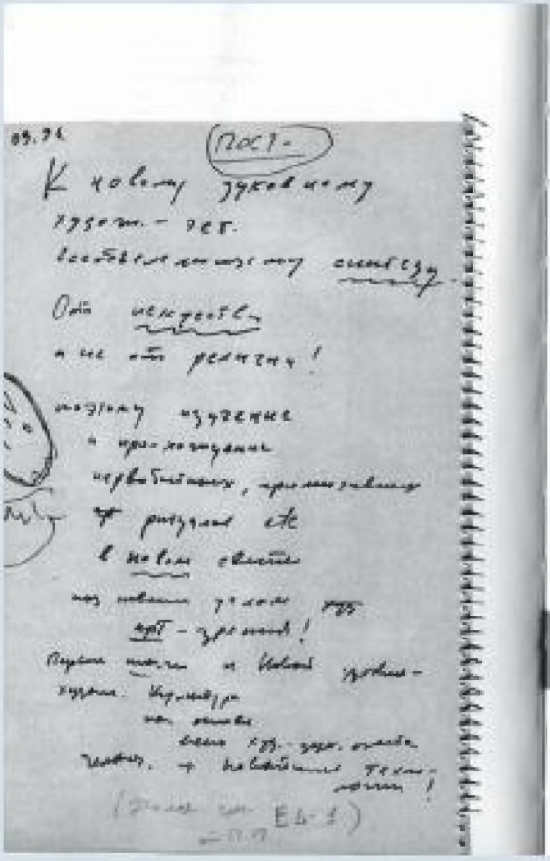
Что же касается *пост*-культурных арт-практик, то и здесь В.В. удается полупоэтическими-полуфилософскими средствами передать колорит хэппенингов, инсталляций, перформансов, коллажей, ассамбляжей, декупажей, энвайронментов. В целом он с большим скепсисом и иронией относится к *пост*-практикам как бездуховным или даже антидуховным, считает их «*пост*-креативную» энергетику контрпродуктивной. Если в Культуре господствует духовная энергия, то в ПОСТ- – витально-соматическая (хтоническая), рассчитанная на «гаптическое» (даже с помощью аудио-визуальных органов чувств!) восприятие. Происходит перцептивный дрейф от сущностного к маргинальному, от метафизического – к эмпирическому; провозглашается «смерть субъекта», что влечет за собой тенденции дегуманизации искусства. В центре интересов *пост*-артистов оказываются методы моделирования, конструирования и деконструкции артефактов. Все это вроде бы слабо вдохновляет автора, хотя многие из *пост*-адеквaций и в этом разделе написаны с большим творческим подъемом и удивительной энергетикой; сами по себе являются поэтическими микрошедеврами, в какой-то мере противоречащими его рациональной концепции. Однако антиномия – один из любимых принципов авторского мышления в этом произведении, его менталитета в целом.

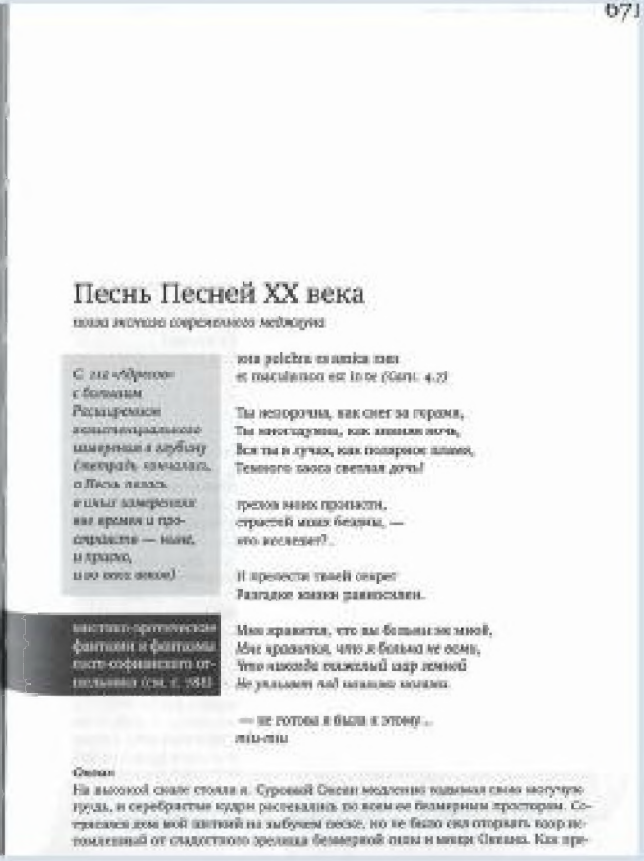
В процессе непринужденного разговора о *пост*-культурных явлениях постепенно выстраивается целая система паракатегорий неклассической эстетики – симулякр, абсурд, хаос, энтропия, жестокость, пустота, лабиринт и др. Прослеживаются процессы эстетизации безобразного в современном искусстве. Специальное внимание уделено Ницше – первому, кто сознательно принялся расплетать венок классической эстетики. Что же касается перспектив арт-деятельности, то В.В. усматривает их, с одной стороны, в электронных компьютерных сетях, в создании особой неохудожественной среды *виртуальной реальности*, а с другой – в возникновении предельно элитарной эстетизированной сферы типа «игры в бисер» Гессе, прообразы которой он видит в современном гуманитарном дискурсе постмодернистско-деконструктивистской ориентации. Автор «Апокалипсиса» особо выделяет некое позитивное ядро ПОСТ-, из которого и на основе которого возможно возникновение *иного* культуры. Имеется в виду, прежде всего, характерная для интеллектуально-художественной практики XX в. жажда творческого эксперимента, а также нарастание в ней игрового, эстетского начала, способного вызвать эстетическое наслаждение.

Критическое отношение к современной ситуации в искусстве и культуре, естественно, не самоцель разворачивающейся на многих уровнях эпопеи В.В. Разговор в ней ведется в глобальном плане об интенциях культурного развития, не оправдавших в конце XX в. упований русских духовидцев начала столетия, пророчивших наступление эры *великой духовности*. Вместе с тем у автора нет ощущения бесперспективности и гибельности того пути, по которому пошла *пост*-культура, нет убежденности в безальтернативности заданной ею парадигмы художественной жизни. Возможно, полагает он, ПОСТ- лишь засыпает бездну между прошлым и будущим, знаменует собой подспудный процесс вызревания качественно новой культурной эпохи, *Ино*-Культуры будущего. Могучей интуиции нашего друга открывается не только угроза гибели культуры, но и обратная сторона ленты Мёбиуса, в долгосрочной перспективе возвращающая человечество к подлинной Культуре и высокой духовности («пост-инодуховности») на новом уровне трансперсонального бытия-сознания. В этом ракурсе ПОСТ- пред-

Разворот книги В. Бычкова «Художественный Апокалипсис Культуры». Кн. 1

стает своего рода интеллектуально-пластическим переходом Культуры через ноль в некое иное измерение, где все *иное*: иные критерии, ценностные ориентиры, механизмы восприятия себя и мира, иные законы бытия в мире. «Откровение» св. Иоанна, замечает автор, дано в ярко обостренных образах-символах предельно парадоксального, абсурдного типа: это вербально зафиксированные а-визуальные визуальные образы. Не являет ли нам нечто подобное художественная культура XX в. от авангарда до ПОСТ-, возвещая не менее грандиозно-возвышенное и пугающее *иное*? Не в этом ли подлинная суть пророчеств художников Серебряного века, прозревавших сквозь столетия? И не лежит ли путь к новой духовности через синтез традиций Востока и Запада, как это виделось еще Николаю Рериху? Воистину, открытая перед нами книга – «Книга вопрошаний». Творческий метод В.В. можно уподобить апофатическому пути в богословии, когда





071

Песнь Песней XX века

поэма эпохи современного модернизма

С ее «чёрного» с большим Расширения концептуального измерения и глубину (которые начинал, о Песнь пелась в иных измерениях как время и пространства — ныне, и прежде, и во веки веков)

мистико-эротическая фантазия и фантазмы пасто-софийного отношения (см. с. 581)

ora pulchra es amica mea
et suavissima est in te (Cant. 4.3)

Ты неотразима, как снег за горами,
Ты многодумна, как звездная ночь,
Вся ты в лучах, как пожаром пламя,
Темного лона светлая дочь!

грезах моих проникли,
страстей моих бездны, —
кто исцелит?..

И прелести твоей секрет
Разгадке моих равносилен.

Мне нравится, что вы больны не мной,
Мне нравится, что я больна не вами,
Что никогда сжимавший шар земной
Не уязвимей нас, не уязвимей нами.

— не готовы я были к этому...
ны-ны

Оксана

На высокой скале стояла я. Суровый Океан медленно вздымал свою могучую грудь, и серебристые кудри рассыпались по всем ее безмерным просторам. Согревался дом мой цветной на зыбучем песке, но не было сил оторвать взор истомленный от сладостного зрелища безмерной силы и мощи Океана. Как при-

внешнее отрицание несет в себе внутреннее, глубинное утверждение, а истинный смысл многих формулировок, притч, поэтических образов, целых поэм, *пост*-адеквации скрыт под вуалью современного герметизма. Они еще ждут своего толкования и понимания, как правило, не формально-логического. Сильными токами космического эроса и таинственной мистики пронизана, например, «Песнь песней XX века» Для проникновения в ее (как и многих других текстов этой Книги) эзотерические смыслы необходим герменевтический талант, близкий к таланту Григория Нисского, посвятившего в свое время большую книгу экзегезе библейской «Песни песней».

Размышления о путях развития духовного приводят В.В. к поискам его «следов» в русском нонконформистском искусстве. Посвященный последнему срез текстов «Россия – разлетающаяся Вселенная» органически связан с проблематикой византийской

эстетики, православия и неоправославия, иконописи, философско-эстетического наследия духовных учителей – П. Флоренского и Ф. Лосева, являющейся одной из сквозных тем книги. Чувствуется, что автора волнует проблема отношения современного русского искусства к своему духовному центру. Под этим углом зрения обсуждается творчество лидеров отечественного андеграунда – как живущих ныне за рубежом, так и оставшихся на родине. Сочетая в себе достоинства эстетика и компетентного искусствоведа, В.В. дает тонкие, проницательные и не лишенные легкой иронии творческие портреты О. Рабина, М. Шемякина, Э. Неизвестного, И. Кабакова, О. Целкова, В. Янкилевского, Н. Вечтомова, Н. Макарова, И. Захарова-Росса, И. Березовского, М. Шварцмана и других.

Особо следует сказать о *Лексиконе*, завершающем «Апокалипсис». Текст этот важен практически для любого читателя, в нем проясняются и вербализуются многие из тех мыслеобразов, которые постигаются только на иррациональных уровнях при чтении собственно текста «Апокалипсиса». Большинство статей в нем тоже несут отпечаток яркой творческой индивидуальности автора. В академических энциклопедических статьях об основных направлениях, явлениях, именах в искусстве XX в. он высказывает свое личное, нередко расходящееся с общепринятым суждение, высвечивающее какие-то новые, как правило, значимые аспекты в описываемом феномене.

В.В. представил необычайно многогранный, многоаспектный, богатый идеями проект. Многое в нем полемически заострено, презентировано в парадоксальной, порой провокативно-эпатажной форме. Явно ощущается, что автор – человек «угла», а не «овала»: «Острое на остром встает и остр0няется». Книга в целом написана на чрезвычайно высокой эмоциональной ноте:

И не надо! Не надо!
Выводить меня из штопора.
Штопор – это жизнь!

Дискуссионным духом проникнуты многие страницы, посвященные пагубному влиянию на Культуру техногенной цивилизации. Проблема эта ставится как в глобальном плане, так и применительно к художественной сфере. Вместе с тем авторский негативизм не абсолютен. Как справедливо подчеркивает наш собеседник, беда не в НТП, а в несоответствии ему нравственного (и художественно-эстетического, добавим мы) сознания, его катастрофическом отставании от стремительного развития интеллекта в сферах науки и техники. Сами же новейшие технологии обладают уже сегодня удивительными возможностями. Автор ссылается на Бердяева, высказавшего крайне интересные суждения по поводу начала эпохи «распыления» материи с наступлением технической «машинизации». Фактически это «распыление», полагает В.В., – предвестие перехода Культуры на иной уровень материальности – более тонкой – в сферу электронного бывания (на сегодня это компьютерно-сетевой мир www, виртуальные реальности и т.п.). В том числе и там следует, видимо, искать принципиально новые формы выражения духовного и *иные* формы и пути контакта с ним. Чем станет *иное* – хаосогенным дигитальным фантомом или интернет-теургией, – покажет будущее. Автор не исключает и второго варианта. Не случайно пространство его собственного текста по структуре своей во многом подобно киберпространствам Интернета.

Разворачивающийся перед нами огромный гипертекст нелинеен, неоднозначен, принципиально полисемичен. Автор далек от безапелляционности суждений, одномерности выводов и оценок. Как тонко чувствующему, склонному к саморефлексии человеку ему присущи сомнения, в том числе и в собственной абсолютной правоте. Православное сознание, замечает В.В., глубоко антиапокалиптично. Как носителя этого сознания, пессимистические выводы «Художественного Апокалипсиса Культуры» пугают, по его признанию, самого автора: «Прав ли я? Хорошо бы, чтобы глобально заблуждался». Его духовное возрастание, духовный поиск продолжаются, и где-то брезжит надежда на лучшее:

Птица на березе
Над снежным простором.
Все впереди.

Новый труд В.В. отличается редкой для современного ученого широтой научных интересов и

свободой полета мысли, творческой фантазии, интуитивных прозрений. Она написана легко, смело, со знанием предмета, его истории и при этом отличается блестящим, оригинальным литературным стилем, искрится остроумием. Проникнутая любовью к искусству, неуемной жаждой творчества, книга погружает читателя в духовно-художественный космос XX столетия. Это не просто комментирование, подытоживание, архивирование, депонирование, каталогизация и систематизация эстетического опыта прошлого, как близкого, так и далекого. Перед нами, действительно, «Новый Лаокоон», свидетельствующий о том, сколь мощные результаты дает сочетание строгой научной аналитики, творческой интуиции, глобального видения прошлого, настоящего и будущего культуры. Работа отличается той ясностью суждений о самых сложных вещах, которая свойственна только мыслителям высокого полета. И вряд ли ироничные и самоироничные филиппики против «хилого разума» и «хилых интеллигентов» введут читателя в заблуждение – то, с чем он встретится, – «не хило!». А встреча эта, прежде всего, с самим автором, воплощающим собой классическую фигуру русского интеллигента. Эталонные черты философа – мудреца и эстетика – сочетаются в нем с виртуозным владением новоевропейской научной методологией.

Один из последних парадоксов «Художественного Апокалипсиса Культуры» состоит в том, что сам факт появления столь мощного, духовно, интеллектуально и эмоционально насыщенного текста находится во внутренней оппозиции к одному из главных концептов автора. Своим бытием он просто трубит о том, что пророчества о смерти Культуры преждевременны, хотя и внятно предупреждает, что процесс ее стагнации развивается стремительно и не поддается управлению. Как уникальный и яркий феномен современной духовности, книга В.В. свидетельствует о том, что подлинная Культура все-таки живет и развивается.

Сегодня, когда два огромных тома книги В.В., лежат на столе, возникает много новых вопросов к автору, и я надеюсь в ближайшее время провести с ним беседу за чашкой кофе, которую постараюсь записать и переслать Вам.

С дружескими чувствами Н.М.

ОТ ЭСТЕТИКИ К ВИРТУАЛЬНОСТИ ПЕТЕРА ВАЙБЕЛЯ

065. В. Иванов (23.02–04.03.08)

Дорогая Надежда Борисовна!

Извините, что с большим опозданием отвечаю на Ваши замечательные письма. К тому были разные причины: благословные и неблагословные. С рецензиями я и так согласен. Здесь мне нечего добавить. Остается восхититься тонким пониманием философского творчества нашего мудрого собеседника. Другое дело, Ваше письмо о театральных и прочих новинках в Москве. Оно, в известном смысле, даже ошеломило меня обилием информации о столь сложных, противоречивых и трудно поддающихся однозначной интерпретации явлениях современной художественной жизни. За описанием фильмов и представлений, конечно, чувствуется глубоко продуманная концепция, что и придает особую ценность Вашим характеристикам. На нее и хочется откликнуться, хотя должен признаться: мир кино и театра в его нынешней форме очень далеко отстоит от сферы моего эстетического опыта, более всего связанного с изобразительным искусством, т.е., говоря попросту, с посещением музеев и выставок. Прошу Вас, однако, не представляйте меня в виде какого-то технофоба. Я сам – и с большой для себя пользой и даже удовольствием – пользуюсь всеми мне доступными благами цивилизации. Но сейчас у нас речь идет о более интимных вещах: об эстетическом опыте и его конечных результатах. Иными словами, на каких путях мы становимся на путь трансцендирования. Говоря православным языком, восходим от образа к Первообразу. Другое дело, если такая возможность полностью отрицается (что и утверждают теоретики постмодернизма). Нас же с В.В. сблизила как раз родственность эстетического опыта (при всех мыслимых и немыслимых различиях и модификациях). Поэтому, не отрицая огромных возможностей кино и других зависящих от техники видов художественного производства, не могу, выражаясь языком В.В., получить от них того наслаждения, которое мне доставляет созерцание иконы Андрея Рублева, портрета Рембрандта или композиции Кандинского. Понимаю, что это звучит крайне субъективно, но ведь мы ведем кресельную беседу, делимся своими интимными переживаниями, а не читаем доклады на научной конферен-

ции. Помимо всего прочего, такая субъективность не претендует на универсальность и не выдает себя за единственно возможную форму эстетического опыта. Скорее, напротив, она ведет к признанию равноправности различных видов искусств и художественных практик, способных вызвать чувство, скажем вслед за Кантом, удовольствия или, как перевел этот термин Гулыга, благоволения (по-моему, неудачный перевод, хотя и буквальный). Тогда-то и необходим обмен мнениями о полученных опытах при полной готовности выслушать и понять своих собеседников. В моем случае – при «установке на длительное созерцание эстетически качественного объекта» – крайне интересно узнать об установке, ориентированной на «совсем иную реактивность, чем у реципиента классического искусства» (В.В.), и тем самым расширить свое собственное поле сознания. Ваше письмо в этом отношении не только удовлетворяет мое любопытство, но и разжигает интерес к сфере Вашего опыта и одновременно усиливает чувство внутренней дистанции от тех процессов, которые захлестывают современную цивилизацию в постэстетической сфере. Заметьте, здесь я ввожу новое (или это мне только кажется: тогда прошу поправить) понятие: *постэстетика*, чтобы обозначить дисциплину, изучающую область, внешне претендующую на статус, ранее придаваемый различным видам и жанрам искусства, но по своему существу с искусством не имеющую ничего общего. Необходимо сознательное разделение, выделение и от-деление эстетического от постэстетического, тогда можно с чистой совестью *наслаждаться* и тем, и другим. Много недоразумений происходит от того, что мы прилагаем эстетические критерии к продуктам постэстетического производства. Тогда возникает чувство *неудовольствия* и раздражения, а это неполезно для здоровья. Равно порождаются душевные конфликты, если мы проецируем постэстетические *ценности* на произведения *искусства* (не арт-продукции). Опять-таки не следует вносить в подобные суждения, смахивающие на *осуждение,* этический оттенок: плохое – хорошее. Мы не ошибемся, если будем воспринимать их «по ту сторону добра и зла».

Приведу два примера того, как легко заметить неправомерное смешение эстетических и постэстетических элементов.

В.В. тонко отметил внутреннее противоречие, присущее видеопортретам Уилсона: хотя художник «использовал новейшую технику и технологию, но принцип подхода к эстетическому объекту остался классическим»… (не цитирую дальше, поскольку при желании можно обратиться к самому письму).

В 1999 г. Петер Вайбель (Peter Weibel) стал директором ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) в Карлсруэ. Он остро критиковал своего предшественника также в этом пункте: собирать и выставлять вещи (к примеру, «творения» Брюса Наумана и Билла Виолы), при создании которых новые средства и методы приспособляются к «старым эстетическим представлениям» и (что, на мой взгляд, принципиально важно для понимания позиции П.В.) старому (читай: безнадежно устаревшему) образу человека. К мнению Петера Вайбеля стоит прислушаться. Он – фигура репрезентативная и, как сейчас принято говорить, *знаковая*. Когда в 2000 г. в Берлине проходила интереснейшая выставка, подводившая итоги истекшему столетию в изобразительном искусстве, то она имела девиз: «От Кандинского до Вайбеля». Надо понимать это так, что устроители усматривали в П.В. символ перехода не только в новое столетие, но и в принципиально новую фазу развития… чего?.. затрудняюсь сказать… искусства?.. как-то рука не поднимается отстукать на компьютерной клавиатуре это слово…

Можно было бы многое написать об этом замечательном человеке, младошестидесятнике (р. 1944) (как мы с Вами, Виктор Васильевич; обращаюсь теперь и к Вам в надежде, что Вы участвуете незримо в нашей беседе), мощно содействующем изменению всего постэстетического пространства в Европе. Но теперь я хочу обратить Ваше внимание на мысль П.В. о тесной взаимосвязи между формами арт-продукции, создаваемой на основе новейших технологий, и радикальным кризисом самого образа человека в наше время. П.В. осуждает компромиссные решения, когда приемы классического искусства – сознательно или бессознательно – переносятся в виртуальную сферу. И не столько по эстетическим, сколько по антропологическим соображениям. Мысль, если разобраться, не новая, но и по сей день недостаточно серьезно принятая во внимание «реципиентами», не всегда

задумывающимися об антропологических последствиях *виртуальных наслаждений*. Здесь, пользуясь наблюдениями В.В. и П.В., не только в искусстве, но и в жизни реципиентов наблюдается процесс бессознательного переноса «классического» образа человека в совершенно иное «пространство» обитания. А они же в действительности совершенно гетерогенны друг другу.

Николай Бердяев прозорливо писал о футуристах (а это в неизмеримо большей степени относится к современной ситуации, скажем с В.В., *пост*-культуры), что они «хотели бы с пафосом добить и испепелить образ человека… Когда зашатался в своих основах материальный мир, зашатался и образ человека… Человек исчезает, как исчезает старая материя, с которой он был соотносителен (разрядка моя. – *В.И.*). (Наверное, В.В. также затронул эту тему в «Апокалипсисе»?) Но Бердяев не ограничился констатацией беспрецедентного кризиса самих основ искусства, не впал в ужас от созерцания процесса распада традиционных форм. Величие его как мыслителя сказалось в том, что он прозрел и положительный смысл происходящего. Позвольте привести цитату из текста Вам, конечно, хорошо знакомого: «В старой живописи было много духа, но духа воплощенного, выразимого в кристаллах материального мира. Ныне идет *обратный процесс* (курсив мой. – *В.И.*): не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою твердость, крепость, оформленность». Иногда мне кажется, что Бердяев слишком оптимистично взглянул на дело, хотя был возможен и намеченный им «сценарий».

Умберто Эко, например, считает главной особенностью современного искусства – обращение к *материи*. Она рассматривается не как «тело произведения, но как его цель, объект эстетического дискурса». Я бы добавил при этом, что *пост*-художники (по большей части бессознательно) вступают в область *подматерии*. С теологической точки зрения ее можно было бы обозначить как *сферу демонического*, par excellence, не в том смысле, конечно, что там обитают черти с рогами и копытами, кипят котлы, разогреваются сковородки для грешников и т.п., а как сферу, в которой действуют разрушительные силы (они необходимы в общем «хозяйстве» универсума и становятся опасными лишь тогда, когда переступают положенные им границы). Таким образом, обозначенная Бердяевым тенденция к *развоплощению* получила в конце XX века вектор, обращенный не вверх, а вниз.

…здесь: небольшая пауза… чувствую, как меня относит куда-то в сторону… вернее, не совсем в сторону… разворачивается ход мысли спирально…

хорошо бы услышать, милые собеседники, ваши реплики… но пока это, увы, невозможно, и я сам должен положить себе предел… тема настолько захватывает, что хочется вспомнить предсказания Сергия Булгакова, Вячеслава Иванова, Андрея Белого о глобальном кризисе человеческого образа и его (кризиса) отражении (выражении) в искусстве…

…надеюсь, вы не забыли, что речь идет о Петере Вайбеле…

…так вот, сей муж почти дословно (и сам не зная того) повторил мысли, уже высказанные Бердяевым по поводу кубизма и футуризма как симптомов распада современного человека и материи… Уже в работах кубистов Вайбель видит знак распада человеческой телесности. В конечном счете суть дела заключается для него в создании «свободно конструируемого тела». Искусство становится «полигоном», на котором испытываются новые модели *пост*-человека. То, что в арт-продукции кажется плодом фантазии, превращается теперь, по мысли П. Вайбеля, в реальность посредством генной инженерии. В свою очередь за техническим развитием стоит (таков основной тезис П.В.) еще неосознанное во всей полноте стремление человечества освободиться от власти телесности и связанными с ней представлениями о пространстве и времени. «Человек живет в темнице Теперь и Здесь». В конечном счете арт-производство нового типа должно вывести человеческое сознание за пределы, очерченные его мозговой деятельностью. Итак, все идет к абсолютной виртуализации. Поэтому Вайбель хочет превратить вверенный ему музей в das ZKM-online. Искусство (П.В. все-таки употребляет это слово) становится «невидимым» и не должно «выставляться» в традиционном смысле. Вполне достаточно виртуально организованного музея. Когда Вайбеля спрашивают: а как же быть с великими шедеврами прошлого, которые, несомненно, поте-

ряют многое, будучи переведенными в виртуальное измерение, то шеф ZKM охотно признает, что они (шедевры), действительно, мало приспособлены для его концепции, но, в известном смысле, время музеев прошло. Надо преодолеть нашу «чувственность», которая требует созерцания реально существующих произведений искусства.

Не все с такой позицией, к счастью, согласны, и деятельность П.В. в качестве куратора вызывает немало нареканий. Тем не менее за ним стоят большие силы. Поучительно, однако, то, что для Вайбеля дело заключается в создании средств, радикально меняющих не только образ человека, но и его существо. Вспомним и о нанотехнологиях, нацеленных на перемены в самых глубинах того, что еще – в силу традиции – принято называть материей. Совершенно бессмысленно поднимать бессильный протест против подобных инициатив в науке и арт-продукции, но необходимо, вспомнив Ноя и его время, строить свой «ковчег». А если не прибегать к библейским метафорам, то можно вспомнить мудрого Германа Гессе с его касталийской утопией. Мне кажется, что в этой «утопии» скрыт совершенно реальный проект спасения культуры.

Но вот что еще симптоматично: идеи Вайбеля о полной виртуализации искусства и музеев являются, в известном смысле, противообразом теологии иконы, также обосновывающей необходимость восхождения к Архетипам и тем самым выхода за пределы «трехмерного» сознания (свобода от власти «теперь» и «здесь»). Эта оппозиция напоминает мне заглавие трилогии Мережковского… А вам?.. Nomina sunt odiosa…

Таковы, дорогая Н.Б., некоторые мои соображения по поводу Вашего письма, в котором Вы пишете о «мощной нацеленности на виртуализацию арт-практик». Остались еще две тенденции: возвращение к «классическому» и «тяготение к минимализму». Мне есть что сказать по этому поводу. Особо занимает меня в последнее время проблема минимализма. Дэн Флэвин открыл мне глаза на некоторые сокровенные аспекты этого течения…

…но вот сегодня (04.03.08) я нашел в своем «почтовом» ящике Ваше новое письмо и сопроводительную записку В.В. …захотелось сразу же ответить… пошлю пока этот набросок… может, потом вернусь минимально к минимализму…

Все это время размышлял над проблемой герменевтики, поставленной В.В. в его последнем (большом) письме. Было бы неплохо, если б мы на какое-то время сосредоточились на этой важной теме. Обязательно отвечу, и не в мини-форме.

С пожеланием приятных чаепитий
Ваш верный собеседник В.И.

АПОКАЛИПТИЗМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

066. Н. Маньковская – В. Бычков (25–26.02.08)

Н.М.: Наконец мы выкроили время спокойно поговорить с В.В. о его новой, уникальной книге. Виктор Васильевич, на стадии подготовки рукописи Вашей книги к печати я внимательно прочитала ее и взялась даже написать Предисловие к ней, которое показалось Вам отражающим ее суть. Однако сейчас, когда на столе лежит прекрасно изданная и оформленная огромная книга в двух томах, она предстает несколько в ином свете, чем рукопись, в каком-то другом качестве. И новое изучение ее снова вызывает поток вопросов, которые я хотела бы задать Вам и, может быть, вместе поразмышлять о тех проблемах, которые Вы во множестве затрагиваете и по-своему решаете в ней. Прежде всего, я, конечно, вижу, что книга написана в постмодернистской парадигме, которой Вы прекрасно владеете. Это означает, в частности, что она в принципе-то не рассчитана на какие-либо вопросы к автору; сознательно ориентирует читателя на полисемию, т.е. не предполагает однозначных и прямых ответов на многие возникающие вопросы, что она вся, при предельной серьезности поднимаемых в ней проблем, пронизана иронией, иногда горьковатой, что в ней много парадоксального, абсурдного (как приема), эпатирующего и провокативного. И много всего иного, что предоставляет в арсенал современного писателя и мыслителя современность. И тем не менее мне хотелось бы задать некоторые вопросы с надеждой получить ответы, а не традиционный для постмодернистов поток «мимоговорения», который мы с Вами тоже иногда используем в «Триалоге», но

А ПОКА не так и ХУДО

в умеренных дозах. Вы все-таки по натуре своей и по методологии не постмодернист, хотя владеете и этой методологией, а мыслитель академического склада, и я призываю Вас именно в этой парадигме поговорить о Вашем «непарадигматическом гиперпроекте».

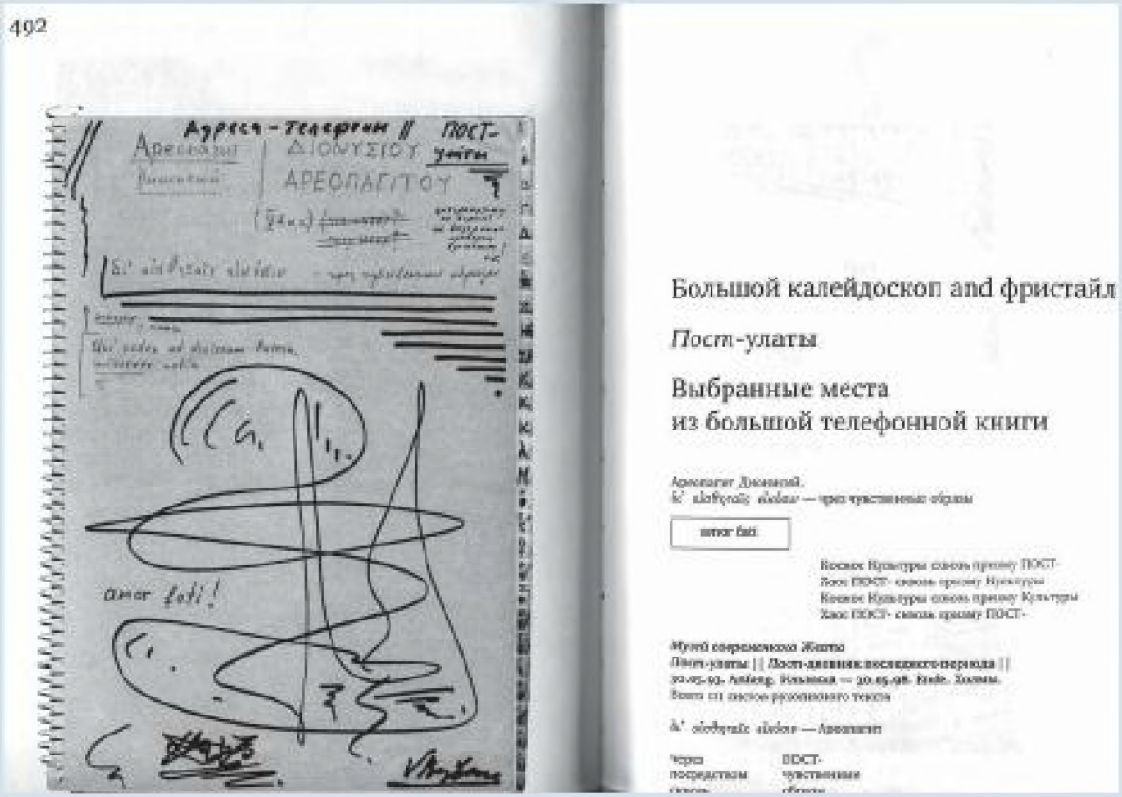
Поэтому первый вопрос: зачем Вам понадобилось обратиться именно к этой, в общем-то, нетрадиционной для вас форме изложения, да еще и не имеющей практически аналогов в мировой литературе?

В.Б.: Я рад, что у Вас возникло желание поговорить о книге, которая по многим причинам дорога мне, и постараюсь, по мере возможности, предельно четко ответить на Ваши вопросы. Действительно, когда держишь ее в руках (а держать-то не очень легко – весит 3 кг!), она производит даже на автора совсем иное впечатление, чем в электронном варианте на экране компьютера, с которым я много лет имел дело. Правда, начиналась она, слава Богу, еще в мою докомпьютерную эру, и сохранилась одна прекрасная рукописная, притом в цвете, часть «Адреса-телефоны культуры», черно-белые фото некоторых страниц которой приведены и в данном издании. Эта тетрадка и сейчас радует меня своим видом, излучает какое-то внутреннее тепло тех давних лет, пробуждает ностальгию по ушедшей в прошлое Культуре.

Собственно, как это ни банально звучит, содержание определило и ее форму. Данный текст, как Вы знаете, не задумывался как книга. Он вообще никак не задумывался, а просто писался сам по себе и для себя. Поле моих научных интересов хорошо известно, и они действительно до поры до времени вполне адекватно выражались в академической форме научных статей и монографий. В частности, именно в этом ключе я проанализировал всю историю эстетики православного ареала – от ранних отцов Церкви, точнее даже от Филона Александрийского как предтечи, до русской теургической эстетики XX в. Краткий вариант этого исследования был опубликован в двухтомной монографии «2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica», второе издание которой вышло в свет совсем недавно. Однако, когда я подошел к эстетике и искусству XX в., здесь все карты и научные координаты перепутались и перемешались…

Вот, уже не то и не так говорю. Что значит «подошел»? Искусством XX в., особенно авангардно-модернистским, я увлекся еще с юности, а Кандинского начал изучать, пожалуй, даже раньше, чем Флоренского и отцов Церкви. И на протяжении всей последующей жизни мой интерес к XX веку никогда не ослабевал, а по некоторым параметрам он был мне ближе и роднее (что вполне понятно), чем византийские отцы Церкви, которых я тоже и до сих пор очень люблю, почитаю и изучаю. Последние, однако, в большей мере обитают в ментальной сфере моего сознания, а XX век – в эстетической. Хотя все,

Разворот книги
В. Бычкова
«Художественный
Апокалипсис Культуры»



конечно, значительно сложнее. Правильнее было бы сказать, что строго научные интересы мои долгое время находились в области богатой, уникальной, многогранной и практически совсем не изученной восточнохристианской эстетики и художественной культуры, а искусство XX в., как и вообще все искусство западного мира – от Древнего Египта через Грецию, средневековую и ренессансную Европу до наших дней – являлось и является могучим и богатейшим объектом моего эстетического опыта, не требовавшего до поры никакой вербализации.

До поры. А вот, когда я в своих систематических штудиях приблизился к русской религиозной эстетике XIX–XX вв., к Соловьеву, Флоренскому и другим известным Вам мыслителям, здесь в орбиту моего научного интереса вполне естественно втянулся весь Серебряный век с его символизмом и авангардом. И далее оставался один шаг до того, *а что потом*... Это *потом* я, конечно, давно и неплохо знал, особенно начиная с 1988 г., когда стало возможным регулярно посещать западные музеи, библиотеки, выставки современного искусства. Здесь-то и началось что-то

совсем иное… Знать-то я знал, а вот вербализация этого крайне интересного, но очень специфического эстетического опыта началась какая-то иная. Менялась не моя «оптика» в подходе к новейшим явлениям искусства, начавшимся с авангарда первых десятилетий прошлого века, как у многих современных искусствоведов и критиков искусства, а форма вербализации опыта. На смену рациональным дискурсам все чаще стали приходить полупоэтические, иногда даже поэтические, верлибровые тексты, эссе, поток сознания и т.п., которым я позже дал, возможно, не очень удачное название *пост*-адекваций. В какой-то мере они тяготели к античному жанру экфрасиса произведений искусства, но имели отнюдь не нарративную форму, а часто являли собой какой-то вербализованный энергетический выброс.

При этом вначале я даже и не помышлял их публиковать. Они складывались как своего рода необходимое завершение процесса эстетического восприятия некоторых произведений современного искусства или своеобразного эйдетического облика творчества того или иного мастера, как завершение внутренней, сугубо личной и к себе обращенной герменевтики искусства, рецептивной (как я назвал ее недавно) герменевтики. После ознакомления некоторых моих друзей, и Вас в их числе, с отдельными *пост*-адеквациями мы пришли к убеждению, что они интересны не только мне, имеют некую объективную значимость, и я отважился опубликовать их в нашем совместном проекте «КорневиЩе». Уже тогда (в последние годы прошлого века) вызрел и проект более грандиозного сооружения – «Апокалипсиса», форма которого сложилась как-то сама собой из достаточно нетрадиционного, в разное время и по разному поводу возникавшего материала. Главный смысл ее – выразить на полухудожественном, т.е. недискурсивном (в традиционном понимании термина *дискурс*), уровне нечто грандиозное и грозное, если не катастрофическое, что открылось мне при более тесном, созерцательном контакте с современным искусством – о чем кричат (а они именно кричат) всеми своими разнообразными, но нетрадиционными языками авангардно-модернистско-постмодернистские арт-практики и близкие им интеллектуальные движения XX в. Надеюсь, что мне удалось адекватно передать это в своем тексте.

Н.М.: Спасибо. Мне во многом понятно название книги, даже многие ее подзаголовки, прописанные в «Развернутом титуле» на стр. 629–630 первой книги, но вот вопрос: Вы действительно считаете эту книгу «Последней Книгой Культуры» и вообще «Последней Книгой», как Вы неоднократно декларируете (см. с. 805 второй книги и др.)? Если это не рекламный трюк (ибо особенно активно Вы настаиваете на этом в Пресс-релизе, завершающем книгу) и не шутка, то как это понимать?

В.Б.: Если это и шутка, то с очень серьезным подтекстом (сказка – ложь, да в ней – намек…), который я попытаюсь объяснить. А вообще-то я не очень уверен, что из нашей беседы может получиться что-то путное. Предмет ее слишком запутанный, опутан такой паутиной трудноуловимых смыслов, что вербализовать многое вряд ли удастся. Если бы это можно было сделать, книга имела бы, вероятно, вид нормального академического трактата, подобного великому множеству уже изданных работ по современному искусству и культуре, а не такого гиперзакрученного, полижанрового монстра. Однако, в отличие от авторов этого множества традиционных искусствоведческих трудов, которые считают, что процесс развития искусства идет так же спокойно, гладко и почти равномерно или с небольшими скачками туда-сюда и в XX в., как в предшествующие столетия его существования, я увидел в нем и попытался показать в своей книге, что продвинутые арт-практики, особенно второй половины прошлого столетия, вольно или невольно отказавшиеся от *всех традиционных ценностей Культуры*, существовавшей многие тысячелетия и опиравшейся на эти ценности, жившей ими, в контексте всего XX в. – нечто *принципиально иное*, чем все до сих пор известное в истории культуры.

Я не стану, естественно, перечислять здесь все, от чего отказалось искусство XX в., – эти мои размышления Вы хорошо знаете, и они опубликованы во многих моих текстах в самой что ни на есть академической форме, их анализу и выявлению посвящен, наконец, практически весь «Апокалипсис». Однако сегодня мало еще кто до конца понимает,

что означает этот процесс резкой смены всех художественных парадигм, средств и способов организация арт-объекта, *что* привело к его возникновению. А означает он, скорее – кричит, шокирует, вопит о каком-то кардинальном космоантропном процессе (сломе, сдвиге, скачке, катастрофе), уже вершащемся в Универсуме. Этот лавинообразный процесс и уловило искусство XX в. как наиболее чуткий барометр или сейсмограф подобных феноменов и активно среагировало на него резким изменением всего своего существа. Ну, относительно космоантропного уровня займем мудрости у древних и будем считать, что то, что выше нас, нас не касается (хотя, конечно, касается именно нас, человеков, в первую очередь, ибо резко меняется сама природа человека и среда его обитания, по меньшей мере…). А вот на уровне нашей обычной культуры продвинутые арт-практики современного искусства самим фактом своего явления вещают в общем-то о простой вещи, что та самая многотысячелетняя Культура, питавшаяся Духом или, по крайней мере, верившая в бытие Великого Другого и всегда ориентировавшаяся на него, *завершилась*. А она между тем в последние тысячелетия была и культурой Книги. И вот, вместе с ней пришел конец и Книге, что, собственно, наряду со многим другим, и констатирует мой «Апокалипсис». Поэтому чисто типологически (не хронологически, ибо какое-то время, если человечество еще сохранится, будут печататься, конечно, и обычные книги) – это Последняя Книга Культуры и вообще *Последняя* Книга как некий профетический *символ* уходящей Книги, книжной Культуры, да, возможно, и самого человека в его современной модификации, самого человечества.

Н.М.: Однако не кажется ли Вам парадоксальным, что Последняя Книга Культуры написана, сделана, оформлена уже совсем не в традициях этой Культуры?

В.Б.: Да, это парадокс, говорящий сам за себя. Последняя книга уже выполнена в иной, нетрадиционной парадигме и самой формой, структурой, организацией (при том, что я не стремился к этому сознательно – так написалось, создалось, явилось с моей помощью) показывает, по-моему, немало. Не все, конечно, можно объяснить, но сама «строматность» текста, его гипертекстуальность, полижанровость, свободное обращение с лексикой (много неологизмов), грамматикой, синтаксисом; смысловые перекрестные ссылки, спиралеобразные и циркулярные ходы, многочисленные «окна», полупоэтические, полуабсурдные, сюрреалистические и т.п. поэтические формы и образы наряду с классическим стихом, потоком сознания, дневниковыми записями, эссе, диалогами-конспектами, аналитическими и лексиконными текстами, антиномизмом многих утверждений в комплексе создает, на мой взгляд, во-первых, предельно напряженную энергетику текста, его почти невыносимую для читателя драматургию, свидетельствующую о конце Культуры и всех ее форм, дошедших здесь до своего логического предела. А во-вторых, самим фактом явления подобного текста (и письма, кстати), возможно, показывает нам, *что* же идет на смену Культуре.

Н.М.: И что же?

В.Б.: Полагаю, что виртуальная реальность дигитальных сетей, о которой мы с Вами кое-что знаем и немного даже писали об этом. И вот Последняя Книга Культуры, кажется, сама тянется к принципиально новой форме, перенапряженной, предельно концентрированной виртуальности. Возможно, по форме это своеобразный проект одного из направлений сетевого искусства будущего (да в Сети кое-что подобное уже и можно обнаружить), но содержательно главный голос этой полифонии – голос Культуры. Это очевидно.

Н.М.: А виртуальная реальность уже не Культура? Ответ известен из «Апокалипсиса». Тогда что же?

В.Б.: Вероятно, просто-напросто фантом техногенной цивилизации новейшей электронной эры, которая требует от человека кардинального изменения всего его существа, чтобы быть когерентным, аутентичным ей. Такого кардинального, что возникнет уже совсем иной антропный вид, некий антропоид, которому Культура будет просто не нужна, т.е. будет уже не тот исторический человек, которого знает современная наука и которого пока представляем еще мы с Вами и наши редкие читатели как «последние из могикан». Уже сегодня немало голосов (не только азъ, грешный) все настойчивее твердят о постчеловеке, о новом антропном типе и т.п. На наших глазах идет кардинальное измене-

ние человека (по всем параметрам – физическому, психическому, ментальному), об этом и кричит (в панике и смятении, я думаю) современное искусство. Об этом и мой «Апокалипсис».

А книга… Уже сегодня невооруженным глазом видно, что новые поколения, особенно дети, утрачивают к ней какой-либо интерес. Обычных книг не читают. Им явился новый бог – компьютер и открылся новый мир – сетевая реальность. Поэтому моя книга и провозглашает конец Книги и всей выраженной в ней и ею Культуры, констатирует его. Она действительно – Последняя Книга. И то, что она издана еще сегодня, да так прекрасно, я рассматриваю как чудо. Обыкновенное чудо, имеющее великий символический смысл.

Н.М.: Да Вы, человек Культуры, кажется, радуетесь тому, что написали и издали последнюю книгу? Что, больше ни писать, ни читать не будете? А чем же займетесь, если не секрет, дальше?

В.Б.: Шутить изволите? Я отнюдь не рад тому, что открылось мне самому и зафиксировалось в моей книге. Однако это открылось! Такова сегодняшняя реальность, и мыслителю, конечно, приятно, что эта реальность явилась и ему тоже (понятно, что уже не единственному сегодня). Хотя «открытие» не из ряда приятных. Понятно, что Культура – моя стихия, и я хотел бы надеяться, что еще что-то смогу сделать в ее пространстве и не перестаю читать нормальные книги, естественно. Чтение для нас с Вами – необходимая пища духовная. Уверен, что какое-то время будут появляться и вполне достойные Культуры работы, которые мы прочтем с пользой и удовольствием. Более того, я сам с некоторым удивлением и даже опаской листаю теперь свой «Апокалипсис». Он вообще-то не кажется мне сейчас лично моим творением, хотя там все слова мои и даже большая часть моей личной жизни, какие-то ее интимные стороны выражены на ее страницах, но в целом получилось что-то очень сверхличное и даже пугающее автора. В нем кипят и сталкиваются могучие энергетические потоки, вершится какая-то духовная драма, к которой я сам вроде бы и не имею никакого отношения… Однако не будем об этом. Признаюсь: далеко не все в этом «Апокалипсисе» доходит и до моего понимания.

Н.М.: Значит, не так уж несправедливо звучат первые оценки Вашей книги как «Библии конца времен», «Библии постмодернизма», «новой эзотерической книги», «пост-Заратустры» и т.п.?

В.Б.: Вы опять шутите? Думаю, однако, что если такие ее именования и всплывают у кого-то, то скорее в ироническом контексте современного постпостмодернистского (использую Ваш термин) сознания. Собственно, в буквальном-то переводе с греческого *библиа*, как Вы знаете, просто *книги*, и Первая Книга Культуры так и была названа в процессе исторического осознания ее духовного смысла – просто Библиа. Об упомянутых смыслах не мне сейчас судить, но понятно, если я осмелился, вполне сознавая свою ответственность, назвать ее «Апокалипсисом», и Последней Книгой (biblos eschate, а «эсхатэ» сегодня тоже имеет многие и не только тривиальные смыслы…), то это (отпираться здесь бессмысленно) – высокая претензия (известная черта русского, в какой-то мере еще младенческого в исторической ретроспективе, художественно-интеллектуалистского сознания – мы все здесь амбициозны). Хочу надеяться, что ее *содержание* если и не оправдывает эту претензию, то хотя бы самой претенциозностью привлечет к себе внимание.

Более того, я не исключаю, что какой-нибудь талмудист будущего, когда смысл «Апокалипсиса» станет яснее, а мастерство талмудистов изощреннее (хотя куда уж более?), мог бы рассуждать примерно так. Первая Книга Культуры была явлена человечеству, когда оно осознало свою космоантропную связь с Богом, Великим Другим, получило от него Закон (Пятикнижие Моисея, Тору) и заключило с Ним Союз – Завет, Ветхий Завет, как бы присягая на верность этому Закону. Логическим развитием и продолжением-снятием его стал Новый Завет, Союз с Богом на основе «Нового Закона» – Благодати, принесенной человечеству Иисусом Христом и принятой в качестве руководства к действию христианами. Последняя Книга Культуры была написана обычным человеком, когда человечество в лице своей интеллектуальной верхушки отказалось от веры в Бога, Великого Другого, полностью утратило с Ним связь и решило строить свою жизнь по своим, чисто человеческим законам, принципам, установлениям.

Первая Книга была Священной Книгой, сакральной, духовно и энергетически креативной. По-

следняя ничем этим не владеет. Это человеческая, слишком человеческая книга, в которой вообще «русский дух, в ней русью пахнет».

Первая Книга помимо самого Закона содержит огромную многовековую историю его драматического принятия-нарушения-отступничества, его дополнения и развития, историю контактов и взаимоотношений человечества с Богом. В Последней Книге тоже есть история – история одного жалкого столетия человечества, столетия кардинального и трагического отказа его от Бога, Великого Другого, выраженная в драматическом распаде, разрушении всех форм художественного выражения, т.е. последней и могучей формы коммуникации с Великим Другим и Универсумом. В Первой Книге драматизм чаще всего внешний (личностных или исторических конфликтов), в Последней – внутренний (распад духовной формы – хранителя и выразителя Ценностей). Внешне там все вроде бы благопристойно и даже как-то весело и легкомысленно – какие-то стишки, песенки, игра смыслами и ценностями Культуры, эссе, порхание по памятникам искусства, духовный гедонизм и наслаждение жизнью. Внутренне же за всем этим проступает, ярко выражено основательное смятение человечества перед непонятной неумолимой Катастрофой, уход человека от Великого Другого в Пустоту, Ничто и его лихорадочные попытки зацепиться за какой-нибудь обломок Культуры, чтобы хоть какое-то время оставаться на плаву. Страх, панический страх перед Бытием – один из смыслов Последней Книги.

Первая и Последняя книги – небо и земля во всем, и по существу, и по форме – различные феномены, антиподы. Да это и понятно: вся Культура пролегла и протекла между ними. Первая еще в какой-то мере *до*-Культурна (понятно, что и до нее были книги, и до нее знали Великое Другое, и до нее начала формироваться Культура, но *типологически*, символически она – Начало, Первая), Последняя уже – *пост*-Культурна (хотя и после нее еще были книги и нечто, подобное Культуре, но *типологически*, символически она – Последняя, Конец). Вся Культура между ними. Они – границы, пределы. Объединяет их, пожалуй, одно. В центре и той и другой находятся наиболее высокие в художественном отношении части – «Песни Песней», выражающие мощное креативное начало Универсума – эрос. Это предельно разные по форме, по культурно-ментальному складу, да и по эстетическому качеству Песни, но наполненные одной, поэтически выраженной энергетикой – *энергетикой Жизни*. О чем это свидетельствует, трудно сказать, но здесь есть какой-то глубинный, эзотерический смысл.

Однако мы с Вами, Н.Б., далеки от талмудистской мудрости, оставим ее на откуп потомкам. А вот то, что в Последней Книге отражено и выражено состояние культуры, движущейся в направлениях, провиденных столетие назад Мережковским и Бердяевым в их концепциях «грядущего хама» и «нового средневековья», т.е. концепциях усмотренной ими глобальной варваризации культуры (буфетной американизации, по Розанову или засилья «харчевиков», по Малевичу), – это действительно факт современной жизни, свидетельствующий о чем-то весьма значительном, – об этом кричит искусство *пост*-культуры и об этом мой «Апокалипсис».

Научно-технический прогресс, демократизация и высокий уровень капитализации (точнее – неуемного, гипертрофированного потребительства, индустрия соблазна и т.п.) той части населения, которая и вершит судьбы культуры и цивилизации в современном глобализирующемся мире, ведут, как минимум, к выхолащиванию культуры, к ее обессмысливанию (какой-то уже варварский термин), омассовлению, шоуизации (еще хуже), т.е. к *варваризации* – высоко технизированной и дигитальной, правда, варваризации, что ставит под угрозу не только культуру, но и самое жизнь человеческую. Это ощущали уже Бердяев и некоторые другие мыслители прошлого столетия при не столь еще высоком уровне техногенеза. Об этом и «Апокалипсис» в своих сущностных основаниях.

Однако в нем много и чисто эмпирического материала современного искусства и все еще духовной культуры. Его внешние уровни – это же просто глубоко прочувствованная история искусства и интеллектуальных движений всего XX в. в контексте мировой культуры.

Н.М.: Да, история, но данная при этом в очень своеобразной художественной форме. Отсюда ведь и в заглавие вошел термин «художественный»? Не так ли? Вот об этом я и хотела бы поговорить теперь. Я не случайно, не для рекламы и не для красного словца

сопоставила Вашу книгу по масштабам с «Улиссом» Джойса. Книга действительно не имеет аналогов в мировой литературе. Вы и сами претендуете на своеобразную постмодернистскую художественность, назвав ее «романом» и прописав в Коде-Заключении некую драматургическую романную линию. И мне она представляется именно философским романом, написанным в добротной и самой современной стилистике. В форме некоего бесконечно запутанного интеллектуального лабиринта и гипертекста, попасть в который можно с каждой произвольно раскрытой страницы, а вот выбраться из него трудно. Бедная читательская головушка! Не могли бы Вы дать какие-то ариадновы нити для навигации по нему и, главное, показать, есть ли все-таки выход, т.е. свет в конце этого хитро закрученного туннеля?

В.Б.: Увы, увы! Я пытаюсь переключить Вас на нормальную историю искусства XX в., которая изложена в книге, а Вы опять стремитесь вернуть меня в какой-то эзотерический лабиринт.

Н.М.: Да не я. Вы сами его соорудили и заманили в него читателя, а теперь открещиваетесь… И все-таки… Что и как?

В.Б.: Вот, Вы как читатель, притом весьма мудрый и искушенный в подобном чтении, и рассказали бы мне, что там и как. А что же могу я? Может быть, там и нет никакого романа? Я ведь не писал роман и не замышлял его. Как я уже сказал, я вообще ничего не замышлял. Если кто-то желает войти в книгу от замысла писателя или найти его там, то я его сразу же разочарую: замысла никакого не было. Все сложилось как-то само собой. А вот, когда как читатель я вчитался в нее, то и ощутил какую-то глубинную драматургию и целостность, о которых не помышлял изначально (не зря же сначала назвал ее просто и ясно – строматы – коллаж – лоскутное одеяло; таковой она и является), стали выявляться и возникать в сознании смыслы, которых не было там, пока книга (точнее, фрагменты ее) писалась и составлялась. Восприятие ее оказалось существенно отличным от процедуры ее сборки и всех психоментальных процессов, ее сопровождавших. Целое наполнилось смыслами, которых не только нет в частях, но и которые не дает и их простая арифметическая сумма. Возникло новое качество, которое еще нуждается в осмыслении.

Тогда и возникло *краткое содержание*, прописанное в Пресс-релизе. И это не рекламный трюк. В книге действительно на каком-то трудно уловимом для реципиента (и меня самого) уровне развивается драма сознания, мечущегося между Культурой и *пост*культурой в поисках альтернативы (или выхода из лабиринта, как Вы это обозначили), за которой (драмой) ощущается более глубинная борьба то ли «подпольного человека» Достоевского с внешне вполне уравновешенным и предельно рационализированным Я, то ли подсознательного и сверхсознательного в человеке, то ли каких-то внешних космических энергий, хтонических и уранических, управляющих всем и вся. Очевидно одно: книга эта – поле битвы каких-то трудно постигаемых сил и энергий и одновременно – результат этой битвы.

(Не хило закрутил! Самому понравилось.)

А материал для битвы-драматургии – все пространство искусства и отчасти близкой к нему интеллектуалистики XX в. Кроме того, Культура и *пост*культура (ПОСТ-) выступают наряду с духовно ориентированным сознанием активными действующими лицами драмы. Да и само сознание действует часто во многих ипостасях (равно лирических героях), нередко занимающих противоположные позиции в оценке тех или иных явлений бытия и культуры. Книга принципиально полисемантична и антиномична.

Н.М.: Да, весьма нетрадиционные «герои» для романного жанра, однако сегодня все возможно. А драматический накал в книге ощущается – это факт. Читается она с большим интересом, правда, одного из главных ее мотивов я, как написала и в конце Предисловия, принять не могу, хотя в книге он проведен виртуозно. Сам факт появления столь могучей книги опровергает его, свидетельствует о том, что Культура жива и получает новое дыхание в совершенно новых формах выражения, адекватных современности и понятных ей. Взять хотя бы «Песнь Песней XX века», стоящую в центре книги и являющуюся, несомненно, ее духовно-эмоциональным центром и энергетическим стержнем. От этой лирико-мистической поэмы веет библейским символизмом и даже герметизмом, тонко переплетенным с глубоким лирико-романтическим чувством и постмодернистским иронизмом современной эросоматики. Она по-современному игриво

откровенна, страстна, эмоциональна и в духе старой доброй древности герметична. Конечно, это продукт Культуры, но в яркой современной упаковке. И что же в этом *пост*-культурного? Где тот *эсхатон*, о котором поет главный голос «Апокалипсиса»?

Развивая эту тему, я хотела бы спросить Вас вот о чем. У книги – «говорящая обложка». В правом верхнем углу впечатляющая визуализация Вашего юношеского псевдонима – «Борода», внизу игровая аббревиатура названия: «а-пока-худо». Что стоит за этим «пока»?

В.Б.: А про «худо» Вам и так все понятно? Аббревиатура – находка мудрого дизайнера книги Ильи Бернштейна. Он хорошо уловил главный смысл книги и гениально выразил в этом «аПОКАхудо». Ведь в книге нет однозначной оценки *пост*-культурных явлений. Понятно, что главный лирический герой ее почти драматически переживает конец Культуры, в лоне которой он воспитался, жил, творил, пытался внести свой вклад в ее изучение и развитие и вдруг «нечаянно прозрел ее конец». Согласитесь – неприятный момент для носителя Культуры. И в книге всесторонне разворачивается это «откровение», которое, собственно, сегодня для многих не является уже откровением. Все отчетливее слышны тревожные голоса интеллектуалов (и не только) во всем мире, прозревших это и даже более – ближайшую гибель человечества. Не далее как вчера принц Чарльз, выступая перед английским парламентом, говорил о катастрофическом приближении «Судного дня» и взывал к человечеству о принятии радикальных мер по улучшению экологической ситуации в мире. Хор подобных голосов все усиливается. Только вряд ли им под силу повлиять на мало приятную для человека Культуры логику развития космоантропного процесса.

И экология – только одна из бед, нависших над человечеством. Именно о критическом сгущении всех грядущих напастей и кричат, по-моему, уже почти целое столетие искусство и *пост*-культура. Это нужно уметь только услышать. *Пока* мало кто слышит. Между тем в моей книге есть и множество менее сильных голосов, высказывающих надежду, ибо она звучит и в самом продвинутом искусстве, хотя и в меньшей мере, чем гул глобальной катастрофы. Как писал наш постмодернист Дмитрий Александрович в мудром стишке: «Отчего же это люди // Чуть чего – за топоры? – // А потому что они – бляди, // Но до времени-поры». Люди кардинально заблуждаются (блудят – по-древнерусски), но до поры, считал Пригов. Есть все-таки слабая надежда, что они успеют еще опомниться. Вот и в моем ПОКА, которое выудил из книги и ее названия искусный дизайнер, есть эта надежда.

Понятно, что это упование не на возврат ушедшей в прошлое Культуры. Возвратов в культуре не бывает. Надежда на творческое созидание чего-то принципиально нового, иного, но выполняющего на новом витке антропогенеза (если он вообще не завершится вскоре) функции Культуры. Без него человек вряд ли сможет сохраниться в своем облике (во всех смыслах) человека. А пока – до времени-поры…

Н.М.: Я все-таки не так пессимистично смотрю на мир и культуру, как Вы с Приговым. Между тем в Вашей книге активно прослеживается софийный момент. При всем ее «апокалиптизме» она, на мой взгляд пронизана и софийной, т.е. жизне- и культуроутверждающей, энергетикой. Она софийна в Вашем понимании этого термина, т.е. являет собой сплав мудрости, красоты и искусства. Весь раздел (или Срез, вспоминаю наш «корневищный» опыт и терминологию) «"Авангардные" лики Культуры» пронизан могучей духовной энергией, почти ликованием по поводу действительно выдающихся имен и явлений в искусстве первой половины XX в. О Кандинском, Шагале, Пикассо, Клее, Миро, Дали, Малевиче у Вас получились сильные и действительно «адекватные» философские поэмы, достойные войти в любую антологию современной мировой поэзии. Это и понятно, Вы любите этих художников, и мощный творческий эрос Вашей «Песни Песней» оплодотворяет эти *пост*-адеквационные поэмы. Однако не менее сильные в эмоционально-поэтическом плане (хотя и более краткие по объему) адеквации встречаются и в разделе «Иероглифы *пост*-культуры». О многих *пост*-культурных явлениях Вы пишете отнюдь не в негативной тональности, а со своеобразным пафосом и увлеченностью ими. Да и само слово «иероглифы» в названии раздела говорит о многом. Не так ли? И в чем заключается все-таки арт-*инаковость пост*-культуры?

В.Б.: Спасибо за высокую оценку моих текстов и самого духа книги. Что Вам сказать? Впрямую и легко, и трудно ответить на эти вопросы. Инаковость *пост*-культурных арт-объектов и -проектов я неоднократно перечислял и пытался осмыслить и в моей «Эстетике», и в академических статьях, да и «Апокалипсис» весь посвящен этому. Назову кратко и здесь несколько позже. С точки зрения классической эстетики это все вроде бы негативные факторы, выводящие всю «продвинутую» продукцию за рамки искусства и эстетического опыта. Многие традиционалисты-искусствоведы и эстетики так и считают и не касаются вообще этих явлений, как не имеющих отношения к предмету их исследования. И азъ, грешный, вроде бы склонен с ними почти согласиться. Однако что-то влечет меня к *пост*-культуре и, пожалуй, не только как аналитика и скептика. И тянет на *пост*-адеквации, в которых, вероятно, есть нечто большее, чем примитивное неприятие этой арт-продукции. Ну, понятно, есть. Прежде всего, тот апокалиптический крик и вопль, который и породил «Апокалипсис». И не только он – крики и вопли быстро надоедают нормальному человеку. Радости-то от них никакой, а человек пришел в этот мир для радости и счастья.

Вот здесь и явилось когда-то в моем сознании словечко «иероглифы», понятно, не в древнегреческом смысле «священных письмен», но в современном – неких идеограмм или трудно постигаемого разумом (трудно читаемого) письма; в качестве некоего символа. Оно в какой-то мере относится одновременно и к моим *пост*-адеквациям, и к самим артефактам *пост*-культуры, и к ней в целом. Иероглиф для меня с детства (отец в моем раннем детстве приносил мне с работы почтовые марки, в том числе китайские и японские, с иероглифами, которые поражали мое детское воображение) был чем-то таинственным, всем своим видом заявлявшим о вещах, совершенно недоступных моему сознанию, но имеющих какое-то важное значение. Люди, общавшиеся с помощью иероглифов, представлялись мне существами не от мира сего. Я не мог себе представить, как можно запомнить сотни и тысячи иероглифов, да еще наделять сам характер их написания (рисования) дополнительным значением. Некое благоговение перед иероглифом и иероглифическим письмом сохранилось во мне и до сих пор.

Понятно, что ни свои (иногда полуабсурдные и сюрреалистские) тексты, ни новейшие арт-проекты я не приравниваю полностью к иероглифам и использовал слово как амбивалентный символ, наделенный и глубоким смыслом, и легкой иронией. Тем не менее какой-то, возможно, весьма примитивный, невербализуемый и не подлежащей рациональной расшифровке герметизм в них, несомненно, есть. И в арт-объектах это явно не эстетический герметизм. Нечто иное, активно привлекающее ищущее сознание. Ясно, что в море современной арт-продукции есть масса просто халтуры (ибо со снятием эстетического не осталось никаких критериев ее оценки). Речь не о ней, конечно, но о том немногом, что, собственно, и нашло свое отражение в «Апокалипсисе». Очевидно одно – это не халтура и не пустяк, от которого можно просто отмахнуться, а вот, *как* к этому подходить и о *чем оно* нам вещает, – большой вопрос, попытка ответа на который предпринимается в какой-то мере и на страницах «Апокалипсиса», но отнюдь не всегда на вербальном уровне.

Словами же легче описать, чего нет в современной арт-продукции, и тем обрисовать ее *инаковость*. Вот Вам краткий ответ. За любым произведением искусства Культуры с древнейших времен до начала XX в. стояла конкретная *реальность*, часто метафизическая, а в последние столетия новой эры – в большей мере визуально воспринимаемая. Искусство Культуры сознательно *ориентировалось на человека*: его образ, чаяния, мечты, идеалы, объекты его веры, реальные перипетии, радости, горести, страдания, драмы и трагедии человеческой жизни всегда находились в центре высокого искусства. Ничего подобного практически нет в арт-практиках современного актуального искусства, хотя оно нередко использует фигуру, лицо человека, его действия (в фото-, видеоинсталляциях, иных объектах и перформансах), но сознательно выводит его самого из гуманно-нравственного контекста, приравнивает к остальным вещам предметного мира. В этом искусстве нет (или минимально) духовности, эстетического качества (равно художественности), ориентации на какие-либо традиционные ценности, нет изображения, выражения, символизации, даже обозначения чего бы то ни было, нет человека со всем слож-

нейшим духовно-эмоциональным миром, т.е. *нет практически ничего*, *что* было присуще искусству с древнейших времен до середины XX в.

Н.М.: А что же в нем есть-то, и есть ли?

В.Б.: Что-то в *пост*-культуре есть, несомненно. Но что конкретно – пока не вербализуется. Поэтому – иероглифы, поэтому – *пост*-адеквации, поэтому, наконец, сам «Апокалипсис». При взгляде на объекты *пост*-искусства из Культуры духовно ориентированное сознание за большинством из них и в них ощущает чаще всего холодную, жутковатую пустоту. Дурное, акреативное ничто. Это – симулякры, нередко яркие, блестящие на солнце пустые кожухи, только имитирующие какую-то полноту.

Н.М.: В таком случае это что – гиперреальность, по Бодрийару?

В.Б.: Не думаю. Согласно Бодрийару, если я не ошибаюсь, гиперреальность образуется в нашем постиндустриальном мире путем технического репродуцирования имеющих бытие вещей, предметов, произведений искусства. Это – бесконечное море технических копий, муляжей и репродукций, в котором живет современный человек. Однако *за* ними всегда стоит реальность самих вещей или произведений искусства, и реципиент не забывает об этой реальности, пока все-таки тяготеет к ней. Современный же артефакт не отсылает реципиента ни к какой иной реальности, кроме себя самого, и не предполагает ее наличия за ним. Кипа войлока, придавленная толстым медным листом, – один из объектов Йозефа Бойса в Дармштадтском музее, – это просто кипа войлока, придавленная медным листом и помещенная в контекст художественной экспозиции музея. Поэтому перед нами уже не войлок на складе стройматериалов, а арт-объект, который ни на что не претендует, кроме того, чтобы на него смотрели как на арт-объект именитого маэстро *пост*-культуры. И все. Конечно, досужие искусствоведы тут же вспомнят легенду о том, что молодого Бойса, летчика гитлеровских ВВС с подбитого самолета, татары согревали в крымской степи войлоком и растирали животным жиром – спасли ему жизнь. И вот, мол, в память об этом войлок является у Бойса сакральным символом витальности, жизнеспасительного тепла и т.п. Именно так они и пишут с подачи самого Бойса. Ну и что? Какое отношение все сие имеет к искусству? К художественному образу и символу? К эстетическим ценностям? Все и так знают, что войлок используется для утепления жилища, а вода и хлеб – для поддержания жизни человека. Так что же, это все тоже нести в художественный музей? И несут ведь современные арт-исты! Ну, что скажем? Не деградация ли и примитивизация духовно-эстетического сознания современного человека выражена в этом? Реально же – неосознаваемый страх перед техногенной катастрофой, грозящей человечеству, ощущаемой этими художниками и выражающейся в бегстве в древний фетишизм, магизм, шаманизм и т.п. Об этом и вещает «Апокалипсис».

Н.М.: А вот Ницше, с которого начинаются «Иероглифы», – он тоже для Вас иероглиф? В книге ощущается Ваше амбивалентное отношение к нему. С одной стороны, он – предтеча ПОСТ-, с другой – фигура, позитивно повлиявшая на Ваше становление как эстетика и мыслителя. Не могли бы Вы прояснить этот вопрос?

В.Б.: Да, Ницше – могучий, таинственный, даже мистический иероглиф. Почти в древнегреческом смысле. Великая фигура. В юности, т.е. на третьем курсе института (технического вуза, как Вы знаете), когда я с большим трудом получил разрешение пользоваться в Ленинке запрещенной в те времена философской литературой, я в первый же день выписал Ницше и с упоением начал читать «Заратустру» и «Рождение трагедии из духа музыки», а затем и все остальные работы. Не могу сказать, что я был увлечен его идеями и согласен со всеми из них. Многое вызывало полное неприятие и протест, но сама полупоэтическая форма его философствования, ЗА которой ощущалось еще нечто, невербализуемое и влекущее в какие-то глубины или на какие-то умонепостигаемые вершины, захватывала дух и сразу убеждала, что перед тобой гений, может быть, и злой. Но – гений! Уже тогда я понял, что философствовать можно не только *молотом*, чем отличалась так называемая марксистско-ленинская философия, «единственно верная», но и полухудожественными многосмысленными текстами. В этом плане Ницше, конечно, повлиял на меня, да и на всю русскую философию и культуру Серебряного века, которую я тогда неплохо знал и любил. Русский

символизм, конечно, многим обязан Ницше, не говоря уже лично об Андрее Белом, для которого он был кумиром и мистагогом.

Думаю, что и сегодня мы далеко не полностью постигаем его. В этом плане я не могу не помянуть здесь добрым словом издателей моего «Апокалипсиса» – спонсора Владимира Миронова и главного редактора Игоря Эбаноидзе, которые много делают для издания новых переводов Ницше и его изучения. Ницше немало дает для понимания современной культуры и ее будущего.

Именно поэтому я начинаю «Иероглифы» беседой и полемикой с ним. Он одним из первых ощутил апокалиптизм наступающей эпохи, по-своему мощно выразил свои предчувствия в полупоэтической форме философствования и набросал свой проект выхода человечества из кризиса. В целом же философия Ницше – первый, предельно эпатажный для того времени крик о чем-то катастрофическом. «Современная Европа, – писал он в одном из писем 1887 г., – не имеет ни малейшего представления о том, вокруг каких ужасных решений делает круги моя мысль и все мое существо, к какому *колесу* проблем я привязан и что со мной приближается *катастрофа*, имя которой я знаю, но не произнесу» (перевод И.Эбаноидзе). Это письмо из недавно опубликованного сборника писем, с которым я ознакомился только пару месяцев назад. Однако этим настроением пронизаны многие классические и давно известные тексты Ницше.

Культура XX в. (а точнее, и все человечество) двигалась по пути, провиденном им. Сегодня это очевидно. В этом смысле Ницше – мой ранний единомышленник. Или я – его. Для ментального пространства это не так важно.

Н.М.: Читателя интригует своеобразный алфавитный герметизм Содержания. Я имею в виду греческий алфавит как содержательный фактор «Адресов-телефонов культуры» и кириллический – Лексикона. Ну, второй понятен, хотя в комплексе с первым создает своеобразную игру в герметизм. А вот первый завораживает глаз – тем более что не имеет ведь прямого отношению к разворачивающемуся в этом разделе тексту. Действительно ли в нем есть какой-то скрытый смысл, помимо чисто формального, о котором Вы пишете в самом тексте?

В.Б.: На этот вопрос мне трудно ответить однозначно. Греческий алфавит, да и сама древнегреческая культура, конечно, помимо всего известного и явного таят в себе немало сокровенного, орфического, гностического, герметического, мистериального, таинственного. Греческий Новый Завет, Септуагинта, Филон Александрийский, Плотин и т.д. Много привлекающего человека Культуры. Сам последний этап нашей Культуры происходит оттуда и связан со всем греческим. Здесь есть что-то сокровенное. Это чувствовали и Ницше, и Вяч. Иванов, и Флоренский, и Лосев. И меня, Вы знаете, всю жизнь притягивают к себе и Древняя Греция, и Византия. Они уязвили мою душу с юности и навсегда.

Н.М.: Это хорошо видно из текста «Апокалипсиса», особенно данного раздела. Он носит ведь во многом характер интимного дневника, из которого вполне понятно, что главные «адреса» культуры для Вас – это Бог, Дух, Любовь, духовность, Красота, Искусство, Символ, по которым Вам нередко удается «дозвониться». Здесь, как и во всей книге, сильно личное авторское начало. А Вас не беспокоит, что Вы слишком открываете общественности свою душу, какие-то сокровенные мысли, переживания, непосредственные эмоциональные реакции, нелицеприятные оценки и т.п. – то, что большинство людей, и особенно в нашей среде, стремятся скрыть от постороннего взгляда за маской или имиджем? Не опасаетесь увеличить тем самым число своих недругов?

В.Б.: Во-первых, не забывайте, что это все-таки полухудожественное произведение, и далеко не все высказывания его героев – высказывания самого автора. Во-вторых, форма многих фрагментов подобного текста, от-крывая со-крывает, хотя, конечно, большая часть идей и событий там выражают какие-то аспекты моей души, – это верно. Акцент на интимности здесь преднамеренный – таким способом хотелось бы достучаться до тех, кто в состоянии еще понять написанное в книге. Книги для того все-таки и пишутся, чтобы что-то существенное, продуманное и выстраданное в глубинах души донести до читателя. Даже Последняя Книга в этом плане не отличается ото всех остальных. А относительно недругов – открытых у меня, как Вы знаете, вроде бы нет. Я не конфликтный человек и всю жизнь стремился помо-

гать всем, кому могу, и делать добро. А вот скрытых, вероятно, немало. Отдаю себе ясный отчет в этом. В давнее время заведующий нашим сектором Михаил Федотович Овсянников, видя, как я направо и налево с наивной радостью раздаю экземпляры моей вышедшей тогда второй книги (был 81-й г.), как-то подошел ко мне и с хитроватым прищуром сказал: «Вот, я вижу, ты радостно раздаешь свою книгу, а ты посмотри в глаза тому, кому даришь ее, и много интересного там прочтешь. Во всяком случае, имей в виду – с публикацией каждой новой книги ты будешь приобретать все новых врагов. Увы, это проза нашей жизни». Я принял это неписаное правило научного сообщества и опубликовал с тех пор уже более 20 книг. Друзей у меня между тем тоже немало. И свой выбор я сделал давно и вполне осознанно: живу и работаю на науку, культуру, просветительство своего рода, а если это вызывает неприязнь и зависть у кого-то, это в первую очередь его проблема, хотя иногда имеющая последствия и для меня, конечно. Увы! Проза жизни.

Н.М.: Так что «Апокалипсис» – это и своего рода протест творческой личности против этого «правила» и «прозы»? И своеобразная исповедь?

В.Б.: Протест – возможно, но неосознаваемый. Столь обыденные мелочи жизни никогда не смущали меня и, слава Богу, пока не мешали работать. А вот исповедоваться я, пожалуй, еще не готов. Во всяком случае, перед людьми. «Исповедь» Августина – великое произведение, но это не мой жанр.

Н.М.: Интересно, что интимный дневник у Вас каким-то удивительным образом перетекает в книгу по новейшей эстетике, которую Вы совсем недавно обозначили как постнеклассическую. Если читать «Апокалипсис» под этим углом зрения, то там вырисовывается яркая картина становления современной эстетики. Даны ее структурные элементы, развиты, хотя и в краткой форме, многие основные положения. Те же «Адреса-телефоны» начинаются (первая запись на букву «Альфа») фразой из Дионисия Ареопагита «чрез чувственные образы», которая по-гречески (приведено там же) ласкает глаз эстетика: di aisthetais eikosin. И далее идет Ваш краткий эстетический манифест, начинающийся лозунгом: «Эстетика – философия, культурология, искусствознание, богословие, вообще – новая гуманитарная наука XXI века». И в книге в той или иной форме (нередко в поэтической) разворачивается эта концепция, с которой многие сегодня могут и не согласиться. И вообще, для кого эта эстетика, если Ваш «Апокалипсис» кричит о гибели Культуры, искусства, самого человека?

В.Б.: Ну, не весь же «Апокалипсис» кричит об этом. Вы сами неоднократно настаиваете в нашей беседе, что там есть и надежда на Свет в конце… В «Апокалипсисе», как и в его авторе, как и почти в каждом человеке, звучит отнюдь не один голос. Там один, хотя и очень сильный, голос ведет партию кризиса и катастрофы, а другие в то же время, образуя симфонию с ним, вещают о других аспектах «откровения» – начинают пропевать то, что может оказаться полезным людям, пережившим катастрофу, выжившим вопреки всему и желающим жить и далее и, более того, быть людьми, а не антропоидами какими-то. Им-то, да и нам с Вами, еще живущими, слава Богу, в Культуре, требуется нечто, позитивно *становящееся* в нашей сфере эстетического опыта, но адекватное сегодняшней ситуации, учитывающее ее наработки. Поэтому в «Апокалипсисе» действительно заложены некоторые основы новой эстетики, о которой мы с Вами размышляем постоянно, хотя и видим ее каждый в своем свете. Они встречаются во всех разделах в самых разных формах, а Лексикон, в который и Вы внесли свою лепту, практически весь ориентирован на это.

Н.М.: В не меньшей мере Ваша книга прочитывается и как своеобразная история искусства XX века в основных ее направлениях – от импрессионизма до современности, главных именах, феноменах, центральных музеях и выставках. Бо́льшая часть «Апокалипсиса» посвящена все-таки именно искусству XX века. Не так ли?

В.Б.: Да, Вы правы. Там развернута именно *своеобразная* история искусства, т.к. она излагается и выражается отнюдь не в традиционной научной форме, но в иных словесных конструкциях, которые направлены на более яркое и экспрессивное выявление и выражение сущности рассматриваемых арт-феноменов и артефактов. Особенно в первых двух разделах первой книги и первом разделе второй книги «Россия – разлетающаяся вселенная».

И своеобразие этой истории состоит еще и в том, что в каком-то своем прочтении это одновременно история духовно-эстетической деградации искусства и человечества в прошедшем столетии. Увы! От «ликов», выражающих сущности, к «иероглифам», непонятно что означающим, а далее – к симулякрам, за которыми – пустота. Символическим образом этого движения является Музей современного искусства во Франкфурте-на-Майне (ММК).

Н.М.: Которому Вы к его десятилетию пропели выразительный Реквием?

В.Б.: Увы!.. Не столько, правда, самому музею, сколько «актуальному» искусству, которое он продолжает собирать.

Н.М.: А вот Россия – разлетающаяся… Понятно, что разлетелись многие нонконформисты по всему миру и многим из них Вы посвятили интересные тексты. Однако только ли географический разлет имели Вы в виду под этим названием? И что же дал все-таки поиск «следов духовности» в русском актуальном искусстве, который Вы там предприняли?

В.Б.: Да, не только географический, естественно. «Разлет» у нас произошел от духовного центра Культуры и Искусства, который особо остро ощущали русские художники и интеллектуалы еще в самом начале прошлого столетия – в Серебряном веке. И поиск «следов», как я показал в этом разделе, дал не так уж много. Хотя на декларативном и манифестарном уровнях кое-кто у нас еще помнит и о красоте, и о духовности и пытается что-то сделать. Не очень получается уже. Оборвана нить традиции, да и время на дворе совсем не то. Не то…

Н.М.: В Вашей истории искусства не очень соблюдается соответствие объемов текстов значимости того или иного художника. Это сознательный прием? И чем он мотивирован?

В.Б.: Ну, это не совсем так. В разделе об авангардных личностях я, по-моему, уделил все-таки главное внимание наиболее значительным в художественном плане фигурам: Кандинскому, Шагалу, Малевичу, Дали, Клее, Миро, Пикассо. Однако не потому, что я стремился, как в традиционных историях искусств, соблюдать какую-то пропорциональность объемов и значимости фигур. Просто любая встреча с этими мастерами для меня всегда большой эстетический праздник, и впечатления от этих встреч сами просились на бумагу. В сфере арт-истов *пост*культуры совсем иной подход. Там практически не происходит событий эстетического опыта или они относительно низкого уровня. Работают другие механизмы восприятия: аналитические размышления, интеллектуальная игра (иногда), восхищение технологическими находками и исполнением и т.п. Поэтому адеквационные тексты здесь сами собой получались значительно короче или вообще не получались, а их заменяли обычные прозаические рассуждения, если я считал нужным как-то отреагировать на то или иное явление.

Более того, для так называемого актуального искусства второй половины столетия я не делал различия между фигурами, выдвинутыми арт-номенклатурой в первый эшелон, и теми, кого она почти не замечает. У нее критерий один – бизнес, и он сегодня господствует, к сожалению, во всей арт-индустрии и выставочной работе. У меня принципиально иной критерий – художественный. А по этому критерию практически все современные профессиональные художники равны, т.е. эстетическое качество их работ или сравнительно низкое, или его совсем нет. Поэтому в «Апокалипсисе» в одном ряду стоят и «мэтры», раскрученные арт-номенклатурой, чьи работы она продает за миллионы долларов, и мало известные мастера, в том числе и некоторые мои друзья. С точки зрения апокалиптического свидетельства они все равны и кричат в унисон об одном и том же. В этом плане мой друг Борис Михайлов со своими деревяшками ничуть не слабее какого-нибудь Энди Уорхола с его шелкографическими фотками или Ильи Кабакова с его кухонной посудой и идиотическими записочками соседей по коммуналке. Просто последних в нужный момент раскрутили, а его нет. Ну и производительность и степень проходимости у тех повыше. Вот и все. Поэтому Боре или Марице Прешич я уделил больше внимания, чем Уорхолу или Кабакову, хотя и их не обидел. Тоже апокалиптичные ребята, но о них огромные монографии возами развозят по всему миру. Читай, не хочу! Что же мне делать в этом могучем грохоте литавр?

Н.М.: А вот «Лента Мёбиуса», déjà vu – это что, символы надежды, возвращения к Культуре на новом

уровне, новый миф для новейшей эры? И вообще, не тяготеет ли весь «Апокалипсис» к новой мифологеме в позитивном, естественно, смысле? Мне показалось, что в нем есть что-то мифогенное.

В.Б.: Ну, Вам со стороны виднее. Мифы, как Вы понимаете, сознательно не создаются. Они стихийно возникают в каких-то трудно постигаемых глубинах бытия и сознания (коллективного, как правило) и в необходимый для них момент являют себя нам через посредство неких творцов. Вряд ли какого-то одного конкретно. Вот само искусство *пост*-культуры, т.е. весь комплекс продвинутых арт-практик – от поп-арта до наших дней, – это, несомненно, могучий миф совершенно *иного* формата и характера, чем все предшествующие большие креативные мифы Культуры. А мой «Апокалипсис» – попытка расшифровать, прочитать этот миф, выразить его вербально, что привело к новым абсурдно-абстрактно-сюрным формам *пост*-адеквации. Здесь мне трудно сказать что-либо вразумительное. Другое дело, что в «Ленте Мёбиуса» есть определенная сознательная попытка с помощью подбора фрагментов дневниковых и путевых записей как-то соотнести наиболее значительные явления *пост*-культуры с феноменами Культуры и выявить некие тенденции развития и жизни арт-форм. Кроме того, в ad marginem явлены определенные скачки сознания в области восточной или тяготеющей к ней духовности, чтобы понять, не пытается ли как-то примкнуть к ней на каких-то глубинных уровнях современная арт-продукция и интеллектуалистика. Однако обо всем этом, как и о многом другом, уже не мне судить. Книга ушла от меня в плавание, и я смотрю на нее с некоторым отчуждением и даже опаской. Читать и изучать ее, может быть, буду значительно позже. Хвала издателям за мужество и риск. Опасаюсь, что такой талмуд не скоро найдет своих покупателей. Им тоже ведь надо иметь немалое мужество, чтобы приобрести его и принести домой.

Н.М.: Вот здесь я с Вами совершенно не могу согласиться. Книга действительно огромная, но и величественная по замыслу и его воплощению. Она захватывает интеллектуала на каждой странице, и хочется читать ее все дальше и дальше, неоднократно возвращаясь и к уже прочитанному; она будит мысль в направлении самых серьезных проблем и тем современности и при этом многими своими частями доставляет истинное эстетическое наслаждение. Чего стоит хотя бы Ваша поэзия. Ведь в определенном смысле – это антология поэзии XX в., созданная одним автором. Если пройтись только по стихотворным текстам этой книги (а их там очень много), то открывается удивительный поэтический, предельно многообразный по формам и стилевым направлениям мир. Поэтический мир XX в. И здесь, как мне кажется, не так уже важно, что породило к жизни те или иные поэмы, отдельные стихи, «поэзы» и *пост*-адеквации, как вы их называете. Шагал, Дали, Кандинский или кто-то из менее известных общественности Ваших друзей-художников. Поэтический мир книги живет помимо всего прочего самостоятельной, насыщенной жизнью. И современным ценителям поэзии он откроет много нового и неожиданного в чисто художественном, эстетическом плане. Я даже уверена, что всю поэзию этой книги можно было бы собрать в отдельный сборник, который будет иметь самостоятельное и важное значение в нашей культуре. Нет ли у Вас такого замысла?

В.Б.: Нет, такого замысла нет, хотя с поэзией я дружен всю жизнь. Много ее читаю, люблю и кое-что даже всегда писал в полупоэтической форме. Однако думаю, что Вы слишком уж серьезно относитесь к моей книге. Это просто *последняя книга Культуры*, и вообще *последняя книга* со всеми вытекающими отсюда последствиями. Сегодня это еще совершенно непонятно. Никому. Ни Вам, ни даже мне самому в полной мере. Я это знаю, но не очень понимаю. Поэтому и не стоит к ней *пока* относиться очень уж всерьез. Пусть будет и ждет своего времени. А вот лет через 15–20 уже всем будет ясно, что это *так*. Тогда и можно будет вернуться к ней на самом серьезном уровне и порассуждать. А пока слава Богу и хвала издателям, что она издана. Поставим ее на полку и будем знать, что она просто последняя – to eschaton.

Н.М.: Спасибо Вам за интересный разговор, за Книгу, а вот уж рассуждать о ней и сейчас Вы никому не запретите. Там есть над чем задуматься. Уверена, что и к Вам будут еще вереницы вопросов, и не только у меня. И никуда Вы от них не уйдете. Спасибо.

АСПЕКТЫ, УРОВНИ И СРЕЗЫ ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ЭПМИРИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИЯХ

067. Н. Маньковская (02.03.08)

Все-таки бывают удивительные совпадения: недавно мы получили умную и остроумную «пьеску» Вл. Вл. (от 21.02.08), украсившую и оживившую нашу и без того «Живую эстетику», в шутливой форме развивающую ее глубинную проблематику, а на днях увидела (и услышала) многих ее персонажей (философа, звездочета-эзотерика, чудака и др.) на сцене ЛабораТОРИИ Бориса Юхананова. Эта основанная в 2002 г. художественная община самоидентифицируется как «молодая ветвь, отходящая от древа сегодняшней устной Торы», попытка создания нового мидраша (выявления скрытого смысла священного текста) в живом, игровом театральном полилоге. Трехчастный, идущий в три вечера спектакль «Голем. Венская интерпретация» по мотивам пьесы Г. Лейвика «Голем» задуман как новомистериальный проект, толкующий миф о Творце и творении в новом культурном контексте средствами современного театрального языка. В этом спонтанно развивающемся эпатирующе-провокативном хэппенинге-перформансе с участием зрителей («везунчиков» таскают за волосы, почесывают и т.п.) актеры (некоторые из них обладают выдающимися пластическими и танцевальными способностями) на русском, английском, иврите в парадоксально-игровой манере обсуждают многие из волнующих нас тем, связанных с метафизикой, философией, искусством, творчеством, творческим процессом. Один из лейтмотивов спектакля – близкая нам мысль об искусстве как эстетическом наслаждении, а не каком-либо месседже. Молодым актерам удается создать атмосферу настоящего драйва и вместе с тем в фарсовой манере, с вполне уместными, как в хорошем анекдоте, вкраплениями ненормативной лексики, перебросится репликами о соотношении вербального и визуального; языка и речи; текста, контекста и подтекста; сознательного, подсознательного и сверхсознательного; о герметизме и экфрасисе; художественном смысле постструктурализма; дискурсе и рефлексии и многих других не менее серьезных материях. Подумалось: вот бы поставить здесь «Апокалипсис Художественной Культуры» с авторской читкой *пост*-адекваций (В.В. делает это, кстати, весьма артистично)! Ведь можно сказать, что создатели спектакля средствами своего искусства ТОРят дорогу к нам, эстетикам, к эстетической проблематике. Так что «два поезда вышли навстречу друг другу». И такое встречное движение теоретиков и практиков – мы к вам, вы к нам – представляется мне добрым знаком.

Действительно, дорогие друзья, в наших последних беседах обсуждались наиболее сущностные, фундаментальные проблемы философии искусства – природа творческого процесса, характер эстетического восприятия, соотношение искусства и жизни, эстетические ценности и многое другое. Эти «вечные» темы требуют сегодня особого внимания: ведь почти вековое развитие нонклассики привнесло в их понимание новые нюансы (среди них – ставка на интеллектуальное удовольствие, нередко в ущерб художественности, а следовательно, и эстетическому наслаждению). К тому же личность исследователя, его неповторимый эстетический опыт, вкус, базовые жизненные ценности, особенности душевного склада и характера, наконец, налагают отпечаток на столь тонкую, во многом субъективную сферу, как эстетическая рефлексия, – наш «Триалог» тому свидетельство. Что касается меня, то мне кажется, что в современном искусстве (и акте его восприятия), тяготеющем к постнонклассике, одинаково ценны как внесознательно-интуитивное, так и интеллектуальное начала – в идеале они сплавляются воедино, образуют нерасторжимую целостность. Опыт авангарда – модернизма – постмодернизма работал на усиление интеллектуальной составляющей и доработался до того, что исторг у В.В. крик души: «Я не желаю разгадывать произведение искусства как интеллектуальную шараду. Этим пусть занимаются масоны, алхимики, фрейдисты и все любители кроссвордов и шарад, но сие – не эстетический опыт. А в искусстве я ценю только его, точнее – с него должно все последующее начинаться» (впрочем, размышляя в другом месте об особенностях рецепции современных арт-практик, В.В. справедливо замечает, что здесь «работают другие механизмы восприятия: аналитические размышления, интеллектуальная игра (иногда), восхищение технологически-

ми находками и исполнением и т.п.»). Мне же такое «разгадывание», будящее эмоциональную память, вызывающее художественные и общекультурные ассоциации (то есть «рецептивная и профессиональная герменевтика», о которой так интересно пишет В.В., в одном флаконе – она применима, как мне кажется, в том числе и к произведениям нефигуративного искусства), скорее, импонирует. Да и можно ли в акте творчества и восприятия расчленить рациональное и иррациональное? Когда в недавнем спектакле Льва Додина «Жизнь и судьба» по мотивам романа Василия Гроссмана делящая сцену пополам металлическая волейбольная сетка, превращающаяся то в тюремную решетку, то в «окна» между лагерями и волей, то в призрачную завесу между сталинским и гитлеровским режимами, вызывает мгновенные ассоциации с мечущейся по сцене знаменитой металлической сеткой-«железным» занавесом, главным действующим лицом любимовского «Гамлета», разве сам акт подобной рефлексии не доставляет удовольствия? И разве любые интерпретации классики не связаны с определенной художественно-эстетической концепцией, то есть в том числе и рациональным началом? А именно момент авторской интерпретации меня и привлекает – иначе не стоит идти в театр или кинотеатр, достаточно снять с полки любимый томик.

Разумеется, я согласна с В.В. в том, что художественность, эстетическое в искусстве – то главное, без чего, собственно, и говорить не о чем. Однако суждения о том, обладает ли произведение подобными качествами, как мы знаем, далеки от универсализма. Вот пару недавних примеров. Мы обменивались с коллегой, экспертом в области современного искусства, обладающей прекрасным эстетическим вкусом, впечатлениями о новом фильме братьев Джоэла и Итана Коэнов «Старикам тут не место». Моя собеседница не увидела в нем ничего, кроме малоудачного боевика. Мне же показалось, что фильм этот чрезвычайно интересен как опыт игры с жанром, его выворачивания наизнанку. Вопреки всем голливудским канонам добро здесь наказуемо (причем немедленно и неотвратимо), справедливый, умудренный жизнью шериф впадает в глубокую депрессию от ощущения своего полного бессилия, и даже лихой мафиозо захлебывается собственной кровью. Гибнут все те, кто, так или иначе, вызывает зрительские симпатии – герой, случайно наткнувшийся на чемоданчик с двумя миллионами долларов, его ни в чем не повинная жена, тот самый мафиозо и его наниматель, а попутно – множество попавшихся под горячую руку персонажей. Под чью руку? Убийцы-маньяка, символизирующего абсолютное зло. Это выдающаяся работа испанского актера Хавьера Бардема, игравшего в последние годы крайне разноплановые роли – от прикованного к постели больного, мечтающего об эвтаназии («Море внутри») до глубоко аморального приспособленца в сутане («Призраки Гойи»). У братьев Коэнов он предстает в роли Люцифера, бросающего монетку (парафраз Бога, играющего в кости). Но самое главное заключается как раз в том, что игры (в том числе постмодернистской) здесь нет, дьявол в человеческом обличии принимает решения по собственному произволу. И интересуют его, разумеется, не миллионы, а абсолютная власть над людьми, спекуляция на их слабостях и пороках. Зло разлито в мире, непонятном и неподконтрольном «старикам», живущим по моральным законам традиционной Америки. На мой взгляд, центральная сцена фильма та, где шериф читает вслух газетную заметку о повседневном, «ползучем», бытовом насилии, которое окружающие вообще перестали замечать. Для него, сына и внука «классических» шерифов, мужественных борцов с явным злом, богооставленная, иррациональная, алогичная, вышедшая из-под контроля реальность – уже «не место».

Одним словом, я ощутила в этой прекрасно снятой ленте, где под сурдинку звучит множество самых разных мотивов (от объединяющего всех зрелых американских мужчин вьетнамского синдрома до инфантилизма молодых стражей порядка и сложностей внутрисемейных отношений), экзистенциальный смысл, перекрывающий любые жанровые рамки, меняющий саму их структуру, и оценила ее как эстетический феномен. А вот при разговоре о последних сочинениях Владимира Мартынова («Танцы на берегу» и некоторые другие) мы как бы поменялись местами. Музыка Мартынова произвела на мою коллегу глубокое впечатление, вызвала у нее состояние медитации. Мне же эти минималистские опыты показались малоудачным подражанием Филиппу Глассу.

Что из этого следует? Прежде всего то, что ни братья Коэны, ни Ф. Гласс от наших мнений никак не пострадают, их творчество останется равным себе. Такого рода «разночтения» носят сугубо субъективный характер, основанный, прежде всего, на причинах онтологического порядка, типах личности (склонности к интуитивному либо рациональному типу восприятия), душевном складе, не говоря уже о несхожих эстетических установках, художественных предпочтениях, личностном художественно-эстетическом опыте.

Должна признаться, друзья, я – в высшей степени благорасположенный и благодарный зритель, читатель, слушатель. На уровне собственного эстетического восприятия я выстраиваю для себя цепочку от «интересно» через «нравится» до «полного погружения», чьи основные звенья коррелируют с теми этапами эстетической рецепции, которые столь подробно и убедительно выявил и проанализировал В.В. Я согласна с ним в том, что художественные шедевры сегодня – редкость. Но именно поэтому, не будучи максималистом, я и не взыскую исключительно шедевров. Я рада и благодарна, если в спектакле, фильме, повести, пусть в целом и не выдающихся в художественном отношении, мелькнет хотя бы одна творческая находка, будет инкрустирована блестка эстетического или найден оригинальный ассоциативный ход. Мне это интересно либо на формальном (как это сделано?), либо на интеллектуальном уровне как «профессиональному реципиенту». Что же насчет «нравится»... На сакраментальный вопрос «тебе понравилось?» мне зачастую трудно ответить. И брошенное мимоходом банальное «да» нередко как раз и означает «мне было интересно». Уже неплохо. А вот по-настоящему нравится что-либо в современном искусстве гораздо реже. Ведь здесь предполагается то целостное, органическое эстетическое удовольствие, которое обозначено у В.В. как третий этап эстетического восприятия. Эстетическое же наслаждение связано у меня с эффектом «полного погружения» в произведение, когда входишь в художественный мир и начинаешь жить в нем интенсивной внутренней жизнью, переживать и сопереживать на высокой эмоциональной ноте (такие моменты чаще возникают при созерцании классических полотен, порой – в театре; арт-практики к ним не слишком располагают. Думаю, эстетическое созерцание возможно при восприятии как «статических», так и «динамических» искусств – об этом свидетельствует хотя бы наша с В.В. единодушная оценка «Чемоданов Тульса Люпера». Вообще же хогартовская змея и шеллингианский круг представляются мне гораздо более продуктивными применительно к современному искусству, чем вертикально-иерархические классификации видов искусства у Леонардо или Лессинга, в том числе их аристотелевское подразделение на «искусства движения» и «искусства покоя».) Однако при этом я вовсе не «выключаюсь из бывания», не впадаю в транс. Мне кажется, что подобная полнота и острота переживаний, их накал, вплоть до уникальных моментов катарсиса, как раз коррелируют с реальным континуумом, соизмеримы с ним (при том, что душевные взлеты и падения, счастье и горе, выпадающее нам в жизни, гораздо сильнее в экзистенциальном плане: «чтобы по бледным заревам искусства увидеть жизни гибельный пожар»...). Подлинное искусство, по-моему, и является продолжением, духовным обогащением и расширением жизни – ее чрезвычайно важной, необходимой частью. Я считаю жизнь, при всем ее драматизме и трагичности, прекрасной, а не ущербной, и на сакраментальный вопрос о полупустом или полуполном стакане всегда склонна выбрать второй вариант ответа. Но еще в большей мере мне, пожалуй, импонирует другое решение – «стакан полный»!

Теперь, несколько снизив тон, хочу перейти в другой регистр и включиться в вашу, В.В. и Вл. Вл., полемику об авторских самооценках, письмах и дневниках людей искусства и т.п. Думаю, что это «наше», эстетическое, в той мере, в какой позволяет судить о характере творческого процесса. Не говоря уже о трактатах собственно философско-эстетического плана, принадлежащих выдающимся художникам, таким, скажем, как «О духовном в искусстве» В.В. Кандинского, которого В.В. считает одним из своих учителей, «Моей жизни в искусстве» К.С. Станиславского и других работах того же класса – здесь можно было бы заглянуть и в глубь веков. В свое время я прочла огромное количество театральных мемуаров, биографий, автобиографий, писем художников, писателей, кинематографистов, музыкантов, танцовщиков и балетмейстеров (не говоря уже о профессиональных критических разбо-

Олег Кулик.
Лев Толстой и куры.
Инсталляция. 2004.
Московский музей современного
искусства (справа – фрагмент)

рах их работ), и это обогатило мои представления как об их творчестве, так и о культурном контексте соответствующей эпохи (хотя совершенно очевидно, что вырванные из целостного текста и произвольно интерпретированные суждения и самооценки художников способны повести нас по ложному следу.) Правда, все это относится преимущественно к деятелям культуры более или менее далекого прошлого. Что же касается ныне действующих художников, то мне никогда не хотелось вникать в биографические подробности, а тем более лично знакомиться с ними (хотя работа во ВГИКе, казалось бы, способствует этому – ведь среди заведующих кафедрами такие киноклассики, как Марлен Хуциев, Алексей Баталов) – мне вполне достаточно их творчества. Все эти бесчисленные «караваны историй», а попросту сплетни в глянцевых журналах под видом поиска прототипов героев произведений вызывают у меня резкое отторжение. И дело, думаю, не только в благородной патине прошлого либо в ее отсутствии, а в том, что усилиями современных кураторов, а то и просто пиарщиков в какой-то мере скомпрометирован сам жанр художественной критики. Один из недавних примеров – огромная, на все здание ЦДХ выставка Олега Кулика с лавиной комментариев Екатерины Деготь и других арт-критиков, составляющих, по сути, параллельную концептуальную экспозицию, крайне слабо пересекающуюся с визуальным рядом (жаль, что не удалось сфотографировать эти минирецензии как примеры самодостаточной фантазии их авторов, радикального разрыва между словесным и зрительным рядами.) Впрочем, как известно, в самом концептуальном искусстве именно нарратив автора и его «группы поддержки» превалирует над собственно пластическим выражением. Тем не менее нам, как специалистам, имеет смысл читать и такого рода опусы – хотя бы для полноты представлений об актуальных арт-практиках.

Н.Б. на выставке
Олега Кулика.
Центральный дом художника.
2007

Мне кажется, друзья, Триалог подвел нас к крайне существенному вопросу постнеклассической (и не только) эстетики о соотношении искусства и неискусства, границах искусства в целом. И эта проблема общеэстетического характера вытесняет на задний план некоторые мои недоумения, связанные с брошенными мимоходом замечаниями В.В. об отсутствии, в отличие от авангарда, шедевров в экспрессионизме (а «Крик» Мунка?) или работающей на понижение в художественном плане роли цвета в кино – хотя и об этом имело бы смысл поговорить.

Жду Ваших откликов. Н.М.

068. В. Бычков (03–07.03.08)

Дорогие друзья,

последние ваши письма дали богатую пищу для размышлений. Попробую кратко провести их вслух, точнее, письменно. Мы действительно в процессе этого Разговора затронули много сущностных проблем, относящихся к современной философии искусства, и попытались в них разобраться. Однако пока не рискнули дать прямой ответ на вопрос: *что есть искусство*, с которого, собственно, и должна начинаться любая философия искусства, в том числе и постнеклассическая. Надеюсь, что в конце письма я все-таки доберусь до этой формулировки, но вначале о некоторой конкретике нашей оживленной переписки.

Еще раз благодарю Вл. Вл. за очень интересное, содержательное, информативное письмо от 14–18.02, в котором дан исчерпывающий ответ на мой вопрос об эзотерике у Бекмана. Если бы теперь я получил такой же на еще более интересный вопрос, о начатках новой духовности в творчестве Бойса, я был бы на верху блаженства. Однако и так купаюсь в приятных переживаниях от великолепного письма. Между тем герметизм отдельных произведений искусства – существенная тема в сфере наших размышлений, по которой в среде сокресельников Вы, Вл. Вл., – единственный специалист. И мы с пользой и интересом внимаем Вам, но, прежде чем перейти к размышлениям о нем, несколько кратких реплик по поводу маргинальных тем Вашего письма.

Мимоходом Вы возвращаете нас к проблеме эстетического восприятия: инициирует ли изображение смерти «приятные состояния»? Или там что-то другое, притом – *эстетическое* тем не менее? Удовольствия от созерцания «Смерти» Бекмана у Вас не было, но сознание *эстетической ценности* этой работы возрастало по мере изучения ее… Этой работы Бекмана я не помню. Вероятно, и не видел ее. Пришлите обязательно фото по E-mail. Однако в целом о теме изображения в искусстве неприятных, безобразных, отвратительных явлений я писал, кажется, неоднократно и в наших электронных беседах. В настоящем высоком искусстве все зависит не столько от того, *что* изображено, сколько от того, *как*. Бородатая тема в эстетике. Ответ дал еще Аристотель, а последующая эстетическая мысль только повтори-

ла и развила его. Если смерть изображена высокохудожественно, то неприятное ощущение от сюжета или темы возникает только на самых первых ступенях восприятия, напоминая нам и о нашей земной участи. Потом же художественность изображения начинает вовлекать и увлекать нас куда-то далее данного сюжета, и мы начинаем (обязательно! если высокохудожественное произведение) испытывать удовольствие, а затем, иногда, и истинное эстетическое наслаждение, достигаем катарсиса, который и есть вершина духовно-душевного ликования при восприятии искусства. Разве не это переживаем мы при чтении или восприятии хорошо поставленной трагедии (древнегреческой или Шекспира), которая завершается смертью главных героев?

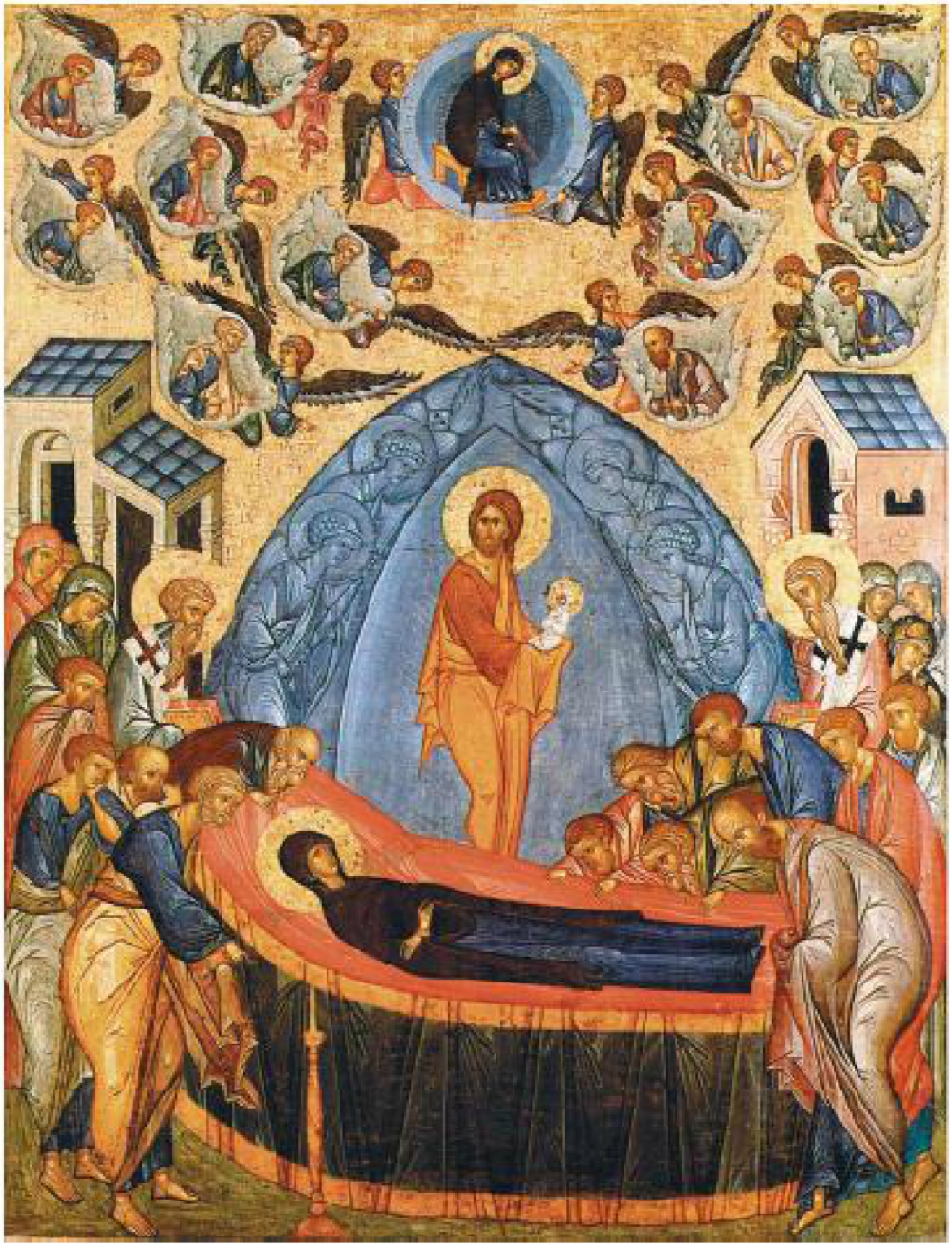
Или взять тот же сюжет «Успения» в выдающихся произведениях византийского и древнерусского искусства. Неужели изображение смерти Богоматери вызывает у нас здесь какие-то отрицательные эмоции? И в той иконе, которую Вы рассматриваете (ранний XIII в.), и в других шедеврах (особенно я напомнил бы Вам знаменитое «Голубое Успение» Тверской школы из ГТГ, втор. пол. XV в., инв. № 22303) мы очень быстро достигаем стадии эстетического созерцания, «полного погружения» (как удачно выразилась Н.Б.), нескончаемого ликования духовного, высшего эстетического наслаждения. Понятно, что это относится только к небольшому количеству шедевров этого иконографического извода. Большинство же средних и слабых икон «Успения», естественно, такой эстетической реакции не вызывают. Да они часто и не могут считаться полноценными произведениями искусства, но только культовыми предметами, выполняющими свои религиозные функции (кстати, ненамного хуже, чем признанные художественные шедевры). Это, по-моему, ясно.

Вы, конечно, скажете мне, что с Успением Богоматери особый случай. Для христиан это «праздник», ибо мы празднуем не просто переход души Приснодевы на новый уровень бытия, но фактически – вознесение ее во плоти на небо. Это, кстати, и показано на ряде икон «Успения», в частности и в «Голубом Успении». Христос держит в руках спеленатую душу Богоматери, а ангелы в верхней части иконы вносят на небо уже самое Марию во плоти (во взрослом виде

Успение.
Икона.
Втор. пол. XV в.
ГТГ.
Москва

и в ее традиционных одеяниях). В какой-то мере это так. Однако в Культуре практически любая смерть воспринималась как переход души или иных консистенций человека в иные измерения, и скорбь возникала только у близких родственников, остальные же понимали, что душа умершего отправляется в лучшие миры, и, как правило, радовались этому. Начиная с того же Древнего Египта, где мы с Вами именно эстетически наслаждаемся «изысканно прекрасными» рисунками к «Книге мертвых», да и многими росписями в древнеегипетских гробницах – тоже из мира мертвых. Дело в эстетическом (= художественном) качестве изображений, прежде всего.

Вот, более сложные и неоднозначные примеры. «Мертвый Христос» Гольбейна из Базельского музея или «Распятие Христа» из знаменитого Изенгеймского алтаря Грюневальда. Здесь изображены мертвые, несущие уже печать разложения трупы Иисуса. Страшные картины, поразившие в свое время, как вы помните, Достоевского. В Базеле я не был, а вот в Кольмаре долго простоял перед могучим Распятием. Здесь экспрессия изображения мертвой плоти человека (!), претерпевшего страшные мучения, доведена до невозможного предела. Сюрреализм – младенец перед силой этого изображения, не говоря уж об экспрессионизме. Что здесь? Какова реакция эстетического восприятия? Страх, ужас, отвращение? – нет! Знание, что Иисус скоро воскреснет и всем нам даруется воскрешение из мертвых? – нет! Скорее все-таки для эстетического субъекта восторг и восхищение от той художественной мощи и энергетики, которые излучает этот шедевр. На обыденном уровне вроде бы ужасны все эти изуродованные, скрюченные пальцы, рваные раны, сверхнатуралистически изображенные, разлагающаяся плоть и т.п. Однако дух очень быстро отрешается от этого поверхностного эффекта и погружается (инициируемый тем не менее именно этим эффектом!) в какую-то пугающую и восторгающую одновременно метафизику и мистику плоти, в ее тайные неописуемые глубины. И стоишь потрясен-



Ганс Гольбейн Младший.
Мертвый Христос. 1521.
Фрагмент.
Художественный музей.
Базель

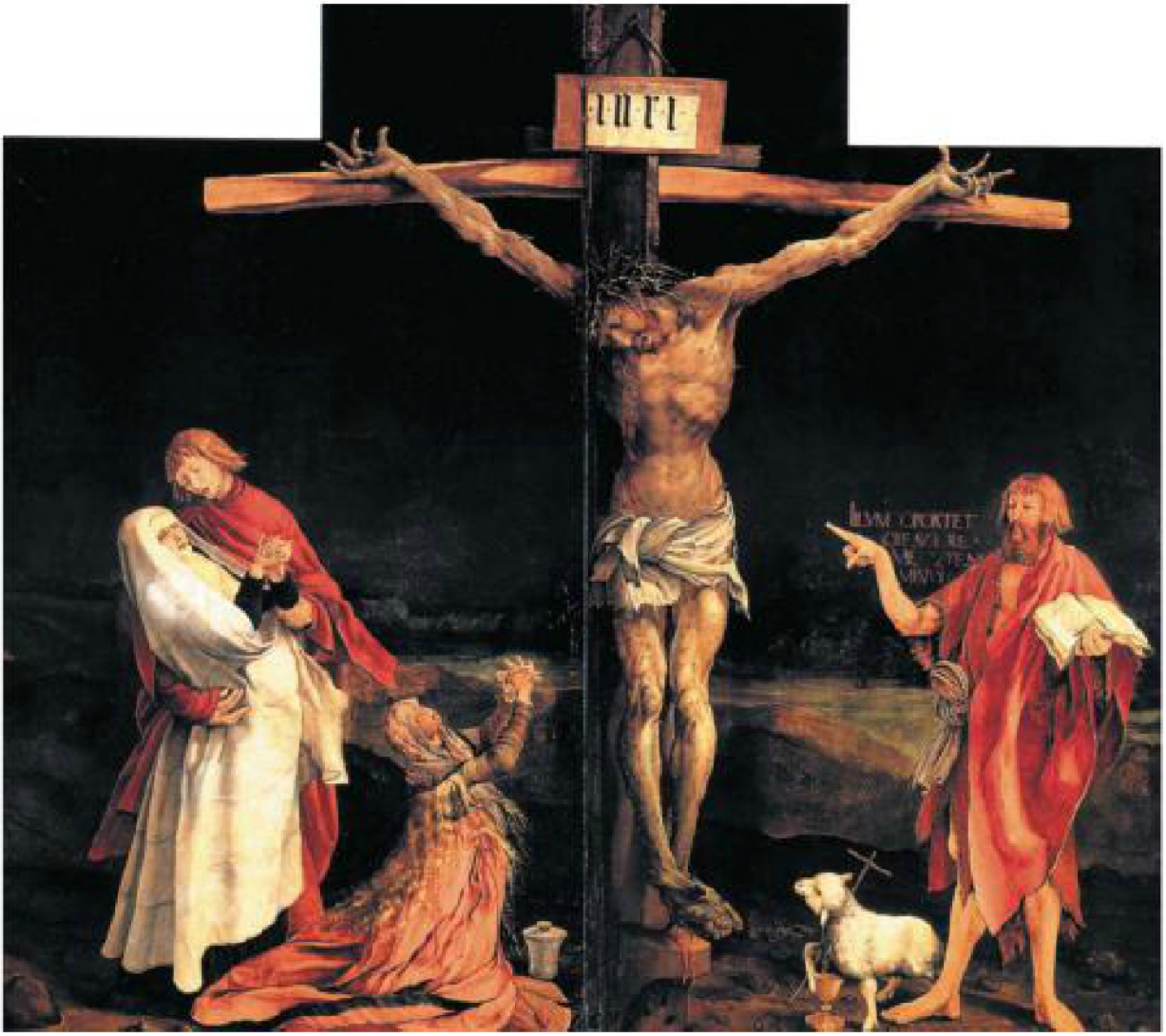
Матис Грюневальд.
Распятие. 1516.
Центральная створка
Изенгеймского алтаря.
Музей Унтерлинден.
Кольмар. Франция

ный, восхищенный, вознесенный. Чувства, пожалуй, *возвышенные* перед зрелищем столь мощно художественными средствами живописи выраженной самой сути Смерти. Какое-то даже благоговение перед ней и восхищение. Вообще, комплекс чувств, испытанных перед этой картиной, не поддается описанию. Его трудно, конечно, обозначить как эстетическое наслаждение, но и другого ничего путного на ум не идет. Однако «погружение» полное. Между прочим, сверхреальный иллюзионизм нашего с Вами любимца Рогира того же качества – именно *сверхреального*, уводящего в глубины метафизической реальности за счет этого гениально данного, совершенно особого и уникального иллюзионизма.

// Здесь вставка от 07.03.08

Вчера получил от Вас изображение «Смерти» Бекмана. Большое спасибо за оперативность. Хорошее качество репродукции. И теперь более понятен и Ваш текст с ее анализом. Я ее никогда не видел или не обращал внимания. Берлинские музеи-то я знаю неплохо. Да и Вы, как почти коренной житель Берлина, тоже, по-моему, никогда не замечали ее. Интересная картина. Сразу видна головная конструкция. Очевидно, что художник писал как бы две картины. Сначала основной, так сказать, «прямой» сюжет, а затем, перевернув холст, – монстриков. Так она и смотрится (переверните изображение вверх ногами, и увидите совсем другую картину; да Вы, полагаю, так ее и рассматривали. А это уже не только эстетическое восприятие, но именно *всестороннее рассматривание*, которое дает богатую пищу мозгу, но не столь большую – эстетическому восприятию.) Тем не менее она крепко сделана, и композиционная целостность достигнута. Чувствуется рука большого мастера. Могучая экспрессия хоровода темных сил вокруг светлого гроба с вопящим (! – от ужаса увиденной картины?) мертвым телом. Между тем, удовольствия она не доставляет не потому, что здесь раскрывается тема смерти, а из-за явных художественных промахов. Например, очевидна композиционная перегруженность, слишком много черного цвета, силен нарративный элемент, тяготеющий именно к разгадыванию, и т.п. Это я в какой-то мере и предчувствовал, зная другие работы Бекмана, и высказался выше, еще не видя изображения данной картины. Все дело в художественно-эстетическом качестве. Картина Бекмана – явно не шедевр в этом смысле, но интересная штучка во многих отношениях. //

А вот именно искусство такого уровня, как «Распятие» Гольбейна или «Голубое Успение», можно, по-моему, с полным основанием считать владеющим «трансцендентным измерением», используя Ваш термин. Аналогично и работы Рогира или «Остров мертвых» Бёклина, упомянутые в Вашем письме. Однако я



не применил бы этого понятия к тому уровню герметизма, о котором Вы пишете в связи с картиной Бекмана или даже с работами Босха.

Искусство позволяет нам проникнуть в «трансцендентное измерение» только и исключительно с помощью и через посредство художественных средств, т.е. путем эстетического восприятия его произведений, и никак иначе. И это не зависит от того, был ли художник мистиком христианского типа, эзотериком любой масти, хасидом, суфием, масоном, каббалистом, теософом и т.д. или просто и только художником без всяких иных духовных примочек... Написал и задумался. Кажется, не то хотел сказать. Зависит-то, конечно, зависит...

Зависит в том плане, что художник с обостренной духовной чувствительностью (а именно таковыми теоретически и являются все истинные представители перечисленных мною духовных направлений), конечно, глубже и острее ощущает и переживает наличие метафизической реальности, и если он большой художник при этом (что, кстати, очень редко случается), то его работы могут чисто художественными средствами особо ярко выражать эту реальность и возводить реципиента к ней или просто на высшие ступени эстетического опыта. Это-то понятно. Выше я хотел сказать иное, и это отчасти звучало одним из голосов и в письме Вл. Вл. Главное в произведении художественность, только она и может привести чуткого человека в «трансцендентное измерение», а не сознательное стремление художника перенести какие-то визуальные знаки своего иного (нехудожественного) духовного знания в произведение. Не они свидетельствуют о художественном качестве. И они (как правило, это сюжетно-тематический уровень) даже и не помогают эстетическому опыту, а иногда и затрудняют его.

В высокохудожественном произведении мне не так уже важно, кто его создал: православный, хасид, суфий, теософ или еще какой-нибудь мистик или эзотерик. На мое восприятие великих произведений искусства совершенно не влияет мое знание, что Шагал происходил из хасидов, Кандинский или Белый были увлечены теософией, а Рерих общался с Махатмами. Да, Бог с ними, с этими Махатмами или теософскими приемами расширения сознания. Это личное дело каждого художника. Важно, что это помогло (или не помогло) ему создать высокие, общечеловеческие художественные ценности, которые и меня, не знающего ни Махатм, ни эзотерических планов, ни хасидской разновидности иудаизма, возводят на высшие ступени эстетического созерцания. А то, что в том или ином шедевре можно найти знаки, аллегории, вещички или символы принадлежности их создателя к тому или иному духовному направлению или политической партии, для моего эстетического опыта совершенно неважно. Неважно до тех пор, пока они не начинают мозолить мне глаза и нарушать процесс эстетического восприятия. Тогда они просто ухудшают художественное качество произведения, т.е. мешают художнику в его главном деле. Именно это, мне кажется, и случилось в картине «Смерть» Бекмана. Перевернутые вниз головами монстрики отнюдь не способствуют усилению художественного строя произведения, сильно перегружают его и вместо эстетического восприятия заставляют ratio напряженно думать: для чего так сделано, что он хотел этим сказать? А как только эти вопросы возникают, эстетическое восприятие исчезает и начинается просто процесс утилитарного осмысления произведения.

Здесь мы подходим к другому интересному моменту нашего разговора, который более четко проартикулирован Н.Б. в ее последнем письме. Проблема интеллектуальной игры, интеллектуального удовольствия при восприятии современного искусства. Мне кажется, что именно нечто подобное испытал Вл. Вл., когда «разгадал», опираясь на подсказки авторов каталога и тексты самого Бекмана, что же там за нечисть и для чего болтается в верхней части картины да еще вверх ногами, а у фигуры темной дамы на первом плане картины аж даже шесть ног коленками назад... Разгадал, разгадал, Сфинкс, я твою загадку!.. Радость неописуемая... Однако эстетического ли происхождения эта радость?

Вот, и Н.Б. испытывает дополнительную интеллектуальную радость на спектакле, когда узнает (разгадывает?!), к какому из виденных ею в прошлом спектаклей, режиссеров и т.п. визуальных феноменов относятся те или иные приемы, моменты, фрагменты сценической игры, художественные фра-

зы, цитаты и т.п. и как они были трансформированы, интерпретированы и т.п. данным режиссером, актером, музыкантом. Что это? По-моему, здесь мы подходим к проблеме художественного контекста. Н.Б. *знает* большой художественный театральный или киноконтекст. Накоплен в ее сознании за десятилетия активного эстетического общения с театром. Например, помнит более 20 интерпретаций «Чайки». Я не знаю этого контекста. Для меня значимо только данное, здесь и сейчас исполняемое произведение, и мое восприятие активизируется только им, его художественными достоинствами. Если их нет, я и не получаю никакого эстетического удовольствия от данного произведения. Между тем реципиент, обогащенный большим художественным контекстом (он, конечно, не сводится только к *знанию* иных интерпретаций данного произведения, но это огромная тема, и о ней имеет смысл поговорить когда-то специально), и от этого произведения может получить удовольствие, воспринимая его в контексте предшествующего опыта. Если и не собственно эстетическое, то интеллектуальное уж точно. Кажется, современная арт-продукция нередко сознательно ориентируется на это.

// Тот же Умберто Эко. Его романы рассчитаны именно на такую интеллектуальную игру. Вспомните хотя бы «Баудолино». Весь его текст построен на скрытых цитатах из византийских хроник и других средневековых источников, которые ни один нормальный современный интеллектуал (на кого и рассчитаны романы Эко), естественно, не читал, а если что-то и читал, то не помнит настолько подробно, чтобы понять, откуда списан данный фрагмент текста Эко и как он им «интерполирован», т.е. сознательно искажен в угоду якобы художественности романа. К тому же эти «цитаты» (они, естественно, не закавычены, т.е. своего рода художественный плагиат величиной с роман, или, если хотите, более корректно, – *цен-тооооон*) выстроены так, что создают новый вариант истории, никогда не бывшей. (Вспоминается аспирантская шутка: текст, списанный с одной книги, называется плагиатом; с двух – компиляцией; с трех – диссертацией. К этому можно теперь добавить: а с пяти и более – романом). Баудолино – сознательный *лжец* (кстати, позитивная паракатегория в нонклассике), создатель новой истории, точнее, симулякра истории. Читается интересно, как еще одна занятная сказочка. Однако вызывает ли она интеллектуальную игру и удовольствие в сознании какого-то интеллектуала-дешифратора, кроме самого Эко, – большой вопрос. Ну, это так, замечание на полях или в скобках. //

Ясно, что интеллектуальное удовольствие, точнее, интеллектуальная игра, вызывающая это удовольствие, – это эстетический феномен, на который особенно активно ориентируется современное эстетическое сознание. И он требует специального изучения. В традиционных искусствах он был присущ, пожалуй, только искусствам или жанрам интерпретационным. Исполнительские интерпретации известных музыкальных или театральных произведений, интерпретации литературных текстов театре или кино, интерпретации (деконструкции) картин классической живописи художниками XX в. (Пикассо, например) и т.п. В арт-продукции *пост*культуры, т.е. начиная с поп-арта, интеллектуальная игра вообще выходит на первый план за счет того, что практически полностью исчезает собственно прямой опыт эстетического восприятия объекта, ибо он здесь фактически лишен художественных качеств. Классическая эстетика вынесла бы эти объекты за рамки искусства. Ну, какое отношение к искусству имеет тот же Фонтан-писсуар Дюшана, выставленный в музеях как художественное произведение? Или много ли художественности в шелкографиях Энди Уорхола? Однако современное искусствознание в кооперации с могучей машиной арт-номенклатуры силится найти новые объяснения именно художественной значимости внесения писсуара в контекст художественного музея. Вот: *контекст*. Могучая категория постнеклассической философии искусства. Все объясняет и наполняет. И разрешает. Контекст художественного музея (выставки) охватывает своей художественной аурой любой объект, в него внесенный. Но! Внесенный по особым конвенциональным правилам.

К ним относятся, прежде всего, *игра* (интеллектуальная, конечно), *жест* художника (вспомним категорию *жестуальности* Н.Б.) и *признание* (конвенция, арт-легитимация) арт-номенклатурой.

Энди Уорхол.
Мерилин.
1964.
Частное собрание.
Цюрих

Энди Уорхол.
Элвис I и II.
1964.
Галерея искусств
Онтарио. Торонто

Дюшан сыграл, сделал эпатажный для своего времени, никем еще не придуманный жест – внес в музей реди-мейд и поставил на нем свою подпись. Интеллектуальная игра? Интеллектуальное удовольствие? Эстетический опыт?.. Арт-номенклатура только второй половины XX века поставила на писсуаре Дюшана несмываемый (пока) штамп: «искусство» и поместила в музейную экспозицию и каталоги.

Дальше пошли концептуалисты. Один из основоположников этого движения, Йозеф Кошут, создает программную композицию «Один и три стула» (1965, MoMA, Нью-Йорк): выставляет стул, на стене помещает его фотографию и энциклопедическую статью «Стул». И подобными шедеврами заполнены экспозиции современного искусства по всему миру. Жест? – Да. Интеллектуальная игра? – Да. Интеллектуальное удовольствие? – У меня – нет. Эстетический опыт? Искусство? У меня нет ответа.

И его не будет, пока мы не попытаемся сегодня, в пространстве современной художественно-эстетической действительности ответить на вопрос, *что же такое все-таки искусство*.

// Между тем я обещал вернуться к герметизму в связи с искусством, но как-то почти перескочил через эту тему. Однако сейчас, кажется, понятно, что герметизм, как и любые другие аспекты искусства, требующие определенных нехудожественных знаний и интеллектуального расшифровывания, может быть вписан только в поле интеллектуального удовольствия для того, кто обогащен соответствующими знаниями внеэстетического характера. Здесь важен именно *контекст* произведения. У меня, например, перевернутые монстрики «Смерти» Бекмана не вызывают никакого интеллектуального удовольствия, а только нарушают акт восприятия, заставляя выворачивать шею (или переворачивать картинку на компьютере на 180 градусов) и рассматривать, *что* же там такое наворочено, и размышлять, *зачем*. А вот «монстрики» и монстры на полотнах Сальвадора Дали вызывают, в контексте всего произведения, естественно, полноценное эстетическое удовольствие без всякого интеллектуального понимания, кого или что они могут означать конкретно и с какого плана бытия или инобытия сюда спрыгнули. Существенно, что работы Дали (а нечто подобное мы видим и в картинах других крупных сюрреалистов, например у того же Макса Эрнста) не требуют интеллектуальной «расшифровки» каждой конкретной сюрной (алогичной, абсурдной) фигуры, а *сразу* (т.е. целиком, всем целостным обликом произведения) воздействуют на наше эстетическое восприятие. Понятно, что герметические и им подобные расшифровки существенны для всеобъемлющего ис-

Марсель Дюшан.
Фонтан. 1917.
Музей современного
искусства.
Стокгольм

Йозеф (Джозеф) Кошут.
Один и три стула. 1965.
Музей современного
искусства.
Нью-Йорк

кусствоведческого описания работы, но они не так уж сильно активизируют (если вообще активизируют) процесс эстетического восприятия произведения. Если оно не увлекает (не вовлекает) меня в свой мир без дополнительных интеллектуальных знаний, то оно вряд ли может быть отнесено к разряду полноценных произведений искусства.

Так, например, для внедряемых сейчас в моду на Западе (да и у нас тоже) с помощью наших шустрых арт-дилеров произведений махрового соцреализма необходимо разъяснять, что и зачем там изображено: кто такой Сталин, почему он изображен на большинстве картин, чем он велик (а сейчас «величие» его опять активно поднимается на щит в нашей стране), почему на них только ликующие, восторженные лица, что означают лозунги «Слава КПСС!», «Народ и партия едины!», «Коммунизм победит!», «Вперед к победе!..», «Течет вода Кубань-реки, куда велят большевики» и т.п., кто такие эти самые большевики, стахановцы, колхозники, ударники и т.д. и т.п. Ибо без «знания» всего этого, да и собственно нормативной эстетики социалистического реализма произведения соцреализма вообще никому ничего не говорят, ибо в художественном отношении в подавляющем большинстве, как вы хорошо знаете, они – пустота, ничто. Их спасает на рынке (а цены растут!) только внехудожественная информация, вербальная расшифровка их «мифологии». Понятно, что в массиве соцреалистических работ встречаются изредка относительно неплохо выполненные в художественном плане картины, когда их делали хорошие живописцы, действительно убежденные в социалистических идеалах, принимавшие коммунистические мифы за действительность.

Интересно, что за пропаганду и раскрутку нашего соцреализма, особенно махрового – 40–50-х годов, активно взялись сегодня самые «продвинутые» представители арт-номенклатуры, которые еще вчера с таким же энтузиазмом двигали концептуализм и другие «актуальные» арт-практики и *пост*-культурные проекты, в том числе и на последней Московской биеннале современного искусства. Сегодня на этом бабки уже не сделаешь, а вот соцреализм, это да! Terra incognita. Здесь есть на чем поживиться. Думаю, что так же скоро пойдут вверх и акции самого махрового нацистского искусства. Дожили! Есть над чем задуматься...

Здесь Вл. Вл. по установившейся у нас традиции с печальной миной на лице возводит глаза к небу, разводит руками и возмущенно восклицает: «В.В.! У меня нет слов! Как можно великих подвижников духа, духовидцев, искателей истины на иных

планах бытия и сознания ставить на одну доску с какими-то материалистическими недоумками – соцреалистами?! Побойтесь Бога!» Боюсь. И не ставлю на одну доску, но привел их в одном ряду (а он может быть продолжен, ибо все и всегда использовали искусство для выражения или иллюстрации всяческих внехудожественных идей, идеологий, мировоззрений и т.п.), чтобы рельефнее подчеркнуть неоднократно пропеваемую нами всеми здесь мысль: в искусстве главное и сущностное – *художественность*, а все остальное – постольку поскольку…

Вот куда могут завести размышления о герметизме в искусстве дилетанта в этой области. Простите, Вл. Вл.! Нельзя мне сюда соваться. Что выше нас, то нас не касается! – правы были древние. А вообще-то, все это суета сует и всяческая суета…//

Вернусь все-таки к тому, с чего начал это письмо и к чему никак не могу приступить на протяжении уже стольких страниц. К искусству нормальному, без всяких примочек и прибамбасов, точнее, к самой *идее* искусства, которую я достаточно полно прописал в «Эстетике» (особенно во 2-м издании, 2006, 2008 гг.) и здесь хочу напомнить это определение и, может быть, чем-то дополнить, с одной стороны, а с другой – призвать вас, дорогие друзья, к обсуждению его. Итак, внемлем с благоговением!

Искусство *с древности являлось универсальным способом конкретно-чувственного* ***выражения****, т.е. выражения в чувственно воспринимаемой форме,* ***словесно не выражаемого духовного опыта, прежде всего эстетического****, одним из главных, сущностных наряду с религией компонентов Культуры, как созидательно-продуктивной человеческой духовно-практической деятельности.*

Произведение искусства *– не продукт непосредственного божественного творчества и не создание природы, но дело рук человеческих. Оно сотворено по принципу* ***мимесиса*** *(во многих историко-эстетических смыслах этого термина: подражание, выражение, отображение, изображение, копирование, обозначение)* ***объективно существующей реальности*** *(божественной, метафизической, духовной, природной, материальной, рукотворной, социальной, психической и т. п.) в* ***художественных образах*** *(тоже очень широко и по-разному понимаемых – от зеркальных копий до символов и почти условных знаков****;*** *от чисто материальных объектов до сугубо психических феноменов), позволяющих реципиенту проникнуть в* ***сущностные*** *глубины отображаемого предмета, недоступные для познания и постижения никакими другими средствами и* ***обретающиеся нередко далеко за пределами*** *самого этого предмета.* ***Сущность*** *же, или истина, всегда связывалась с красотой, прекрасным, поэтому искусство в конечном счете, понималось как* ***выражение или созидание красоты****, доставляющие субъекту восприятия* ***эстетическое наслаждение****. Другими словами и кратко, произведение искусства – это* ***материализованный в художественной форме квант эстетического опыта****.*

Это – метафизическое понимание искусства, сложившееся в европейской эстетике к середине XX в., и я думаю, что оно и сегодня сохраняет свою актуальность, если мы не желаем вообще утратить не только эмпирическое поле искусства, что уже вершится, но и самую *идею искусства*. Именно это понимание, на мой взгляд, и должно лежать в основе современной философии искусства, постнеклассической философии. А вот, как в нем учитывается, и учитывается ли, и как должен учитываться опыт неклассики, неклассической эстетики (или того, что Вл. Вл. называет *постэстетикой*, что тоже вполне приемлемо в контексте *пост*-культуры), чем мы достаточно давно занимаемся с Н.Б., – об этом имеет смысл размышлять и говорить специально.

Я невольно вторгся уже и в текст сегодня (07.03) полученного нового письма Вл. Вл., адресованного Н.Б., но затрагивающего, конечно, наши общие проблемы. Н.Б., надеюсь, более подробно отреагирует на него, но и я уже здесь, ибо сижу за компьютером и общаюсь с о. Владимиром именно в сей момент, хотел кратко кое-что заметить.

Введение *постэстетики*. Интересное предложение. Однако хотелось бы получить более подробные разъяснения от Вас, Вл. Вл., какой смысл Вы вкладываете в него. Как оно соотносится с понятием «неклассическая эстетика» (или «неклассика») в узком смысле, которое я подробно разъяснил в моей «Эстетике» и показал целый ряд паракатего-

рий нонклассики (15 – в первом издании, 16 – во втором), с помощью которых можно хоть как-то описать артефакты *пост*-культуры. С легкой руки Н.Б. мы используем понятие нонклассики и в более широком смысле, хотя я обычно выступаю за сужение терминологических границ. Вл. Вл., посмотрите, пожалуйста, еще раз в большом учебнике главу VII «Паракатегории нонклассики» (жаль, что у Вас нет второго издания, там это прописано четче и введена еще одна паракатегория – «Виртуальная реальность» – примерно то, о чем, как можно понять из Вашего письма, пишет П. Вайбель.) Как с этим соотносится Ваше понятие постэстетики? Оно включает лишь принципиально внеэстетические характеристики арт-продукции *пост*-культуры, как можно понять из Вашего письма? Или оно тождественно по смыслу моему понятию нонклассики?

Очень интересна Ваша информация о концепции Вайбеля относительно виртуальности. Мы с Н.Б., как Вы знаете, достаточно давно занимаемся этой проблемой, опубликовали ряд статей. Одна из них есть и в том нашем сборнике (Вып. 2), который мы давно приготовили для отправки Вам, но только месяц назад послали на адрес Университета вместе с авторскими экземплярами «Триалога». Получили ли Вы книги? В Вильнюс одновременно отправленная посылка пришла неделю назад. Так вот, существенно, что мы независимо от Вайбеля (а я и еще в 90-е годы, что отражено в моем «Апокалипсисе», да и в учебнике, кажется) пришли примерно к тем же выводам. Не буду их повторять здесь, они все опубликованы во многих моих статьях. Суть их такова: один из глобальных смыслов (глубинный, нигде не прописанный, естественно) движения искусства XX в. по линии: авангард – модернизм – постмодернизм и далее, направленного на последовательный отказ от всех традиционных ценностей Культуры, на разрушение всех традиционных форм и способов художественного выражения, – подготовка человека *к полному переходу в виртуальную реальность, в том числе и в сфере эстетического (или параэстетического) опыта*. Совершенно очевидно, что виртуальность, жизнь в ней требуют от человека принципиально нового менталитета, новой психологии восприятия, новой реактивности, всего нового в ментально-психическом складе, т.е. кардинального изменения всего человека, о чем, как я понимаю, пишет и Вайбель. Для изучения этого феномена мы с Н.Б. предложили в свое время ввести новый раздел в современную эстетику (постнеклассическую) – *виртуалистику* который и начали понемногу разрабатывать. Вот здесь нам очень помогли бы материалы Вайбеля. Если есть какая-то одна книжка, выражающая основы и суть его концепции, не сочтите за труд купить и подослать нам. Чисто профессиональный интерес.

Сейчас мы размышляем о постнеклассической эстетике (и философии искусства соответственно), которая должна состоять, как минимум, из трех частей: *классического ядра* (метафизики), *нонклассики* (неклассической эстетики) и *виртуалистики* (учитывающей опыт того самого *пост*-человека, который уже пришел на смену нам с вами, дорогие ископаемые сокресельники; Вайбель – один из его рупоров и манифестаторов). Однако об этом поговорим в следующих письмах.

Дружески В.Б.

069. В. Иванов (04–08.03.08)

Дорогие друзья-собеседники,

теперь, когда голос Н.Б. слышится все более отчетливо, хочется обратиться сразу к вам обоим. О чем поговорим сегодня? Наверное, о герменевтике. Вы не против? Впрочем, это тема для нас не новая и, как мне кажется, с самого начала Триалога в нем имплицитно (а порой и эксплицитно) всегда присутствующая. Она тесно связана с другой занимающей нас проблемой – «эстетического восприятия».

Само слово *восприятие* в данном контексте пробуждает во мне некоторое сомнение. Можно ли покрыть им (возьмем для примера идеальный вариант) весь процесс восхождения к Первообразу или, словами В.В., к «сущностному контакту с Универсумом»? Не является ли *вос-приятие* только одной составляющей этого многомерного свершения? Мы вос-принимаем нечто, принимаем его образ в себя, делаем достоянием своего эстетически ориентированного сознания. Но само по себе восприятие ничего не говорит нам, пока мы не присоединяем

к нему в акте (метафизического) синтеза (но не в кантовском смысле: синтез как соположение) соответствующее *понятие*. В немецком языке это слово происходит от глагола be-greifen; greifen же означает *схватить нечто*. В акте *понимания* мы *схватываем интуитивно идею (эйдос)* того объекта, внешняя – эмпирически вос-принимаемая часть которого дается нам в ощущении. Согласно Канту, «восприятие есть эмпирическое сознание, т.е. такое сознание, в котором есть также ощущение». А что есть *ощущение* (Empfindung)? Это – «действие предмета на способность представления» (опять-таки – по Канту). «Те созерцания, которые относятся к предмету посредством ощущения, называются *эмпирическими*» (снова – Кант). Допустим, перед нами картина. Она вызывает в нас сумму *восприятий,* пробуждающих в нас вполне определенные *ощущения* удовольствия или неудовольствия. И это все, пока мы не присоединим к этой сумме соответствующие *понятия*.

Я могу ощущать удовольствие от восприятия триптиха Рогира ван дер Вейдена и картины Матисса на одном, так сказать, эмоциональном уровне. Но мое отношение к ним существенно меняется, когда я начинаю *понимать (be-greifen)*, что в одном случае я стою перед алтарным образом, рассчитанным на молитвенное (а не чисто эстетическое) созерцание, а в другом – передо мною декоративная картина, написанная художником с целью доставить глазу чувственное удовольствие от изысканных красочных сочетаний.

Каким образом это различие доходит до моего сознания? Только в том случае, если к сумме восприятий (в немецком восприятие: Wahr–nehmung: wahr – истинно; nehmen – брать, взять; wahr-nehmen, означает принять в свое сознание нечто поистине существующее) я присоединяю соответствующую сумму понятий и синтезирую их в акте познания. Если же я не нахожу понятий для определенного объекта восприятий (в нашем случае – картины), то могу оказаться в ситуации Иванушки-дурачка, который плакал на свадьбах и смеялся на похоронах, за что и получал нередко колотушки (правда, в сказках в конечном счете Иванушка оказывается прав, но теперь я использую этот образ в другом смысле). Чтобы не оказаться в столь неприятном положении, было бы неплохо вспомнить о понятии *чистого опыта*, введенного в науку неокантианцем Иоганном Фолькельтом и затем переосмысленном в гётеанистическом смысле Р. Штейнером (поймал себя на мысли, что пора бы сделать соответствующие сноски, но ведь это смешно – писать письма с примечаниями и библиографией, не так ли?).

Так вот, представим себе поле *чистого опыта,* не затронутого никакими понятиями. Наше сознание уже настолько переработано и засорено всевозможными мыслительными образованиями и структурами, что в действительности представление о *чистом опыте* мы можем получить лишь в результате «аскетической» редукции, когда мы очищаем поле сознания от всех мысленапластований. Попытаемся, однако. И что получается в результате? – хаотическая множественность не приведенных к синтетическому единству восприятий и ощущений. В рамках *чистого опыта* нет (и быть не может) разницы не только между Рогиром ван дер Вейденом и Матиссом, но и между «Сикстинской Мадонной» и детской игрушкой (например, плюшевым медведем). Надо отдать себе в этом ясный отчет и даже ужаснуться открывающейся картине безбрежного хаоса…

Следующая ступень связана с тем, что мы путем внутреннего наблюдения обнаруживаем в этом хаосе то, что кажется однородным с другими восприятиями и являет себя сперва только как восприятие, на самом деле оказывается «волком в овечьей шкуре» или, говоря позитивно, *пастырем в облике пасомых* и начинает приводить в порядок безобразное скопище… Андрей Белый, хорошо знакомый как с неокантианством, так и с гносеологией Р. Штейнера, предпочитая последнее первому, характеризовал подобную ситуацию следующим образом: «В построении теории сознавания (в том числе и эстетического. – *В.И.*) мы должны выйти за начало познания, выявить полный круг сознавания; предварительно его расчленив, откинуть все формы членения и вне их уже отыскивать пункт: начала *сознания собственно*».

Давайте теперь сделаем прыжок над гносеологической бездной и поставим вопрос, непосредственно связанный с герменевтикой, а именно: откуда мы приобретаем понятия для определенной суммы эстетических восприятий (ощущений)? На

поверхности лежит ответ: читая экспликации в музеях (простейший случай), слушая лекции, изучая искусствоведческую литературу и т.д. Да, это так, и без этого не обойтись, но я имею в виду нечто иное и ставлю вопрос: как мы приходим к эйдетическому созерцанию, иными словами, к сопереживанию эйдоса картины? …Прошу принять сейчас термин *эйдос* в сердечной простоте; воспользуемся этим понятием для обозначения – достаточно условного на первых порах – *смысла* рассматриваемого произведения… а способны ли мы к «сердечной простоте»?.. я, к сожалению, нет… вот, сейчас вспомнилось, как В.В. писал об «экспрессивном *визуальном феномене* (*эйдосе*)…». Значат ли эти скобки, что эйдос синонимичен феномену? Меня в данном отношении интересует не то, что говорили на эту тему Гёте, Флоренский, Гуссерль и Лосев, а то, как мы (участники Триалога) открываем эйдетическое присутствие в рамках нашего эстетического опыта. (То есть, конечно, интересует мнение Гёте и более того, но ведь тогда вместо беседы получим ряд лекций… совсем запутался… прошу прощения…)

Я бы остановился (открытый для всех возможных и невозможных поправок и дополнений) на таком определении: *эйдос – это смысловой лик произведения искусства, созерцаемый в творческом акте метафизического синтеза восприятия с понятием*. Ясное дело, что без Флоренского тут не обошлось… Он призывает нас вспомнить, что «по-гречески *лик* называется *идеей»,* а Лосев добавляет: в современной ситуации, когда слово *идея* обросло неподобающими ему побочными смыслами, желательней пользоваться понятием *эйдоса*. Очень хорошо, так и будем говорить. И вновь мы слышим голос Флоренского, приучающего нас усматривать в идее (эйдосе) «явленную духовную сущность», «созерцаемый вечный смысл»…

…и этого довольно для нас… учимся, как можем…

…лик…

Если речь идет об ангеле или святом, то понятно, что лик имеет антропоморфные черты, а если рассматривается картина – есть ли и у нее лик? Я разумею не отдельных персонажей, на ней изображенных, а ее *идею* (опять-таки не «замысел» в обычном смысле этого слова: дескать, сегодня напишу натюрморт с тремя черепами, а завтра – пейзаж из окна моей мастерской). Думаю, что – да, имеется, только надо отрешиться от тщетных ожиданий узреть в таком лике глаза и уши, пусть даже в сильно сакрализованном виде. И в то же время он созерцаем: опять-таки не нашими телесными глазами. Из своего опыта скажу, что такой эйдос, действительно, в чем-то подобен живому, духовному существу, и чем больше и дольше созерцаешь картину, а затем – чем чаще оживляешь образ в воспоминании, тем реальней становится присутствие этого эйдоса в нашем внутреннем мире. Причем такого рода опыт не имеет ничего общего с видениями, сноподобными состояниями, не говоря уже о галлюцинациях. Лик не должен вызывать ассоциаций с *лицом*. Он, как я уже отметил выше, не замысел, а смыслосущество, хотя опять-таки не в том значении, в каком мы можем говорить об ангеле или архангеле, т.е. оно не обладает *личностью*, хотя общение с ним носит личностный характер.

(Вставка от 07.03: сегодня за утренним кофе листал недавно вышедшую (2007) биографию Андрея Белого; автор – В. Демин, к сожалению, скончавшийся два года назад; кстати, Вы не были с ним знакомы? В аннотации ничего о нем не сказано; отмечена только его научная степень: доктор философских наук… В книге есть любопытные мысли, но есть и неточности, и для меня совершенно неприемлемые интерпретации… но это сейчас не столь важно… я о другом…

Так вот, наткнулся сегодня на письмо Андрея Белого Мейерхольду (05.03.1927), в котором он делится своими писательскими переживаниями, подкрепляющими мою – давно выношенную – заветную мысль о том, что в смысловом (эйдетическом) измерении произведение подлинного искусства предстает родом *живого смыслосущества* (можно вместе с древними римлянами говорить о genius loci, понимая под *loci* в данном отношении, конечно, не местность, а некую часть эйдетической сферы, одушевленной конкретным художественным замыслом (идеей). А. Белый называет замыслы своих новых книг *обителями* (!) (« В доме Отца Моего обителей много» (Ин.14, 2)), *огромными мирами* и, наконец, –

то, что напрямую подтверждает мои догадки, – пишет: «…я, ушедший в другую обитель, в две обители двух задуманных книг, которые два нежно любимых *существа…*» (курсив мой. – *В.И.*)…

…книга как *существо*…

…фу, какая большая вставка получилась… грозит превратиться в самостоятельное письмо… но ведь речь идет о вещах невероятной важности для эстетики… тем не менее обрываю сноску… далее идет прерванный текст.)

Восхождение к такому смыслосуществу не надо смешивать с искусствоведческой интерпретацией. Это просто разные герменевтические «процедуры». Смысл «воспринимается» не дискурсивно, а созерцательно. И на эйдетическом уровне (хотя степени приближения к смыслу бесконечны) мы приходим, так сказать, к одинаковым результатам, поскольку смысл (эйдос) всегда равен только самому себе. А если он не тождествен самому себе, то это уже не смысл, а бессмыслица, отсутствие смысла, черная дыра.

Как круглый стол всеми людьми с нормальным зрением и здоровой психикой будет воспринят как круглый, а не квадратный или прямоугольный, так и смысл, если он, говоря образно, «круглый», то в таком качестве он и будет воспринят теми, кто пробился к эйдетическим созерцаниям. Смысл созерцается только смыслом и в смысловом поле. Поскольку человек – это мыслесущество, или, говоря словами Владимира Соловьева, – *идея*, иными словами, воплощенный *смысл*, то ему доступно причаститься другим смыслам. Смысловое созерцание есть форма причащения, о чем писал еще Платон, и с тех пор по существу ничего не изменилось и не должно измениться, совершенно независимо от лабиринтного хода истории искусства и причудливых изгибов эстетической мысли: «Если существует что-либо прекрасное помимо прекрасного самого по себе, оно… не может быть прекрасным иначе, как через *причастность* прекрасному самому по себе».

Исходя из этих попыток кратко и невразумительно поделиться своим *опытом*, хочу дать ответ на одно из Ваших, дорогой В.В., вопрошаний (для простоты пишу без кавычек): как понять, *что* действительно выражено в произведении искусства, а что каждому из нас показалось выраженным в процессе его восприятия?

…на странице появляется Некто в черном (на лице маска: тоже черная): Все это вздор!

…В.И. (нерешительно): Извините, но это все-таки не театр, а письмо…

…Некто исчезает…

Ответ (разумеется, он у Вас есть, но Вы, – знаю и очень ценю в Вас это качество, – благожелательно ждете и от нас рассказов о нашем опыте): для тех, кто наделен способностью эйдетических созерцаний, смысл произведения всегда (повторяюсь) остается равным самому себе, следовательно, все «реципиенты» воспринимают *одно и то же «что»: A=A*, и скажем вместе с Шеллингом, что в таком случае созерцающий идентичен созерцаемому. Проблема возникает только на уровне вербализации, да и то, если речь идет об эйдетических созерцателях, разница в оформлении *увиденного смысла* будет минимальна.

Другое дело – чисто научная интерпретация. Не говорю сознательно о продажной критике (тем не менее все же сказал! не удержался, хотя давно между нами достигнуто гармоническое согласие в отношении сих печальных явлений *пост*-культуры), поставившей себя в услужение коммерциализированному «художественному» рынку; такие искусствоведы найдут эстетический «смысл» и в ниточке, подвешенной к потолку и к консервным коробочкам с «Дерьмом художника» и напишут об этом так, что волосы встанут дыбом от таковой премудрости. Знатокам известна и такса за подобные «раскрутки»… Надо бы вычеркнуть этот абзац… Оставляю только затем, чтобы ярче оттенить заслуги научного искусствоведения, имеющего достаточно строгие методы работы (здесь я, кажется, более положительно смотрю на дело, чем В.В., почему-то скептично настроенный к нашей братии.) Но я думаю, мы собрались не для обсуждения плюсов и минусов искусствоведения. Это тоже, конечно, очень важная тема, хотя, полагаю, для Триалога она не представляет особого интереса, поскольку и так все ясно.

Сфера эйдетических созерцаний имеет только косвенное отношение к науке. Александр Блок сказал в одном из своих писем о Вячеславе Иванове, что тот «миражами сверх-искусства» мешает

истинному искусству. Равно и миражи сверх-науки мешают подлинной науке. Эйдетические созерцания же может иметь совсем научно необразованный человек, подобно тому, как и святые, в подавляющем большинстве, не кончали духовных академий и семинарий, а нередко были и вовсе полуграмотными. Это просто совершенно другая сфера, и для нее нужно родиться. Искусствоведы должны заниматься проблемами атрибуции, формальным анализом, иконологией и т.д., а искатели эстетических *смыслов* предаваться своим созерцаниям. Причем такого рода познания абсолютно лишены прагматически-утилитарного оттенка, а если он появляется, то исчезают сами созерцания.

Причем в такой постановке проблемы нет никакого ложного аристократизма и культа эстетической элиты. Никто – в здравом уме и трезвой памяти – не будет требовать от всех людей в равной степени обладать познаниями в высшей математике или атомной физике. В сфере точных наук есть проблемы, понимание которых доступно только нескольким десяткам ученых во всем мире, и никто от этого не становится в обиженную позу и не чувствует себя ущемленным в своих претензиях на демократическое равенство. Надо признать, что и в искусстве есть области, смысловое проникновение в которые доступно только весьма ограниченному кругу лиц. Но могут сказать: хорошо, пусть нам недоступны те или иные теоремы и формулы, но мы познаем их значимость в технике, а какая польза от смысловых созерцаний произведений искусства? Да, надо честно признать, что пользы нет никакой. И в этом их известное преимущество перед наукой, «радующей» мир время от времени то атомной бомбой и лазерным оружием, а то и еще кое-чем пострашнее… Освободительное значение эстетического опыта состоит в его принципиальной *неутилитарности*. От искусства, как хорошо сказал А. Блок, нечего ожидать *хлебности*. Проблемами хлебности должны заниматься другие инстанции, а не Касталия.

Совершенно согласен с В.В., когда он определяет эстетику как науку «о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к действительности»… тут, правда, встает лукавый вопрос: а что есть *действительность*?

Это вопрос, тесно связанный с нашими гносеологическими убеждениями и вытекающим из них опытом. Мир объектов, хочется сказать вслед за Бердяевым, есть лишь результат определенной направленности нашего сознания, а не представляет собой нечто реально существующего вне нашего восприятия (вспомним тут Беркли). Подлинная реальность возникает при творческом преодолении иллюзии, зачарованной объективацией. Восприятия представляют только фрагмент действительности, который при его абсолютизации порождает злейшие иллюзии. Но как восполнить его до целостного образа действительности? В ответе на этот вопрос расходятся пути кантианцев и платоников. Для последних идеи обладают подлинной реальностью, по сравнению с которой внешний мир влачит только тенеобразное существование… Для платонически мыслящих эстетиков и созерцателей идея – конститутивна; для кантианцев – всего лишь (отдадим должное их скромности) регулятивна, и попробуйте доказать им обратное…

Дорогие друзья, я не хочу ввязываться в долгую тяжбу между двумя гносеологическими лагерями, но только стремлюсь отметить, что без метафизического синтезирования наших восприятий с их идеальным (эйдетически-смысловым) содержанием мы имеем дело не с произведением искусства, а с его слабой проекцией, которая при известных обстоятельствах и обостренной чувствительности «реципиента» тем не менее может пробуждать довольно-таки сильные *ощущения* удовольствия (и даже наслаждения). Вот здесь, как мне кажется, и вступает в свои права герменевтика, дающая ясные критерии различения между иллюзией и действительностью в эстетической сфере.

Здесь также надо принять предложение В.В.: различать два типа герменевтики: *рецептивный и профессиональный,* хотя в нашем случае не так просто (нам же самим) провести между ними четкую границу. Но, в конце концов, мы можем – в рамках «кресельных бесед» (и в этом их неоценимое преимущество) – не столько обсуждать, кто «что» сказал о том или ином предмете, а делиться собственным опытом. Поэтому, предполагаю, не будем тратить время на дефиниции и разграничения научных по-

нятий, а примем ситуацию, каковой она и является на сегодняшний день: сидят три человека, перегруженные начитанным, увиденным, услышанным и т.д., и где уж нам самим разобраться, где в нас говорит *профессионал,* а где – кресельный созерцатель, чудак и бездельник, не помышляющий о *вербализации* (скажем на языке В.В.) своих эйдетических экстазов. Я бы назвал такую герменевтику *экзистенциальной*. Перефразируя Бердяева, можно сказать, что она (Н.А. Бердяев говорил об экзистенциальной философии, а не о герменевтике, как вам это прекрасно известно) является формой познания эстетической сферы «*через человеческое существование*». Тогда высказываются не *объективированные реципиенты,* а конкретные человеческие индивидуальности как *существующие,* в сознании (и памяти которых) профессиональные и чисто рецептивные элементы составляют ризоматический клубок; распутывать его в ходе беседы, думаю, нет никакого смысла. Примем его как данность.

(*Еще одна вставка* – после утреннего кофепития (07.03). В отличие от первой вставки она навеяна не сегодняшним чтением, а давними раздумьями; и раньше хотел об этом сказать, но внутренне вычеркнул мысль, дабы не загромождать текст и не уволакивать милых собеседников в дебри теологических дискуссий и – тем не менее – хотя бы кратко упомяну о возможности экзистенциальной герменевтики в области истолкования Св. Писания; этот процесс был инициирован Бультманом, на которого весьма сильно повлиял Хайдеггер; с этой точки зрения герменевтика является «истолкованием экзистенции» («Auslegung der Existenz») посредством текста как «носителя „ речесобытия“» («mittel der Texte als Träger des „Sprachereignisses“») … все, умолкаю … *sapienti sat*…)…

Но при всем том, очевидно, не избежать вопроса: а что каждый из нас понимает под *герменевтикой?* (опять-таки я имею в виду экзистенциальный аспект). Если я правильно понял, то для В.В. герменевтика означает «выявление *художественно данных смыслов* произведения искусства», т.е. акт творческого истолкования. Далее, поясняя, он часто говорит о *герменевтической процедуре*. Это понятно. Даже в словарях теперь герменевтику определяют одновременно и как учение о принципах интерпретации текстов и произведений изобразительного искусства, и как само искусство истолкования. Такое смешение теории и практики весьма характерно, и я нахожу его и в собственном опыте. Однако для некоторой ясности (и удобства) не следует ли – может, несколько старомодным образом – отличать от герменевтики как теории истолкования саму экзегезу (процедуру истолкования по известным правилам). Насколько мне известно, такое различение было сделано сравнительно поздно немецким теологом С.И. Баумгартнером (1769). Опять-таки не в истории дело. Существенней мне представляется следующее: будем ли мы говорить отдельно о принципах и методах истолкования или брать их как имплицитно присущие актам эстетического созерцания? Оба варианта вполне разумны и даже желательны, поскольку разделить их возможно для настоящих *эстетиков* (людей, экзистирующих в эстетическом измерении, находящих в нем свою *обитель*) только искусственным путем. В действительности же (на экзистенциально-эйдетическом уровне) они имманентны друг другу. Но методически иногда полезно поговорить о герменевтических принципах и методах. В таком случае – почти неизбежно – они перерастают в учение о созерцательном познании духовно-эстетических смыслов (эйдосов) и соответственно герменевтические методы становятся почти что системой упражнений, направленных на развитие органов духовного восприятия («чакры»).

Помните, дорогой В.В., как я раньше писал о «йоге», не индийскую йогу, конечно, имея в виду, а, скорее, Ваше замечание о родственности эстетического созерцания с «актом медитации некоторых духовных практик» (а каких именно? очень любопытно узнать для своего назидания… из всего контекста могу предположить, что речь идет все же о восточной практике, поскольку Вы пишете далее: «…однако в нашем случае (Вы имеете в виду четвертую фазу эстетического восприятия) субъект восприятия никогда не утрачивает ощущения своего реального Я» (именно!!! это важнейший пункт!); думаю, что в западной практике имеются методы, которые – в отличие от восточных – как раз подчеркивают значимость сохранения чувства «реального Я» при восхождении в духовный мир. В любом случае правила

интерпретации, нацеленные на достижение четвертой фазы (по В.В.), тесно примыкают к предписаниям для упражнений (в рамках целостного представления о пути духовного развития) в концентрации, медитации и – при благоприятных условиях – эйдетической контемпляции.

Здесь, может, кто-нибудь (например, *Некто в черном*) скажет: Вы, Вл. Вл., противоречите сами себе. С одной стороны, Вы подчеркиваете избранничество *эстетиков* (Господи помилуй, не эстетов же! – перебивает его В.И., нервно глотая кофе из огромной кружки)…

Некто в черном, не обращая внимания на возглас В.И., спокойно продолжает дальше свое рассуждение: Так вот, с одной стороны, избранничество, предначертанность, а с другой – упражнения, обучение, воспитание, гуру, мастер (а может, и гроссмейстер или, на худой конец, просто профессор эстетики). Как прикажете это согласовать одно с другим?

В.И. (*сам того не желая, ввязывается в дискуссию*): Никакого противоречия здесь нет. Во-первых, даже самые яркие способности нуждаются в развитии под руководством опытного учителя и воспитателя.

Во-вторых, граница между призванностью и непризванностью довольно тонкая и, при известных обстоятельствах, переходимая. Дажемало способного ребенка хороший педагог может научить прилично играть и Баха, и Бетховена, конечно, без претензий сделать его вторым Рихтером или Гилельсом…

В.В. (*с глубоким вздохом*): Когда же это, наконец, кончится…

Кончилось.

Идем дальше… т.е. усаживаемся удобнее в своих креслах… но не пора ли честь знать и не утомлять собеседников? Пошлю-ка я лучше то, что написал к сегодняшнему дню, и буду с радостным нетерпением ждать Ваших возражений и согласий.

Что бы, однако, хотелось добавить под конец?

Еще раз подчеркну важность для нас обсуждения двух типов герменевтики: *рецептивной и профессиональной*. Со своей стороны предлагаю обдумать еще два типа: *объективирующий и экзистенциальный*. Объективирующая герменевтика рассматривает произведения искусства как нечто предметно данное, нечто вне субъекта находящееся, которым он только аффицируется. Экзистенциальная герменевтика имеет дело с миром внутренних состояний, раскрывающихся в глубинах существования, где происходит интуитивное проникновение в смыслы (эйдосы) любимых картин, сонат и т.д. (Александру Скрябину его Пятая соната вначале явилась как *существо*).

Можно пополнить классификацию еще двумя типами герменевтики: *имплицитной и эксплицитной*. Бродя по выставке Бекмана, я, к примеру, не спрашиваю себя, по каким герменевтическим правилам мне необходимо внутри самого себя выносить те или иные суждения и оценки, и тем не менее – при желании – во внутреннем обзоре своих впечатлений нетрудно заметить, что за ними стоят и вполне определенные приемы и методы созерцательного истолкования живописи. В душе пересекаются два потока: имплицитное становится эксплицитным и, наоборот, эксплицитное растворяется в глубинах сознания и начинает действовать потом с иррационально-инстинктивной силой, так сказать, надевает маску. И тогда начинается герменевтический карнавал.

Полагаю, что у нас присутствуют действенным образом все шесть вышепоименованных типов в самых причудливых и быстро меняющихся (наподобие калейдоскопа) сочетаниях, что, конечно, не упрощает задачу взаимопонимания, но делает ее, пожалуй, более интересной (прогулка в джунглях).

Надеюсь, мы продолжим прояснение эйдетическо-экзистенциальной структуры герменевтики. Теперь же ставлю точку.

И совсем под конец: хотелось бы ответить на поставленный В.В. вопрос о сущности двух эстетических категорий – художественного образа и символа. Но это настолько огромная и неисчерпаемая проблема с загадочным взором многотысячелетнего Сфинкса, что я, честно говоря, несколько робею «взглянуть в глаза божества». И все же Эдипу не уйти от судьбы… И нам не уйти от Символа…

В.В. (*глубоко вздыхает, но пока терпеливо молчит*)…

Нет, не могу закончить письмо, пока еще не поделюсь с вами, дорогие собеседники, кое-какими

планами на ближайшее будущее. Хотя выставка Бекмана закончилась, в постоянной экспозиции находится немало произведений этого художника. Особенно заинтересовали меня два триптиха: «Искушение св. Антония» и «Актеры». Они дают богатый материал для дальнейших герменевтических экспериментов. Не знаю, однако, стоит ли загромождать ими нашу переписку (при ее тематическом размахе в последнее время). В любом случае хочу продолжить изучение Бекмана.

Есть и еще одна новость: в Мюнхене открылась ретроспектива Марка Ротко (будет до конца апреля). Здесь ситуация совершенно иная, чем с Флэвиным и Бекманом. Она блестяще подтверждает четерехступенную систему «эстетического восприятия» (по В.В.). «Рецепиент» (В.И.) с самого начала имел позитивную «*эстетическую установку*», иными словами, предвкушал большое удовольствие от созерцания картин Ротко (тогда как на ретроспективу Бекмана пошел, скрепя сердце и скрежеща зубами) и не обманулся в своих ожиданиях, приближаясь порой к границе между третьей и четвертой фазой. Есть соблазн написать и о Ротко. Получился бы – данный самой судьбой, т.е. без моих усилий, – триптих ретроспектив: Флэвин – Бекман – Ротко.

Остается совсем вкратце добавить, что в Ленбаххаузе – еще одна большая ретроспектива Руппрехта Гайгера, доказывающая жизнеспособность абстрактной живописи и ее безграничные перспективы (помните нашу дискуссию в начале Триалога?). В Пинакотеке современного искусства – целый ряд маленьких выставок, что очень оживляет мюнхенский музейный ландшафт. Наиболее интересна выставка под заглавием, до странности напоминающим стиль и замысел наших бесед: «Диалог без встречи» («Dialog ohne Begegnung»): сопоставлены работы Ганса Арпа и Фрица Винтера. Оба мастера никогда не встречались друг с другом (как я, например, с Н.Б.), но имеют много общего между собой при неизбежных и радостных различиях. Теперь же их работы вступили между собой в общение и ведут тихую беседу, подслушать которую приятно даже самому избалованному впечатлениями *эстетику*.

В заключение хочу *непосредственно* обратиться к Н.Б. Очень многое в Ваших последних письмах звучит духовно родственно. Стиль выявления у нас различный, и, судя по всему, мы – люди «разнопоставленной эрудиции» (выражение Андрея Белого), и тем не менее приоткрываются какие-то общие – внутренние – темы и сферы созерцаний. Об этом хочется написать Вам отдельно и более подробно. Мне очень близок Ваш благожелательный настрой. Я тоже «благодарный зритель, читатель, слушатель». Мне кажется, что *позитивность* – как ставшее органической частью души качество (безразлично, является оно врожденным или приобретено мучительными усилиями) – одна из важнейших предпосылок для стяжания конкретного духовного опыта. Далее: мне многое говорят Ваши слова о фазе «полного погружения». Нам, думаю, есть что рассказать о подобных странствиях в «художественных мирах». И, наконец, действительно, последнее замечание в связи с Вашими письмами. Я полностью разделяю Ваше мнение о сплаве (в моей терминологии: метафизическом синтезе) «внесознательно-интуитивных» и «интеллектуальных» начал в современном искусстве как явлении сугубо положительном.

Занавес падает.

Остаюсь в самом дружеском расположении
Ваш далекий собеседник В.И.

070. В. Бычков (09–11. 03.08)

Дорогие друзья,

этим письмом я хотел бы завершить наш Второй Разговор, хотя в нем больше поставлено проблем и вопросов по эстетике и философии искусства, чем дано ответов. И это вполне закономерно: тема наших бесед такова, что дает надежду на их продолжение, и тематика первых писем Третьего Разговора уже фактически сформировалась сама собой – развиваем и углубляем то, что не удалось осмыслить здесь, а это несомненно повлечет за собой и новые вопросы, проблемы, информацию. И смотрим, читаем, размышляем…

Хороших, сухих дровишек подкинул в камин Вл. Вл. своим последним письмом (от 04–08.03). Пламя эстетической аналитики заполыхало с новой силой, однако к анализу этого письма и развитию

поставленных в нем проблем и новой терминологии я хотел бы обратиться несколько позже, уже в нашем следующем Разговоре. Здесь требуется некий досуг для глубоких размышлений, который у меня пока как-то не вырисовывается. В конце месяца мы собираемся с Л.С. на Синай, поэтому сейчас надо завершить срочные дела, а вот там надеюсь предаться приятным размышлениям на метафизические темы. Здесь же – некоторый итог наших последних бесед.

(Правда, в скобках, одна реплика все-таки на начало письма Вл. Вл. Наше, надеюсь, Н.Б. в этом со мной солидарна, понимание «эстетического восприятия» вполне естественно включает в себя и «понимание», а не просто физиологическое «ощущение» (кстати, любимый термин Малевича). Вос-при-нять и по-нять и этимологически-то восходит к одному корню. А в современном эстетическом контексте *понимание* просто входит в состав эстетического восприятия автоматически (уровень третьей ступени эстетического восприятия). Правда, это *понимание – эстетического уровня*, а не прагматического, типа: Рогир – это створки алтаря, а Матисс – картинка для чувственного наслаждения; значит, здесь – благоговейно молись, а там – с дамой обнимись… Однако обо всем этом – в специальном письме.)

В этом Разговоре мы сконцентрировались на общих вопросах современной философии искусства и пришли, как мне кажется, к пониманию того, что она и сегодня актуальна и необходима. Может быть, еще более актуальна и необходима, чем когда бы то ни было. При этом более или менее выявилась и ее структура: 1. Опирающееся на классические ценности ядро (классическая эстетика в современной интерпретации); 2. Неклассическая эстетика (нонклассика); 3. Виртуалистика.

Классическому ядру мы посвятили в наших двух Разговорах немало внимания, о нем фактически говорит и Вл. Вл. в последнем письме, так что я предчувствую, начало Третьего Разговора будет связано именно с этим. Мой ответ на эйдетически-герменевтические размышления о. Владимира. А вот о последних двух разделах постнеклассической эстетики я хотел бы немного подробнее написать здесь в основном для Вл. Вл., т.к. Н.Б. хорошо знает мою концепцию, а многие идеи виртуалистики – плод наших с ней совместных размышлений. Кроме того, я надеюсь, что этот текст может дать дополнительный импульс и направление последующим беседам.

Итак, *неклассическая эстетика*. Полагаю, что это нечто иное, чем то, что Вл. Вл. обозначил как *постэстетика,* и попытаюсь это показать. В моем понимании – это имплицитно складывавшаяся на протяжении всего XX столетия внутри авангардно-модернистско-постмодернистской линии развития искусства некая паратеория, обосновывающая и объясняющая главные смыслы этой линии (магистральной в XX веке) движения арт-практик; некое имплицитное подсознание, что ли, современного искусства.

Нонклассика – это достаточно напряженное поле смыслов и представлений, реализующееся на путях выявления, высвечивания, представления неких смысловых единиц, далеко не всегда поддающихся четкому, а тем более однозначному словесному определению, но получивших уже вербальное обозначение (паракатегориальное имя). Количество этих смысловых единиц нестабильно, строго не определено, ситуативно. Они возникают по мере внутренней необходимости, как бы выплывают из общего интеллектуального поля и исчезают в нем, выполнив свою функцию. Паракатегории неиерархичны, то есть равноценны и равновесны, полисемантичны и не образуют никакой жесткой системы, однако за ними стоят вполне конкретные и определенные факты, вещи, явления, фрагменты, жесты современной арт-эмпирии.

Нонклассика – принципиально бессистемное, почти аморфное образование, некое пространство параэстетических смыслов, клубящихся вокруг классического эстетического ядра. Одни из них неожиданно приобретают достаточно конкретные понятийные очертания и вербальное закрепление, выходят почти на уровень дефиниций, а другие предстают в очень расплывчатом облике, с трудом ощущаются как неопределенная смысловая реальность. При изменении интеллектуальной или художественной стратегии картина меняется: расплывчатое приобретает форму и очертание, а только что вполне вроде бы конкретное и определенное расплывается в бесконечной полисемии.

Нонклассика вводит в «актуальную» сферу эстетического (или околоэстетического) дискурса немалый ряд понятий, большинство из которых в классической эстетике были не только маргинальными, но обычно вообще не попадали в эстетическое поле. Часть из них возникла внутри ницшеанства, фрейдизма, экзистенциализма, структурализма, постструктурализма, другие привлекаются из самых разных областей знания, нередко меняя свой изначальный смысл на новый. В первую очередь среди них можно указать на такие, как *лабиринт*, *абсурд*, *повседневность*, *телесность*, *жестокость*, *шок*, *вещь* (*вещность*), *вещество, симулякр*, *артефакт*, *эклектика*, *жест, интертекст*, *гипертекст*, *деконструкция, ризома* и другие.

Неклассическая эстетика – это имплицитная паратеория, точнее – некоторое смысловое образование, сложившееся в сфере эстетического сознания для более или менее адекватного выражения на вербальном уровне процессов, протекающих в современном авангардном (в широком смысле слова) арт-пространстве. Нонклассика акцентирует внимание на маргинальных в каком-то смысле для классической эстетики принципах *игры*, *иронизма*, *безобразного*, понимая их в качестве *базовых* принципов инновационного арт-сознания современности, ибо главный поток арт-деятельности XX в. двигался в модусе именно этих принципов, и в нонклассике они вполне закономерно предстают в качестве основы ее смыслового поля и категориального аппарата. Наряду с ними в базовом категориальном поле центральное место заняли такие понятия, как *артефакт, текст, объект, симулякр, структура,* ориентированные на описание произведений современного искусства, параэстетических объектов.

Расширительными понятиями *артефакт*, *текст*, *объект* обозначается продукт современного арт-производства, чем подчеркивается его принципиальное отличие от феномена, обозначавшегося в классической эстетике как «произведение искусства». Имеется в виду необязательность для современного арт-продукта необходимого для произведения искусства эстетического качества – *художественности*. Нонклассика констатирует, что результат деятельности современного художника, прежде всего, *объект* (или арт-объект), то есть нечто, объективно существующее и предложенное в арт-пространстве современной экспозиции субъекту восприятия в качестве вне-положенной реальности, и именно – арт-реальности. Классическими и первыми примерами объектов являются, как известно, реди-мейды Марселя Дюшана. Понятиями *объект*, *артефакт* сознательно нивелируется эстетическая специфика арт-объекта; он демонстративно уравнивается со всеми другими продуктами человеческой деятельности. В пространстве современного эстетического опыта его удерживают неутилитарность, *контекст* экспопространства (художественного музея или выставки) и, главное, вердикт арт-номенклатуры, задающей тон в современном арт-сообществе, присвоившей ему статус «art».

Термин *текст* для обозначения арт-объекта, или артефакта, указывает на принадлежность так обозначенного феномена лингвистическому знаковому полю. Понятие *структура*, пришедшее на смену классической категории «композиция», означает, что артефакт представляет собой некое сложное и достаточно жестко организованное образование из определенного количества элементов, к которым, как и к их связям и отношениям, применимы исследовательские методы и процедуры структурализма. Иногда в качестве синонима структуры используется понятие *конструкция*, которым подчеркивается техногенный характер изготовления артефакта, его *сделанность*.

Нонклассика не знает одного из фундаментальных принципов классической философии искусства – *отображения*. Место художественного образа и символа в ней занимает *симулякр*. Эта категория пришла в нонклассику из философии постструктурализма, где она указывала на наличие автономного означающего, не отсылающего ни к какому означаемому за принципиальным отсутствием такового. Симулякр – это образ, в принципе не имеющий первообраза, что в плане эстетической теории могло бы сблизить его с художественным образом в современном понимании, если бы он претендовал на его эстетические функции. Однако этого практически нет. Вся связь симулякра с эстетической сферой ограничивается его участием в своеобразной семанти-

ческой *игре*. Симулякр не отсылает ни к чему иному, кроме себя самого, но при этом имитирует (играет, передразнивает, симулирует) ситуацию трансляции смысла. Симулякр – муляж, видимость, имитация образа, символа, знака; за ним не стоит никакой иной реальности, кроме него самого. Эта категория оказалась адекватной сущностным процессам, стратегиям и парадигмам, определяющим ситуацию в арт-сознании современности. Сегодня художник в принципе отказывается от образно-символического контакта с реальностью и строит свои отношения с миром на симуляциях и симулякрах, псевдовещах и игровых действиях, моделирующих самих себя; на парадийно-ироническом передразнивании образно-символической природы классического искусства. Это предоставляет ему безграничные возможности в организации арт-продукции, ибо снимает какие-либо требования к форме арт-объекта, принципам ее организации и т.п. Симулякр – наиболее общая категория в ряду паракатегорий, описывающих стратегии, событии и состояния современного арт-производства, принципы организации артефактов.

Ряд паракатегорий достаточно велик, поэтому здесь я кратко остановлюсь еще только на нескольких из них, значимых для понимания специфики современного арт-мышления. На одно из видных мест в художественно-эстетических пространствах XX в. выдвигается понятие *лабиринт*, выступающее символом запутанности, сложности, ризоматичности, многоаспектности человеческого существования и полисемии феноменов культуры. В этом смысле образ лабиринта возникает в постмодернистской литературе (у Борхеса, Эко и др.) и искусстве (у Хундертвассера в живописи, Гринуэя и Барни в кино, Штокхаузена в музыке и т. п.). Однако особое значение это понятие приобретает при анализе сетевых (компьютерных) арт-практик, где киберпространства и виртуальные реальности строятся на принципах бесконечного лабиринта, т.е. становятся значимой категорией уже *виртуалистики*.

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

В мирах *лабиринта* и *гипертекста* главным творческим принципом является *интуиция*, действия, мотивы, выражения которой нередко представляются разуму *парадоксальными* или *абсурдными*. Поэтому *абсурд* в нонклассике отнюдь не негативное понятие; он имеет здесь особую семантику, ибо на нем основываются многие арт-практики XX в. С помощью этого понятия описывается большой круг явлений современного искусства, литературы и культуры, не поддающихся формально-логической интерпретации, вербальной формализации и часто сознательно сконструированных на подчеркивании принципов алогизма, парадокса, нонсенса. Во многих направлениях авангарда и модернизма абсурд воспринимался не как нечто негативное, не как отсутствие смысла, но как значимое *иного* уровня, чем формально-логический. Абсурд, алогизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, нефигуративное, заумь, глоссолалия и т. п. понятия привлекались для обозначения таких арт-структур, которые выражали иррациональные основы бытия, жизни, творчества. Изображение и выражение абсурдности человеческой жизни, социальных отношений, бытия в целом занимают, как вы хорошо знаете, дорогие друзья, центральное место в произведениях Кафки, Джойса, Хармса, Введенского, Беккета, Ионеско, Берроуза, Дали, Гринуэя, Барни, Кейджа и множества других менее значительных фигур в современном искусстве.

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

Особой значимостью в нонклассике наполняются такие понятия, выходящие на уровень паракатегорий, как *неискусство* и *повседневность*. Если классический художник всегда пытался выразить свое отношение к повседневности путем ее соответствующей художественной интерпретации, то в инновационном искусстве XX в. с реди-мейдов Дюшана наметилось принципиально иное отношение к повседневности, которое затем было развито в поп-арте, фотореализме, концептуализме, постмодернизме, арт-практиках последних десятилетий XX в. Повседневность стала рассматриваться как бесконечное поле возможностей для современных арт-проектов, неограниченное пространство приложения конструктивной энергии художника, потенциальное хранилище арт-продукции. Любой произвольно взятый фрагмент повседневности изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутом виде в пространство, понимаемое как художественное (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т. п.). Предметы обычно перемещаются непосредственно, а фрагменты того или иного эпизода повседневности чаще всего в виде документальных фотографий, кино- или видеозаписей, изображений художников-фотореалистов, аудиозаписи и т.п. Смысл акта остается одним и тем же: наделить любой фрагмент повседневности *иным*, неповседневным, необыденным, неутилитарным значением (или выявить это значение), превратить его в *событие* арт-мира, тем самым повысить эстетическую значительность любого фрагмента обыденности, в которой живет большая часть человечества. Своеобразный способ «демократизации» художественной сферы, активно начатый поп-артом (хотя и в ироническом ключе) и вскоре приведший к полной профанации искусства вообще.

Опыт модернистского, постмодернистского и иного «продвинутого» и «актуального» искусства второй половины XX в., с одной стороны, и философский постструктуралистский и постфрейдистский дискурсы – с другой, вывели в последней трети столетия на одни из первых мест и в философской мысли, и в параэстетическом сознании понятия *телесности*, *гаптичности, сексуальности*, *вещи*, *вещества*. Сегодня они стали антизаменителями изгнанного из современной культуры понятия *духовности*. Реабилитация чувственности достигла в современных арт-практиках своего апогея. Однако это все хорошо известно. Понятно, что без этих категорий нонклассика не может строить ни один свой дискурс, не может адекватно описать процессы в современном искусстве.

Среди других значимых категорий нонклассики мне хотелось бы еще указать на категории, описывающие главные творческие принципы современных арт-истов. Это *автоматизм* как основа творческого метода многих арт-практик XX в. (сюрреализма, литературы «потока сознания», ряда направлений в музыке). Далее *интертекст* в двух его главных смыслах: 1) как сознательное конструирование произведения путем цитирования других произведений и 2) как неосознаваемое автором вхождение в его текст в процессе творчества цитат, аллюзий, парафраз, следов, реминисценций из текстов других авторов. И наконец, *деконструкция* как один из существенных принципов создания инновационных произведений искусства, а также и как важный прием их интерпретации.

Здесь схематически представлен один из возможных путей реконструкции имплицитной *неклассической эстетики*. Понятно, что его не следует рассматривать как единственно возможный. Адекватным может быть признано только некое множество подобных дискурсов, притом что каждый из них неадекватно адекватен целому, то есть имеет смысл и значение, и действительно их *имеет*, только при допущении, что он не единственный и не претендует

на полноту выражения смысла описываемого явления. Эта предпосылка позволяет нам подвести некоторые итоги предложенной реконструкции нонклассики, особенно в ее паракатегориальной части. Уже из приведенного ряда паракатегорий (в целом их поле значительно шире и в принципе ничем не ограничено) видно, что нонклассика отказалась от метафизических оснований эстетики и перенесла центр тяжести в методологическом плане в *эмпирическую* сферу. Она имплицитно функционирует в процессе осмысления современного состояния элитарного искусства (точнее, арт-производства) с опорой на опыт конкретных гуманитарных наук. По сути своей это *экспериментальная*, предельно парадоксальная, даже *негативная* эстетика, параэстетика. Объект ее интеллектуального притяжения сам строится на принципах, активно отрицающих главные принципы классической эстетики, предельно экспериментален и требует поэтому экспериментальных мыслительных процедур (адекватных языков) для своего описания или даже для дискурсивной саморефлексии. Понятно, что нонклассика имеет свой смысл только при реальной жизненности самой классики.

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

Понятен отсюда и главный смысл, и одновременно принципиально переходный характер самой нонклассики, этого большого эксперимента в сфере эстетической интеллектуалистики, возникшего в глубинах арт-практики. Не открывая великих истин в эстетике, она дает ключ к современному искусству, возможность более или менее уверенно ориентироваться в инновационных процессах, протекающих в искусстве последнего столетия, как минимум. Тем самым она существенно расширяет поле традиционных эстетических представлений и позволяет по-новому взглянуть на многие глобальные положения эстетики, разработанные классикой, но нуждающиеся в существенной корректировке.

Анализ нонклассики как имплицитной теории самого современного искусства приводит, в частности, к выводу, что это искусство на своих основных исторических этапах авангарда, модернизма, постмодернизма последовательно движется в направлении полного отказа от традиционных (классических) эстетических ценностей, методов и способов освоения реальности к чему-то принципиально *иному*. В течение целого столетия оно готовило почву для этого иного. И сегодня, наконец, мы более или менее отчетливо видим зарождение этого иного – империи *Net*-арта в широком смысле этого еще не устоявшегося термина, огромного пространства сетевого искусства в его беспредельных возможностях и модификациях, сетевой арт-культуры будущего, у истоков которой мы стоим. И принципиально нового эстетического опыта и новой сферы эстетики – *виртуалистики*, предметом которой и станет вся система сетевого эстетического опыта, эстетического сознания, сетевого искусства, самого сетевого человека – *Net*-человека, *пост*-человека.

Виртуалистика, на мой взгляд, и будет эстетикой (или параэстетикой – постнеклассической?) будущего, той наукой, которой уже сегодня дано задание заняться разработкой и осмыслением системы описания нового неутилитарного опыта, который уже приходит на смену традиционному эстетическому. Будет ли этот опыт в нашем понимании эстетическим, трудно сказать. То, что он будет неутилитарным, действующим активно на подсознание и эмоциональные сферы реципиента-участника, это очевидно. Однако будет ли механизм восприятия-понимания искусства как явления виртуальной реальности близок к тому,

который я описал как четырехступенчатый процесс восхождения (анагогэ) к сущностному контакту с Универсумом, – большой вопрос. А вот «полное погружение» в эту реальность – факт почти очевидный даже сегодня для многих «жителей»Сети. Здесь все требует изучения, хотя эмпирического материала еще мало, да и техническая база этого феномена радикально меняется почти каждый день. Так что – поживем und werden sehen. Здесь – краткие выводы, к которым мы пришли с Н.Б. в процессе изучения того, что уже очевидно сегодня.

При анализе нонклассики становится понятным, что некоторые ее паракатегории в существенной мере тяготеют к сетевым искусствам или даже возникли при анализе арт-ситуаций в Интернете. Внимательно наблюдая за тенденциями развития самого современного искусства, а также изучая глобальный опыт освоения электронных сетей и средств электронной коммуникации человечеством, можно прийти почти к однозначному выводу, что современное искусство имеет явную тенденцию уйти из предметно-реальной, т.е. аудиовизуально и гаптически осязаемой действительности, в виртуальную. Во-первых, практически все виды традиционных искусств сегодня имеют свои аналогии, дигитальные копии в Сети, не говоря уже о средствах рекламы и торговли произведениями искусства через Сеть. Во-вторых, многие молодые художники начинают пробовать свои силы в самой Сети для создания уникальных специфически сетевых произведений искусства, бытие которых невозможно нигде, кроме как в Сети. Начинает активно развиваться новый вид искусства – сетевого. Наряду с этим и традиционный эстетический опыт, связанный с путешествиями (восприятием природы), посещениями музеев, картинных галерей, выставок все чаще заменяется, особенно молодежью, которая уже полжизни (а то и более того) живет в Сети, квазиопытом – виртуальным посещением через Интернет. И это – третий аргумент и, пожалуй, самый,весомый в доказательстве серьезности наших предположений: современные поколения уже не мыслят себе жизни вне виртуальной реальности. Net и электронные средства коммуникации все активнее затягивают современное молодое человечество в свои сети. И сфера искусства и эстетического или квазиэстетического не будет здесь исключением.

Главное отличие эстетического (пока все-таки – параэстетического) опыта, разворачивающегося в пространствах Интернета, от традиционного заключается в том, что здесь реципиент имеет дело с *виртуальной реальностью*, т.е. с некой психоэлектронной реальностью, которую он воспринимает через посредство целой системы электронных датчиков (не *непосредственно-чувственно,* как в традиционном эстетическом опыте) и имеет возможность сам воздействовать на нее с помощью другой электронной системы управления. Нас, конечно, интересует не вся безбрежная уже сфера виртуальной реальности, но только та ее часть, которая имеет отношение к эстетической сфере. Предварительное определение этой реальности могло бы выглядеть следующим образом.

Виртуальная реальность как художественно-эстетический феномен – это сложная автономная система, некая специфическая чувственно (визуально-аудио-гаптически) воспринимаемая через посредство специальной аппаратуры среда, создаваемая по особым эстетическим (или близким к ним) законам с помощью электронных средств компьютерной техники и полностью реализующаяся в психике воспринимающего (равно активно действующего в этой среде) субъекта; особый, максимально приближенный к реальной действительности (на уровне восприятия) искусственно моделируемый динамический континуум, возникающий в рамках и по законам (пока только формирующимся) компьютерно-сетевого искусства, в котором реципиент имеет возможность сам активно действовать.

Суть виртуальной реальности заключается в том, что реципиент, находящийся в специально оборудованном кресле, с помощью системы сенсорных датчиков, соединяющих его с компьютером, может проникать в образе своего электронного двойника (другого Я) внутрь киберпространства, отчасти сам формировать его и свой собственный образ, активно участвовать в арт-игровых ситуациях, изначальные установки которых предлагаются компьютерной программой, созданной net-арт-мастером (сетевым художником), модифицировать их по своему усмо-

трению, коммуницировать как с виртуальными, фантомными персонажами программы или собственного изобретения (электронного моделирования), так и с другими реципиентами-участниками, арт-net-партнерами, вошедшими, как и он, в это пространство через свой компьютер в любой точке земного шара, и при этом испытывать комплекс ощущений, полностью адекватный действиям и ощущениям человека в реальной жизненной ситуации.

В отличие от классического искусства, виртуальные арт-миры в идеале ориентированы не на изображение жизни, а на ее свободное моделирование, претендуют быть самой этой жизнью, самоорганизующейся в сложной нелинейной психотехногенной системе: человек – компьютер – сетевой пространственно-временной континуум. Фактически это ничем не ограниченный пучок возможных жизней человека, активно использующий все органы чувств и способы реагирования на внешние раздражители; в пределе полная электронная замена реальной жизни виртуальной, создаваемой по законам сетевого искусства на паритетных началах программистами – net-артистами (художниками/инженерами нарождающегося сетевого искусства) и самим реципиентом-участником. Перед реципиентом открываются неограниченные возможности перевоплощений в кого угодно (в другого человека, исторического или мифологического персонажа, в животное, фантастическое существо, инопланетянина и т.п.). Важнейшим условием, однако, такого «перевоплощения» должно быть постоянное сохранение реципиентом своего подлинного Я, ощущение дистанции между реальным Я и виртуальным. Только в этом случае виртуальная реальность может претендовать на статус феномена искусства и участвовать в событии эстетического опыта.

Подготовка к перенесению эстетического опыта в виртуальную реальность исподволь и внесознательно велась на протяжении всего XX в. – и в пространствах научно-технической деятельности, и в утилитарно-обыденной жизни, и в авангардно-модернистских направлениях искусства, и в научно-фантастических его видах (литературе, кино), и в сфере электронных игр, и во всей культурно-цивилизационной среде. Началось все задолго до прихода компьютера в обиход, но компьютерная эра сделала этот процесс необратимым. Широчайшее внедрение компьютера, Интернета, дигитальных технологий в жизнь обычного человека, начиная с самого раннего возраста, существенно меняет всю ментально-психическую структуру личности, переориентирует его с традиционного культурно-цивилизационного опыта на принципиально иной, далекий ото всего, с чем человек имел дело в обозримый период истории. Этот фактор пока мало осмысливается, но он уже составляет существенную антропологическую проблему, а для эстетиков – и эстетическую.

Собственно виртуальная реальность как полноценный феномен компьютерно-сетевого искусства находится еще в стадии активного становления. Тем не менее уже сегодня мы можем наблюдать за формами и этапами этого становления, подготовить методологическую базу для изучения возникающего принципиально нового феномена бытия и сознания, выявить пространство ныне существующих аналогий, пара-, квази-, протофеноменов компьютерно-сетевой арт-виртуальности и соответствующих (и существенных) сдвигов в сознании (эстетическом, прежде всего) человека начинающейся новейшей эры. Если о самой виртуальной реальности в указанном выше смысле сегодня еще трудно сказать что-то определенное, т.к. нет достойных внимания эстетика арт-объектов этого уровня, то уже есть возможность анализировать два класса, так сказать, пропедевтических объектов, которые мы с Н.Б. обозначили как *паравиртуальная* и *протовиртуальная* реальности. Ими уже может заниматься виртуалистика как своими объектами, т.к. их анализ позволяет увидеть некоторые онтоэстетические аспекты собственно виртуальной реальности.

К *паравиртуальной реальности* относятся, по крайней мере, две сферы в художественной культуре XX в.: а) психоделическое искусство, создаваемое художниками при измененном состоянии сознания под воздействием наркотических средств, и б) всевозможные наработки элементов виртуальности в авангардно-модернистско-постмодернистском искусстве, возникших на базе традиционных «носителей» искусства, без применения особой

техники, прежде всего электроники. Эти элементы и даже целые квазивиртуальные миры создаются отчасти осознанно, но чаще всего возникают самопроизвольно под влиянием всей современной, техногенно ориентированной атмосферы в культуре, точнее, уже в *пост*-культуре.

Сегодня почти очевиден своеобразный «телеологизм» бурного, кажущегося хаотическим развития ситуации в художественно-эстетической культуре XX в., складывающейся, по крупному счету, из нескольких главных тенденций, которые в основном составляют предмет нонклассики и применительно к данной теме могут быть сформулированы следующим образом: расшатывание и разрушение традиционных средств художественных языков классического искусства и классического эстетического сознания; попытки поиска и формирования иных принципов, приемов, способов неутилитарной арт-деятельности на основе новых, полисемантичных, конвенциональных, релятивных установок организации некой ситуативной деятельности-реальности; выработка инновационных парадигм творческой деятельности и восприятия на основе «измененного» сознания, в котором господствующее положение занимают не формально-логические, одномерно-дискурсивные конструкты и словесные тексты, но полисемантичные аудиовизуальные, тактильно-гаптические структуры, ориентированные на функционирование «новой телесности», в том числе и виртуальной, и обращенные отнюдь не к рационально-рассудочной сфере человеческого сознания. Уже в современной компьютерной продукции мы видим нередко виртуозное использование практически большинства наработок и находок авангардно-модернистских элитарных искусств и арт-практик XX в. (футуризма, экспрессионизма, абстрактного искусства, дадаизма, сюрреализма, конструктивизма, театра абсурда, конкретной музыки и визуальной поэзии, концептуального искусства, боди-арта и т. п.) в самых различных сочетаниях, совершенно свободно и технически профессионально выполненных в динамической процессуальности и немыслимом для внекомпьютерного мышления развитии.

К *протовиртуальной реальности* относятся все формы и элементы виртуальности, возникающие или сознательно создаваемые на базе или с применением современной компьютерной техники. Здесь можно выделить, по меньшей мере, три класса виртуальных наработок: а) включение элементов виртуальной реальности в наиболее восприимчивые к ней «продвинутые» виды «технических» (возникших на технической основе) искусств, в результате чего возникают начальные формы художественно-эстетической виртуальной реальности (компьютерные спецэффекты в кино, видеоинсталляции, особые жанры новейшего кино, типа кинопроекта Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера»); б) создание на основе элементов виртуальной реальности артефактов массовой культуры и прикладных продуктов, содержащих признаки художественности (компьютерные игры, видеокомпьютерные аттракционы, лазерно-электронные шоу, компьютерные тренажеры, другая утилитарная компьютерная виртуальность); в) возникновение арт-практик внутри Сети, транслирующих и адаптирующих к работе Интернета традиционные арт-формы (сетевая литература, виртуальные выставки, музеи, путешествия по памятникам искусства и т.п.), и появление принципиально новых сетевых арт-проектов (собственно net-арт, трансмузыка, компьютерные объекты и инсталляции, сетевой энвайронмент и т.п.), рассчитанные на аудиовизуальное восприятие без сенсорного подключения реципиента к сети. На протовиртуальном этапе ощущение условной границы между реципиентом и артефактом не утрачивается, чувство дистанции сохраняется, *полного погружения* в виртуальную реальность не происходит, т.е. эстетический опыт еще не утрачивает своей традиционно сложившейся сущности.

При этом происходит активное приспособление психики реципиента к новой сетевой системе условностей, особенно визуальных, ибо внутри сети уже сложился совершенно особый визуальный мир со своей графикой, своим пространственно-временным континуумом, множеством визуальных условностей, к которым современное поколение привыкает с детства, и они принимаются им как нечто само собой разумеющееся. Однако для человека, который знал мир еще до компьютерной эры, эти условности хорошо заметны и существенны. В какой

мере эти условности станут эстетически значимыми для сетевого искусства и как на них смогут играть новейшие net-артисты – значимая проблема для виртуалистики.

Сегодня во многом становится очевидным, что на путях поисков новейших средств художественного выражения в авангардно-модернистских направлениях искусства XX в., активных экспериментов в сферах пара- и протовиртуальности интенсивно нарабатывался новый эстетический опыт, переформировывались менталитет и структуры восприятия современного реципиента с внесознательной ориентацией на принятие виртуальной реальности в качестве эстетического феномена ближайшего будущего. Остается только соединить принципы компьютерно-сетевой игры с наработками протовиртуального театра, новейшего кинематографа, некоторых арт-практик *пост*-культуры в электронно-сетевую целостность и запустить туда нашего виртуального двойника, и мы окажемся в полномасштабной виртуальной реальности принципиально нового вида искусства – сетевого, управляемого волей активного реципиента и дающего ему ощущение аутентичного эстетического опыта, реализующегося в иной, отличной и от реальной жизни, и от традиционного искусства среде.

Очевидно, что виртуальная реальность предполагает совершенно новый эстетический опыт, с которым человек еще никогда не встречался, и соответственно потребует и совершенно новых, адекватных методов его изучения, осмысления, описания. В частности, если традиционное искусство опиралось на *миметический* и *символический* принципы *выражения* и эстетического *созерцания*, то в виртуальной реальности они как бы полностью отсутствуют или существенно модифицированы. Человек не изображает, не выражает и не созерцает нечто, но *реально живет* и *действует* в виртуальной жизненной среде по особым правилам игры. Фактически виртуальная реальность становится для человека XXI века особой квазидуховной средой, в которой он ощущает себя тем не менее вполне материальным существом в материальном мире.

Виртуальная реальность как эстетический феномен сегодня еще terra incognita, которая настоятельно требует пристального внимания современных эстетиков. И здесь они не обойдутся без соответствующих самых современных наработок психологов, социологов, математиков-программистов, искусствоведов разных специальностей, философов, культурологов, богословов. Главные вопросы, возникающие перед исследователями: что за реальность открывается человеку, проникающему за экран компьютерного монитора, в дигитальные пространства электронного мира? Как она соотносится с физической и метафизической реальностями классической эстетики? В каком смысле виртуальный эстетический опыт является эстетическим? В каких категориях он может быть описан?

Понятно, что для описания виртуальной реальности на первом этапе придется применять многие из категорий, наработанных нонклассикой, на что я уже указывал выше. Однако на первом месте здесь, очевидно, будут категории *виртуальности* и *виртуальной реальности*. Виртуалистике не обойтись также без категорий *симулякра, артефакта, объекта, вещи, тела и телесности, ландшафта, повседневности, гипертекста, интертекста, палимпсеста, энвайронмента, лабиринта, деконструкции, абсурда, автоматизма* и других категорий нонклассики. К ним прибавятся категории, непосредственно всплывающие в связи с собственно компьютерными технологиями организации компьютерного образа (или симулякра), типа *адаптации, интерактивности, навигации, имплозии, конструирования, морфинга, пастиша, ризомы,* частично разработанные уже в эстетическом ключе Н.Б., и ряд этот будет постоянно возрастать по мере развития сетевых виртуальных искусств и углубления виртуального эстетического опыта.

Ясно, что и главные категории классической эстетики на каком-то более совершенном этапе развития художественной виртуальности будут востребованы в полной мере. Уже сейчас нонклассика и виртуалистика активно работают с феноменами, описываемыми категориями *игры, иронии, безобразного*. Да и без категории *прекрасного*, пожалуй, уже не обойтись в виртуалистике, правда, пока больше в модификациях красивости или гламура, однако и собственно прекрасные объекты уже активно по-

селяются в Сети, хотя бы в виде цифровых аналогов классических произведений искусства или природных объектов и пейзажей. Более того, если быть последовательным оптимистом, то можно предположить, что эстетический опыт виртуальной реальности может в перспективе вывести человека и в метафизические пространства, с которыми пока имеет дело только высокое классическое искусство. Тогда и главная категория эстетики – эстетическое – займет свое место в новой эстетике.

Таким образом, современная, постнеклассическая эстетика, т.е. как минимум эстетика XXI века представляется мне немыслимой без намеченных здесь трех главных разделов эстетической теории, осмысляемых и разрабатываемых с учетом всего доступного нам историко-эстетического материала и самого современного эстетического и квази/околоэстетического опыта. *Классическая эстетика*, выявляющая метафизическое ядро эстетики как науки и сущностные параметры эстетического опыта и сознания, сохраняет свое центральное положение в эстетической теории в качестве философской эстетики, опирается на классические исследования прошлых столетий в области эстетики и высокое классическое искусство и при этом постоянно модифицируется под воздействием двух других разделов современной эстетики. *Нонклассика* – динамичный раздел современной эстетики, опирающийся, прежде всего, на новейшие, часто экспериментальные поиски в сферах арт-практик и гуманитарных исследований, нередко оппозиционных классическим методам, принципам, эстетическим ценностям. Может быть понят в качестве своеобразной творческой лаборатории внутри эстетики, где отрабатываются новые эстетические материалы, гипотезы, теории, категориальный аппарат. Дает существенные импульсы для пересмотра и корректировки отдельных положений классической эстетики. *Виртуалистика* – новый раздел эстетики, сопрягающий весь существующий теоретический и практический эстетический опыт с активно формирующимся опытом жизни современного человека в компьютерных сетях. Это эстетика существования человека в виртуальной реальности.

На этом, дорогие друзья, я хотел бы завершить наш Второй Разговор и продолжить наши беседы за виртуальной чашкой кофе с коньяком в надежде, что она не вытеснит все-таки с наших столов и вполне реальные, осязаемые чашки с ароматным и стимулирующим мысль напитком.

Ваш добрый друг В.Б.

Разговор Третий

О ГЕРМЕНЕВТИКЕ ИСКУССТВА, И НЕ ТОЛЬКО

БЛИЦ-ПЕРЕПИСКА В ПРЕДДВЕРИИ БОЛЬШИХ БАТАЛИЙ, ИЛИ МАРГИНАЛИИ НА МАРГИНАЛИИ, ЦАРАПКИ НА ЦАРАПКИ

071. В. Иванов (Мюнхен, 11.03.08)

Дорогой Виктор Васильевич,

Вам удалось извлечь медведя из берлоги, научить его плясать, так что ранее тихий зверь сам стал получать огромное удовольствие как от своих плясок, так и от всей цирковой обстановки, в которую он неожиданно попал. Так что пеняйте теперь на себя, когда пробужденный мишка не дает Вам покоя своими берестяными грамотками с диковатыми царапками, пытаясь передать, – бродящие в его мохнатой голове, – подобия запутанных мыслей. А Ваши письма он воспринимает как бочонки с медом и корзинки с малиной, которыми он с услаждением лакомится. Мишка стал настолько избалован, что когда он не получает во время обещанной порции, то ворчит и забивается в угол, ну, а когда получает, то пляшет и радуется! Иными словами, спасибо за прекрасное письмо. Я его сразу же прочитал, но чтобы по-настоящему вникнуть в ход Вашей мысли, мне надо будет завтра сходить в институт и распечатать послание.

Вчера я начал вербально фиксировать для моих милых собеседников ряд проведенных мной в последнее время *герменевтических процедур*. Постараюсь теперь, не прерывая начатого труда, параллельно составлять ответ на новоприбывшее письмо.

Вы можете – не без недоумения – спросить: откуда у Вл Вл., от которого в сравнительно недавнее время было трудно выцарапать хотя бы несколько вразумительных строк, появилось столько времени на Триалог?

На то есть как внутренние, так и внешние причины.

Во-первых, сам процесс нашей переписки все больше и больше увлекает меня и превращается в род дневника (жанр, которому я привержен много десятилетий).

Во-вторых, – и это весьма существенно, – появилось в этом году побольше свободного времени. Закончена работа над книгой, которая проходит теперь в издательстве корректуру перед верстской и макетом. Книга – по моим скромным масштабам – довольно большого объема (порядка 27 печат. листов и около 200 иллюстр.). Занимался я ею с 2003 года, и она-таки забрала немало времени и сил. Еще более существенным обстоятельством явилась моя болезнь, в результате которой я уже третий месяц не вылезаю из Мюнхена, не езжу в Берлин (ранее: минимум раз в две недели, что с каждым разом становилось труднее и труднее), отказался от участия в ряде конференций, как правило, бездарно отнимающих последние силы писанием никому не нужных докладов. Плюс: начались каникулы. Поэтому не удивляйтесь и не пугайтесь моей эпистолярной активности.

Сердечный привет Л.С. (от и о которой давно ничего не слышал) и Н.Б. (чьими письмами все более и более восхищаюсь).

Искренне и неизменно Ваш В.И.

072. В. Бычков (Москва, 13.03.08**)**

Дорогой наш Мишка,

нового бочонка с медом (да и мед ли был в посланных?) пока нет, пчелы как-то лениво просыпаются после зимней спячки, а старые запасы поиссякли. Однако друг животных приятно удивлен и несказанно рад, что наш Мишарик наконец пробудился и интенсифицировал свою креативную деятельность и в нашем направлении. Слава Богу! Пишите как можно чаще и больше – здесь есть благожелательные и благодарные читатели, которые если и не всегда обладают достаточным досугом для полноценного и вразумительного ответа, то имеют его для внимательного, вдумчивого и радостного чтения Ваших писем. Ни одна Ваша строка не пропадет! Все доходит и до наших сердец, и до сердец наших потенциальных читателей. К лету у нас уже набирается вторая книжечка Триалога, которую будем отправлять в печатное плавание.

Что за новая книга печатается у Вас? Напишите, хотя бы кратко, о ней, ибо до нас она не скоро дойдет, да и на чтение на иноземных языках уже не всегда остается время. А Н.Б. и Л.С. и не читают по-немецки. К сожалению, рядом с Вами нет такого вдумчивого и благожелательного читателя, как Н.Б. рядом со мной. Она не только Вас прекрасно инфор-

мирует о моих новых работах, но и мне представляет их в каком-то ином, незнакомом свете. Поэтому в Вашем случае нам не на кого надеяться, кроме Вас. Не сочтите за труд иногда давать краткие аннотации или авторецензии того, что Вы издаете где-то там, в европейских просторах. Кто еще искренне порадуется нашим успехам, кроме самых близких друзей, которых, увы, не так-то много?

У большинства коллег и так называемых «друзей» каждый наш успех вызывает только раздражение, зависть и неприязнь. Такова проза жизни. Поэтому не стесняйтесь делиться своими достижениями с нами. Нас они только радуют. Уверены, что и информация о наших успехах вызывает адекватный отклик у Вас. Слава Богу, я неплохо Вас знаю.

Кстати, наш «Триалог» получил высокую оценку у многих коллег, разбирающихся в искусстве. Н.Б. больше меня коммуницирует с ними и подарила уже немало книг. Буквально через несколько дней после получения книги приходят звонки с почти одинаковым рефреном: «Прочитал запоем, не отрываясь. Прекрасная книга. Очень интересно. Молодцы. Поздравляем!» Поэтому любая Ваша информация и все Ваши суждения будут полезны и интересны не только Вашим сокресельникам, но и нашим потенциальным читателям, которых теперь тоже приходится иметь в виду, коль скоро книга привлекает повышенное внимание за пределами наших кабинетов и келий. Я-то, как и Вы, вообще не любитель каких-либо лишних коммуникаций, а последние годы свел все контакты до минимума миниморум. Поэтому отклики и на мои книги, и на наш «Триалог» получаю в основном через Н.Б., т.к. она в связи с более активной научно-организационной и преподавательской деятельностью значительно интенсивнее контактирует с научной общественностью. Внутренняя жизнь, контакты с искусством и природой, научная деятельность, наш «Триалог», семья – мой мир и распорядок дня. И этого хватает с избытком для ощущения полноты жизни.

Получили ли Вы, наконец, книги? Они отправлены в Университет. Должны бы уже дойти до Вас. Ищите там.

Ждем с нетерпением и ответы на письма, и результаты герменевтических процедур, и еще две главы в Вашу Триаду современного искусства: Бекман–Ротко–Флэвин. Пока имеем прекрасную главу (и ожидаем ее продолжения, естественно) о Бекмане. Две другие вожделеем.

По-хорошему завидую Вам – всем этим большим и малым выставкам в Мюнхене, не говоря о других художественных центрах Германии. Во Франкфурте, я слышал, была большая ретроспектива Лукаса Кранаха Старшего – одного из моих любимых художников. К сожалению, слетать на нее на пару-тройку дней – для меня недоступная роскошь и трудная оформительская процедура. О Ротко мы с Вами как-то беседовали в Берлине после моей поездки в Дюссельдорф, где есть прекрасные его полотна. Медитативный мастер. Жду Ваших более полных впечатлений от его мюнхенской выставки.

Сердечный привет Вам от Люси и Н.Б.

Обнимаю В.Б.

073. В. Иванов (13.03.08)

Дорогой Виктор Васильевич,

посылаю Вам царапки на полях Вашего письма, или, выражаясь высоким стилем, marginalien.

Вы ставите вопрос: что есть искусство? – и потом даете вполне исчерпывающий ответ, который, конечно, «провоцирует» бурную дискуссию. Это очень заманчиво. Как ранее было сказано: «Не держите меня, братцы! Дайте чуточку додраться!» Прекрасно и освежительно. Однако как быть тогда с герменевтикой? Вы ранее призвали нас обсудить эту многоглавую проблему, и мы добросовестно (по мере наших сил) и трудолюбиво (также по мере сил) строчим свои ответы. Может быть, хотя бы в эскизном варианте разработаем наши основные тезисы, а потом займемся дефиницией искусства? Но не могу воздержаться от той «царапки», где Вы даете развернутое определение искусства. Цитирую в сокращенном варианте: «Искусство… являлось… способом… выражения… словесно не выражаемого духовного опыта…» А как быть тогда с поэзией, которая спокон веку занималась словесно-ритмическим выражением эстетического опыта и делала это с большим успехом? Вообще меня несколько смущает Ваше недоверие к возможностям слова. Не говоря уже о начале Евангелия от Иоанна, где сказано: «В начале

было Слово… Все через Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин. 1,1;3), вспомним «Философию Имени» о. Сергия Булгакова. Для него слова «суть носители силы, некоторые конденсаторы и приемники мировой энергии»… «Слово есть идеация космоса»… Слова «суть сами вещи как смыслы»… «Существует первооснова слова, в которой сращение слова и смысла-идеи имеет непосредственное изначальное бытие» и т.д. Вспомним и Гегеля, который считал (справедливо), что подлинные философы пишут под диктовку Мирового Духа. Не забудем и Томаса Манна, отрицательно относившегося к ссылкам на невыразимость в слове духовных и художественных ценностей. Не является ли вообще словесное выражение высшей формой человеческого творчества? Ведь достоинство человека, согласно отцам Церкви, заключается именно в его словесности. Человек есть существо словесное и тем самым разумное. Конечно, не бытовая речь имеется в виду и не абстрактные понятия, а живое – энергетически насыщенное – ум-ное слово. Такому слову, думаю, доступно выразить самые сокровенные глубины эстетического опыта, и не только в поэтической форме (что не подлежит сомнению), но и в философской, если вспомнить иные страницы Шеллинга или Флоренского… но может, я не о том, что Вы имели в виду? Мне, кажется, я слишком увлекся… первоначальная же цель: сделать скромные пометки на полях Вашего письма… умолкаю…

Уже неоднократно в нашей переписке мы поминали Бойса. Если я правильно понял, для Вас он *пост*-артист. Для меня – мастер (художник) в прямом смысле этого слова. Вы пишете, что ежели бы я дал разъяснение такому отношению к Бойсу, то это доставило бы Вам удовольствие (блаженство) (понимаю и принимаю Вашу иронию). Охотно бы это сделал, но несколько робею перед сложностью задачи. Ведь одним письмом не отделаешься. Надо затронуть огромный комплекс вопросов, связанный со сложнейшими проблемами духовной жизни (в рамках европейской культуры XX века). Тем не менее не хотелось бы и трусливо уходить от ответа. Попробую когда-нибудь в будущем… (но обозримом).

Не хочу выглядеть упрямым и надоедливым спорщиком, но не могу удержаться от вопроса: действительно ли Вы получаете удовольствие, а затем достигаете катарсиса, читая конец романа Кафки «Процесс» или «1984 год» Оруэлла?

Тема эта очень серьезна и ответственна. Ограничусь простой царапкой.

Далее Вы переходите к картине Бекмана. Замечу, что она интересна тем, что является примером расширения иконографии смерти с точки зрения конкретного духовного опыта. Он же свидетельствует: в посмертном переживании все воспринимается в обратном порядке. Поэтому «перевернутые вниз головами монстрики», может, и «не способствуют усилению художественного строя произведения», но сообщают всей сцене элемент достоверности. Для меня это не нужно было «разгадывать» как шараду, а являлось, в известной перспективе, само собой разумеющимся фактом. Я ощутил бы как художественную неправду, если б художник взялся за изображение посмертных переживаний и не представил их в «перевернутом» виде.

Умберто Эко… вот новая тема. Но вряд ли мы до нее в ближайшее время доберемся. Однако его «Введение в семиотику» могло бы пригодиться для прояснения многих эстетических понятий, занимающих нас в последнее время. В январе я прочитал его «Заметки на полях "Имени розы"» и нашел там для себя много поучительного. Также очень значительна его работа о Джойсе, где он переосмысливает категории томистской эстетики.

«Какое отношение к искусству имеет Фонтан-писсуар Дюшана»? Конечно, никакого. Оригинальность ситуации заключается в том, что так мыслил и сам Дюшан. Будучи неплохим живописцем, он пришел к убеждению, что наступил «конец искусства». Поэтому для него писсуар и был знамением конца, а не новым витком в истории искусства.

«В искусстве главное и сущностное – художественность, а все остальное – постольку поскольку…» С первой половиной фразы полностью согласен, со второй – нет, ибо опасаюсь, следуя за Владимиром Соловьевым, господства отвлеченных начал. Иногда у меня создается впечатление, что эстетическое начало у Вас выпадает из того целого, которому оно принадлежит только в качестве органической части. Духовные практики – не «при-

мочки». Их нельзя отделить от творчества. Они ему имманентны. Об иллюстративности, конечно, нет и речи. О стилизациях – тоже.

«*Пост*эстетика»: опять-таки нужно писать если не трактат, то обширное письмо. Прочитаю внимательно рекомендованную Вами VII главу и тогда отвечу, но не вижу каких-то существенных разногласий, как, впрочем, и в остальных пунктах. Мы, думаю, идем к одной цели и хотим достигнуть ясности в областях еще мало разработанных, и посему не надо жалеть времени на братское разъяснение своей позиции.

Очень нравится понятие: виртуалистика. Будем дальше углублять эту тему. Скажу только кратко, что сфера виртуального опыта для меня – сфера постчеловеческая и даже демоническая, которой противостоит сфера подлинного духовного опыта.

Основным источником об эстетике Вайбеля для меня служит его многостотраничная книга (751 стр.) под впечатляющим и Вам близким заглавием «Jenseits von Kunst» («По ту сторону искусства»)[1]. Вышла она в 1997 году, и приобрел я ее, роясь в букинистических развалах. Есть также ряд интересных интервью. Более подробно я им не занимался, но теперь поищу его работы и, ежели найду, непременно Вам пошлю.

Таковы мои маргиналии. Отправляю их не без «корыстной» поспешности, потому что надеюсь получить – по возможности – быстрый ответ. Люблю Ваши письма и дорожу нашим духовным общением.

Сердечно преданный Вам В.И.

074. В. Бычков (14.03.08)

Нежное львиное порыкивание на дружеские мишкины царапки мягкими лапками с десятисантиметровыми коготками не без учета того, что из кустиков выглядывает лисичка-сестричка и примирительно помахивает хвостиком,

или маргиналия на маргиналии и так далее.

Очень кратко, ибо – цейтнот, а подробнее обо всем, Бог даст, поговорим несколько позже.

Дорогой любитель сладенького, даже прекрасное словечко «сладость» не выражает всего того богатства ощущений, которым Вы, известный в нашей стае гурман и сладкоежка, наслаждаетесь, вкушая те или иные сорта меда. Что же говорить об искусстве?

Меня даже как-то удивляет и ставит в тупик Ваш настойчивый логоцентризм при разговоре об искусстве. Кажется, мы уже не в первый раз пережевываем эту тему и на страницах Триалога.

Вот, и при разговоре об эстетическом восприятии Вы почему-то пытаетесь выделить из моего понятия «эстетическое восприятие» какое-то отдельное вербализованное *понятие*. Я уже писал и повторю, что «эстетическое восприятие» включает в себя и *понимание*, а не только ощущение. Все это, кажется, достаточно подробно расписано в моем изложении третьей фазы эстетического восприятия. Именно к нему, по-моему, и относится все то, что Вы прекрасно написали о герменевтике. И я жду продолжения этого разговора, естественно, т.к. он является важнейшей частью философии искусства и всех наших бесед. А к определению искусства вернемся позже. Хотя, вот, *слово*…

В моем определении искусства Вы царапаетесь о самое элементарное в нем – «словесно не выражаемое». *Да если бы все можно было выразить словами нашей обыденной речи* (а поэзия, как и все словесные искусства, включается эстетикой в понятие «искусства» – это далеко не обыденные, т.е. и не искусствоведческие, и не философские, слова), *то и не было бы искусства вообще*. Ни музыки, ни живописи, ни той же поэзии. Зачем биться над ними, если все можно спокойно выразить словами? И разве затем идете Вы в музей или консерваторию, чтобы найти там точный аналог какой-нибудь газетной статьи или богословского трактата? Знаю, что нет. И Вы знаете. Не случайно все-таки оговариваетесь о поэзии: «*словесно-ритмическое выражение*», которое словами-то и не описывается – не простой словесный нарратив… Все хорошо понимаете и дразните меня, вспыльчивого…

И неча размахивать передо мной красной тряпкой со словами евангелиста. Вы лучше меня знаете, что речь у него совсем об ином Слове, описать и выразить которое словами-то как раз и невозможно,

[1] В данную книгу Вайбель включил многочисленные тексты австрийских и венгерских художников и теоретиков, занимающихся проблемами синтеза искусства и науки. См. также: *Weibel P.* Gamma und Amplitude. Medien-und kunsttheoretische Schriften. Berlin, 2004.

а вот искусство в этом направлении продвинулось дальше слов, значительно дальше. Возьмите любую высокохудожественную русскую икону Спаса, византийского Пантократора или Троицу Рублева. Что здесь может так почитаемое Вами слово? Ничего. А искусство смогло. Или Мессу си минор Баха… Слова – пустые погремушки перед великой выразительной и медитативной силой высокого искусства. И я должен это писать Вам, друг мой? Иногда мне кажется, что Вы поддразниваете меня своими царапками, зная мой вспыльчивый характер (у Вас, кстати, увы, такой же) в этой сфере и увесистый кулак.

Слово (вестимо, речь не о поэтическом слове, которое – *искусство*) имеет свои вполне определенные и давно выявленные границы выражения. Номиналистические (имяславие, естественно, и все тянущиеся к нему нити из Древней Иудеи и от Кратила оставим пока в стороне, а то совсем погрязнем). И какой бы ни был гениальный философ, богослов или искусствовед, он не в силах перескочить эти границы. Есть, конечно, и у всех этих ребятишек способ перескочить, и они им активно пользуются – перейти от обыденной формально-логической речи к поэтической, т.е. призвать себе на помощь Искусство (красноречие, в частности, или ту же поэзию). Это хорошо ощущали еще древние, поэтому элоквенция и числилась у них среди главных и почитаемых искусств.

А лучше всех и точнее о выразительных границах слова и безграничности искусства высказался Августин в раскрытии смысла *юбиляции* (в православной транскрипции – *аллилуария*), или сущности музыкального искусства, которая есть и сущность любого высокого искусства, идеал искусства. Напомню эти великолепные слова мудрейшего отца Церкви и тонкого ценителя искусства (ссылки есть в моей книге по эстетике Августина и в других переизданиях этого текста; в письмах, однако, мы приняли не опускаться до их использования – не диссертации же пишем, а драчку разогреваем). «Юбиляция ведь, то есть невыразимая словами хвала, исходит только от души»; «Тот, кто поет в юбиляции, не произносит слов, но лишь одними звуками без слов выражает ликование; голос же есть ликование всеведущего духа, выражающее, насколько возможно, аффект, не постигаемый чувством»; «Что значит воспеть в юбиляции? Радость нельзя передать словами, и, однако, голосом можно показать то, что содержится у нас внутри, но не может быть выражено словами. Это и значит воспеть в юбиляции (jubilare). Если внимательно наблюдать за теми, кто, как бы соревнуясь в мирской радости, восхваляет в песнях ваших харит, то можно заметить, как среди пения слова вдруг как бы вытесняются безграничным ликованием, для выражения которого язык слов оказывается недостаточным; тогда воспевают они в юбиляции так, что их голоса выражают их душевное состояние; словами же нельзя передать то, что волнует сердце». (Вспомним могучие аллилуарии Генделя, Баха, Моцарта, Чайковского, а ввел их еще Амвросий Медиоланский! И Августин знал их.)

Гениально и предельно доступно выражена суть Искусства вообще. Именно это и означает в моем определении искусства «словами не выражаемый духовный опыт». Я и сам – большой любитель слов, как Вы могли догадаться по одной только библиографии опубликованных моих словесных опусов (число их приближается к 500). Однако я хорошо знаю предел их выразительных возможностей и поэтому еще больше, чем слова и все вербализуемое, люблю не поддающееся вербализации искусство во всех его видах и жанрах. Оно дает моей душе, моему духовному миру значительно больше, чем все слова мира сего (опять же слова не в форме словесных искусств).

Когда-то отреагирую и на остальные маргиналии. Однако сегодня боюсь, что это уведет нас далеко от главной темы, так прекрасно начатой, – от герменевтики искусства. Поэтому – только пару кратких замечаний по прошлому тексту, чтобы вернуться к его подробному анализу позже, а Вас не уводить в сторону.

«*Эйдос – это смысловой лик произведения искусства, созерцаемый в творческом акте метафизического синтеза восприятия с понятием*». Прекрасное определение. Только в нем «с понятием» совершенно лишнее (масло масляное). Эстетическое восприятие, как я писал, включает в себя понимание, а вот «понятие»? – здесь я без понятия. Эйдос как лик – это хорошо, но эйдос – это, конечно, не *идея* в современном понимании. Это – именно имеющий быть визуализированным лик любого феномена (от глагола eido – видеть глазами; а eidos у древних

греков, прежде всего, – внешний вид, красивый вид, образ, идеальный образ и т.п., т.е. всегда на первом плане его *визуальная сущность*, а не умопостигаемая, как в *идее*.) Как четко определял эйдос Плотин, – это *вид* здания, если удалить из него все камни, т.е. визуальная идеальная схема, если хотите, проект. Поэтому лик человека – это его облик в замысле Божием, в котором он и был создан и который утратил по причине грехопадения. Святые стремятся его восстановить, а иконописцы (средневековые, вестимо) – выявить. А вот, что есть эйдос произведения искусства, – с этим надо разбираться серьезно, чем, я надеюсь, мы и займемся на досуге, ибо сюда втягивается проблема *образ–первообраз*, прежде всего, да и многие другие.

О шести типах герменевтики. Зачем так много? Мне кажется, что рецептивный тип – он же и есть имплицитный, а профессиональный, естественно, – эксплицитный и одновременно – объективирующий, а первый соответственно – экзистенциальный, если Вам так нравится этот термин. Важен же смысл, а не обозначения. Или у Вас есть особая смысловая дифференциация каждого? Тогда с удовольствием и наслаждением Вас послушаем.

На этом пока все.

Занят сейчас некоторыми срочными рутинными делами и подготовкой экспедиции в Египет (изучение литературы, закупка снаряжения для подводного плавания – там потрясающие по красоте подводные ландшафты с удивительным животным миром, замечательные коралловые рифы и т.п., поиски непромокаемых плавок с подогревом, ну и все такое), которая оторвет (уже отрывает) меня в конце месяца на пару недель от кресла и моих дорогих собеседников. Однако надеюсь на богатый созерцательной опыт, которым, несомненно, постараюсь поделиться. Помимо подводного мира, который мало интересует Вл. Вл., там ведь и богатейшие надмирные пространства (Синай, Иерусалим, Египетская пустыня), и беспредельные хтонические миры египетских гробниц с потрясающими росписями. Что-то надеюсь увидеть.

Обнимаю и жду не только царапок (и сам кусаться умею), но и больших мыслительных полотен, которые у Вас, дорогой мой друг, прекрасно получаются.

В.Б.

075. В. Иванов (14.03.08)

Дорогой Виктор Васильевич,

складывается ситуация, о которой можно только мечтать: я написал маргиналии на полях Вашего послания, Вы написали маргиналии на мои маргиналии и тем побуждаете меня написать маргиналии на Ваши маргиналии на мои маргиналии, затем – надо надеяться – к нам присоединится Н.Б. и мы, наконец-то, сняв маски, покажем свои истинные ризоматически-постмодернистские лики. Это, конечно, шутка. Мишка берет торжественно ножницы, остригает когти и протягивает Вам лапу примирения и дружбы.

Я полагаю, что у Вас времени теперь в обрез, и не хочу Вас обременять дискуссиями о словесных тонкостях. Мы затронули очень важные для нас темы, и лучше обсудить их потом спокойно и обстоятельно, в любом случае – не в форме маргиналий. Серьезных противоречий я не усматриваю. Многое мы видим одинаково, но, так сказать, в разных перспективах, а спорить о терминологических нюансах слишком большая для нас роскошь.

В эти дни я работаю над герменевтическим письмом. Не знаю, успею ли закончить до Вашего отлета. Кстати, а когда Вы уезжаете? В конце марта или пораньше? Сам я планирую пробыть следующую неделю в Берлине.

С дружескими чувствами и наилучшими пожеланиями В.И.

ПАЛОМНИЧЕСТВО НА ВОСТОК

076. В. Бычков (12.04.08)

Дорогие друзья,

только вчера к вечеру мы с Люсей вернулись из поездки на Синай, главной целью которой было паломничество в Святую Землю. Возможны были, конечно, и другие варианты для этого, но в данном случае такой для меня был наиболее приемлемым. Чемоданы еще стоят не распакованные посреди комнат, но сразу же захотелось начать письмо к вам, дорогие друзья, чтобы поделиться некоторыми сильными впечатлениями и переживаниями. Не уверен, что это сразу удастся. Опыт был глубоким и предельно кон-

центрированным, его еще надо как-то осмысливать и вербализовывать постепенно, но первый импульс поделиться с вами чем-то существенным очень силен, поэтому сел за компьютер.

Н.Б. уже достаточно давно посещала Св. Землю, полагаю, что и Вы, Вл. Вл., бывали там, хотя у нас как-то не заходила речь об этом. Однако у всех бывающих в этих местах, как мне кажется, возникает совершенно свой, личный, достаточно сокровенный опыт, который тем не менее стремится в моем случае к какому-то ментальному оформлению и выражению.

И хотя в календарном исчислении собственно посещение основных святых мест Израиля заняло двое суток и один день – монастыря св. Екатерины, экзистенциально, как сказал бы Бердяев, время этого опыта неизмеримо велико. Кроме того, и все остальные дни пребывания в Шарме, на границе Синайской пустыни и Чермного моря, даже купания в море и созерцание роскошного, эстетически избыточного подводного мира коралловых рифов, поездки по пустыне и т.п. – внутренне все было включено в целостный опыт пребывания на Святой Земле. Все было пронизано библейскими воспоминаниями, ассоциациями, реминисценциями.

Даже голый, гористый, охристый остров Тиран, возвышавшийся перед окном нашего номера в нескольких километрах от берега, постоянно напоминал нам о том, что мы на Синае, в пустыне и почти в пустыни. Собственно, для меня это и была *пустынь*, как в свое время дача в Ильинке – Ильинской пустынью. Пустынь ведь, как хорошо знает о. Владимир, не столько внешнее уединение, сколько, и прежде всего, – внутреннее. И я достаточно давно силой обстоятельств научился пребывать во внутреннем отшельничестве и в Москве, и в Ильинке, и в многочисленных поездках (даже в многолюдных музеях вроде Лувра), не говоря уже о природе. И наш тихий отель «Коралл Бич Тиран» в Шарме был вполне приемлемым местом для сосредоточенного погружения в библейский опыт. А купающиеся и загорающие – в основном наши соотечественники (они сейчас заполняют почти все курорты мира в любое время года) – в данном случае почти не мешали мне. Постоянно пребывал, как сказал бы Вл. Вл., на каком-то ином плане бытия (или сознания) – видел их, слышал вроде бы, но главный уровень моего сознания медитировал в ином, далеком от обыденного измерении.

И началось это сразу же, еще даже до посещения конкретных святых мест – как только увидел окружающие аэропорт Шарма голые пустынные пирамидки небольших гор и окаймляющую их пустыню. «Вот оно!» – и что-то сразу переключилось во мне, и душу начала охватывать радость. Потом она только усиливалась и достигла почти ликования у подножий горы Хорив, в окрестностях Монастыря, затем в Иерусалиме, Вифлееме, Назарете, Капернауме, на Генисаретском озере, на Иордане.

Высокая духовная радость и какой-то удивительный благодатный покой наполнили душу с первых дней пребывания на Синае, и сразу забылось все, связанное с обыденной, суетной жизнью. Омовение волнами истинного бытия, так бы я назвал это состояние, не стесняясь высокопарности, началось сразу, и ощущение глубинной причастности к нему только усиливалось с посещением каждого из святых мест. При этом я не могу, пожалуй, даже локализовать конкретно, где это ощущение было сильнее – у Голгофы и Гроба Господня, в Гефсимании, в храме Рождества, на Генисаретском озере или при погружении в воды Иордана, у подножия горы Синай, в самом Монастыре или у Стены Плача – подножия Первого Храма. И даже просто в самой Синайской или Иудейской пустынях ощущалось присутствие некоего иного мира, – возможно, того подлинного бытия, которое возносит и обогащает душу. Понятно, что я далек от механицизма как-либо топографически локализовать бытие, но там его реальность ощущалась как-то очень остро и возвышенно. Азъ есмь! И Он есть!

Должен признаться – это сильные ощущения, которые что-то изменили во мне. Сегодня я сознаю себя несколько иным человеком, чем до этой поездки. В чем, пока и сам не могу понять, но иным. Нечто подобное – приращение позитивной духовной энергии, – я ощущал в свое время и в других святых местах – на Афоне, прежде всего, отчасти на Соловках и на Охридском озере, в некоторых монастырях Сербии и Болгарии, в испанском Монсерат, в отдельных готических храмах Запада. Однако здесь все значительно сильнее! И, слава Богу, что сие свершилось.

Интересно, что сейчас у меня как-то поугасло даже сильное до этого желание попасть еще раз на Афон – возможность этого есть, ибо в июне я должен быть в Салониках на конференции, и там по моей просьбе что-то уже предпринимается для организации такой поездки, но сегодня это желание значительно меньше, чем две недели назад, хотя, конечно, если удастся, с великой радостью погружусь, хотя бы на несколько дней, в духовную атмосферу Святой Горы. Однако сейчас ощущаю, что жажда чистой духовности внеэстетического уровня, кажется, полностью утолена на Святой Земле.

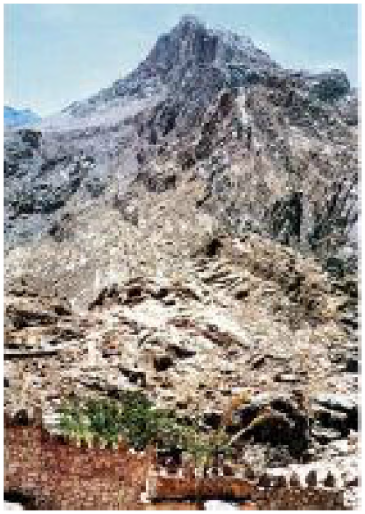
Понятно, что имелись и внешние недостатки у этих поездок (в Монастырь и в Израиль) – ездить и ходить везде пришлось в составе больших групп туристов, чего я до последнего времени всячески избегал. Везде и всегда ездил и ходил индивидуально. Однако с возрастом и в наших условиях это организовывать все труднее (по-хорошему завидую в этом плане Вам, Вл. Вл., и радуюсь за Вас – Вы более свободная птица.) Поэтому приходится осваивать новый опыт паломничества – полную личную концентрацию и отшельничество в составе пестрой туристической группы, основную массу которой в большей мере интересуют сувенирные лавки, чем Храм Гроба Господня или синайские иконы (в музей этих уникальных икон никто и не заходит, ибо за вход надо заплатить еще 2 доллара, а это уже слишком после того, как 40 отдали за поездку.) И с удовлетворением должен признать, что здесь это удалось полностью. Меня совершенно не раздражало (как бывало ранее в подобных ситуациях), что много времени гиды тратят на посещение этих лавок, рассказы о чем-то второстепенном, с моей точки зрения, и т.п. Блаженное состояние высокого покоя и благодушия не покидало меня все две недели. Да я, собственно, как-то и не слышал гидов, и не видел лавок (хотя и покупал там даже что-то из сувениров и книг), но пребывал как бы в двух измерениях сразу: и в лавке, и где-то еще – совсем далеко. Удивительно приятное состояние: и вроде бы здесь, и совсем не здесь и не сейчас!

К чести организаторов маршрута в Святую Землю нужно сказать, что он хорошо продуман. За два дня относительно спокойно удалось посетить все основные места, связанные с жизнью Иисуса.

Синайская пустыня

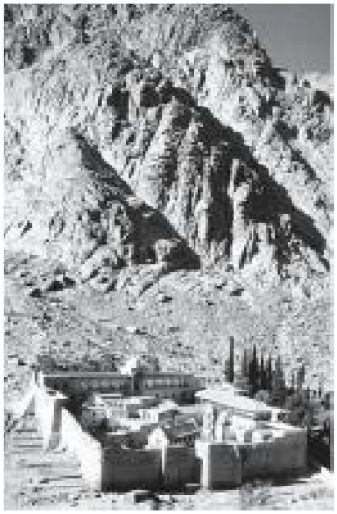
Однако первой была поездка в центр Синая, в центр Пустыни и мироздания, в удивительное место первого соприкосновения человека с Богом, получения им Первого Завета, место Неопалимой Купины, названное самим Богом святой землей, обитания и становления высокодуховных отцов-пустынников Синаитов, место возникновения и постоянного пребывания известных синайских икон. На самую вершину Моисея я не пошел, хотя есть и очень популярна (вот что плохо-то) у отдыхающих в Шарме ночная экс-

Синай.
Гора Моисея
(Вершина Десяти
заповедей)



Синай.
Вершина
горы Моисея

Монастырь
св. Екатерины.
Синай



курсия на эту вершину. Лет 10 назад я бы, конечно, не удержался и сходил встретить рассвет на горе Моисея, но сейчас уже трудновато. Однако и у подножия ее впечатлений не меньше, а сила духовно-эстетического воздействия всей ауры синайской пустыни и пустыни, возможно, сильнее.

Сама синайская пустыня производит сильнейшее впечатление удивительной, величественной и суровой красотой и разнообразием форм. Несколько лет назад египетская пустыня (в Африке, по дороге из Луксора в Хургаду, несколько часов по пустыне) такого впечатления не произвела. Возможно, дело в горах. Синайская пустыня – горная пустыня. Здесь доминируют совершенно голые, без какого-либо намека на растительность, горы, удивительно разнообразные по форме, охристой окраске всех оттенков и композиционной организации. А между ними уже светлые, почти белые иногда россыпи чистейшего песка. Все в целом создает чарующую, завораживающую, постоянно меняющуюся (из автобуса в основном видим-то ее) пластическую картину. Суровую, прекрасную, возвышенную. Глаз оторвать от этого удивительного чуда невозможно. Здесь высокому эстетическому чувству отдыхать некогда. Полный восторг и ликование.

И нигде никакой жизни, хотя она, как известно, есть и в пустыне. О ней напоминают только редко мелькнувший где-то бедуин на верблюде, или вольготно гуляющий по пескам верблюд, или бедуинка в черном, пасущая на песке (?!) черных же овечек. Фантастика! Как они выживают среди голых скал и песка? Однако не только выживают, но и не рвутся, если верить экскурсоводам, к оседлой жизни.

И всю эту удивительную по красоте и какой-то пространственной мощи пустыню прорезает совершенно чуждая ей черная стрела (иногда серпантин) шоссе с редкими авто и автобусами, несущимися на бешеной скорости.

И вот Монастырь. Мощное укрепление среди величественных голых гор, из-за высоченных стен которого снаружи практически ничего не видно, да прилепившийся к нему небольшой оазис с гостини-

Монастырь
св. Екатерины.
Синай

Иисус Христос из «Преображения».
Мозаика в конхе
алтарной апсиды собора.
Монастырь св. Екатерины.
Синай

цей для паломников и робко жмущейся к Монастырю кучкой кипарисов и другой растительности. А вокруг – бесконечные голые горы. И никакой жизни. Святая земля! Но почему именно в таком скудном, голом, пустынном, совершенно не пригодном для жизни месте? Почему именно здесь после сорокалетних блужданий евреев по этой пустыне Господь благоволил дать им (нам, людям) Закон жизни? Думаю, что отцы Церкви дали в свое время ответ на этот вопрос, и я когда-то знал его, но сейчас не помню. А он возникает именно здесь. Голая, суровая пустыня – не образ ли юдоли человеческой, его земной жизни? И голос Бога из Несгораемого Куста, и Скрижали Завета на пустынной, безжизненной вершине горы…

А затем – Монастырь. Символ всей монашеской, аскетической, подвижнической жизни человечества. Символ постоянного духовного трезвения и духовного горения у подножия горы Хорив, под охраной Неопалимой Купины, Богоматери и самого Господа. Никогда не разрушался. Никогда не был разграблен. Всеми всегда почитался (и христианами, и мусульманами, и иудеями). Великий и могучий Символ. Символ Жизни в бескрайнем, пустынном Космосе. Символ самой Земли в просторах Универсума.

Моисей
у Неопалимой Купины.
Икона. Нач. XIII в.
Монастырь св. Екатерины.
Синай

Моисей, получающий
Скрижали Завета.
Икона. Нач. XIII в.
Монастырь св. Екатерины.
Синай

Жизнь Монастыря ни узнать, ни увидеть экскурсантам и паломникам, естественно, нельзя. Она отгорожена от них мощной стеной непроницаемости. Доступ только к главным святыням: кусту Неопалимой Купины, древнему Преображенскому храму с мощами св. Екатерины – их части (головную кость и десницу) выносят для поклонения и целования во время небольшого специального молебна для паломников, – его знаменитой прекрасной византийской мозаикой Преображения в апсиде, и множеством старых икон. Самые ценные в художественном отношении и древние выставлены в музее. Однако большую часть монастырского собрания икон увидеть не удается – они расположены в тех зданиях монастыря, куда доступ паломникам и экскурсантам закрыт.

Сразу возникло сильное желание пожить какое-то время в Монастыре (или в его гостинице), пообщаться с насельниками, побывать на службах, помедитировать в окрестных горах, да и спокойно, без огромной оравы туристов подняться на Гору, поизучать монастырские иконы. Есть уникальные шедевры (многие, правда, опубликованы), и в монастыре, в синайской атмосфере концентрированного духовного

Маслины
в Гефсиманском саду.
Иерусалим

бытия, они предстают совсем в ином свете, чем, скажем, на выставке в Эрмитаже, которую когда-то удалось увидеть. И, будь я помоложе, обязательно организовал бы сие, но сейчас этот поезд уже ушел для меня. Благодарность Господу и за то, что удалось это-то паломничество. Могучий духовно-эстетический опыт, трудно поддающийся описанию, но много давший душе и духовному возрастанию.

30 лет назад после посещения Святой Горы я имел подобные же ощущения. Гора навсегда привязала меня к себе, и тяга к ней сохраняется и поныне. Думаю, что нечто подобное и, кажется, значительно более сильное возникло в процессе этой поездки.

Далее Святая Земля, Иерусалим. Паломничество началось с Гефсимании, от камня, на котором Иисус молился о Чаше. Толстенные стволы нескольких маслин, возможно, свидетельниц мистической драмы, развернувшейся здесь две тысячи лет назад. Однако никакой грусти и печали нет в сердце. Радость охватила меня необычайная, когда от этих маслин через поток Кедрон, в котором сейчас нет воды, увидел горящие золотом на утреннем солнце стены и те самые Врата Иерусалима, через которые Господь вошел в него верхом на осляти, начиная свой Страстной путь.

Кажется, положено вроде бы скорбеть, глядя на Иерусалим, город Страстей и Смерти Иисуса, продвигаясь по Его Скорбному пути, приникая к камням Голгофы в Храме Гроба. Однако ничего подобного я не испытывал. Радость и блаженство – вот основные

У древних стен Иерусалима (Врата Входа Господня в Иерусалим)

Стена Плача. Иерусалим

чувства и состояния, которые переполняли меня во все время пребывания на Святой Земле, и в Иерусалиме прежде всего. И это можно объяснить. Радость от соприкосновения с Вечностью, с местами, где эта Вечность не только когда-то во времени открылась человечеству, но, кажется, – я это чувствовал почти физически, – открыта теперь всегда. Страдания и смерть Богочеловека открыли ее людям, но почему-то до сих пор они не чувствуют этого, не хотят почувствовать. И в Иерусалиме на каком-то внешнем плане это ощущается с особой остротой. Удивительный и страшный парадокс человеческого бывания! В Городе живут, что общеизвестно, ярые ортодоксы и фундаменталисты всех религий, конфессий и сект, почитающих его своей святыней, Святой Землей. Все по-своему истово молятся Единому Богу, который всем дал один главный Закон Жизни, основу которого составляет Любовь, но каждая религиозная общность если не ненавидит, то с трудом терпит и презирает все остальные. Напряженность этой нетерпимости, кажется, висит в атмосфере этого и внешне (на визуальном уровне), и глубоко внутренне (на сущностном уровне) радостного тем не менее города. Религиозная нетерпимость всех ко всем. Вот-вот может взорвать Город. Великий парадокс!

Между тем всё в этом святом месте располагает к тому, чтобы все: и мусульмане, и иудеи, и христиане обнялись в едином порыве братства на единой Святой Земле и единой (хотя и в разных формах) молитвы к Богу и мольбы. Но нет этого!

Пять тысяч мусульман истово взывают к Аллаху на месте бывшего Первого Храма иудеев, надеясь, что Он поможет им когда-то вообще изгнать отсюда этих самых иудеев. А радикальные ортодоксы-иудеи под ними, у подножия бывшего Храма, у Стены Плача, колотят в нее кулаками и головами в молитвах, к тому же Богу, явно не без призывов Его гнева на головы нечестивцев, господствующих теперь на

На Генисаретском
озере

пространствах бывшего Храма. Спокойнее всего, кажется, христиане, ибо их святые места принадлежат только им, однако и у них не ощущается большой любви к истово молящимся за стенами их храмов иудеям и мусульманам. На уровне земного бывания не чувствуется ни мира, ни покоя, ни любви в земном граде Иерусалиме.

Однако моим сердцем явно владел в нем не этот град. Это очевидно. Небесный Иерусалим свободно открыт здесь всем, и радость его обретения жила в моем сердце во время всего пребывания на Святой Земле и жива и по сей день.

Я с радостью и благоговением приникал не только к святым для всех христиан местам, но и к Стене Плача, которая также сияла золотом уже в закатных лучах солнца, и с каким-то радостным почтением наблюдал за иногда почти экстатической молитвой у нее иудеев-ортодоксов. Жалею, что нас не повезли на верх Храмовой Горы, к Куполу Скалы, чтобы посмотреть и молитву мусульман, и само это уникальное в

Река Иордан

художественном плане сооружение, хорошо известное только по фотографиям. Мы были там как раз в пятницу, когда массово и истово молятся и мусульмане, и иудеи – у последних начинается шабат.

Иерусалим стоит перед моим взором сегодня золотым, сияющим, парящим над миром Градом. Градом всеобщего мира, любви, братства, мистического единения всех со всеми и с Богом. Так почему же хотя бы его жители не чувствуют этого?

Однако эти мысли и вопросы, возникшие уже после посещения Великого Града, не омрачали и не омрачают моего глубинного возвышенно-покойного состояния, возникшего там. Суета человеческого муравейника, слава Богу, никак не отразилась на празднике моего духа.

Не буду далее ничего детализировать. Окраска переживаний и впечатлений была различной у каждой святыни, но общий дух – всегда один и тот же. С особым трепетом посидел на берегу Генисаретского озера, на теплых черных валунах, омываемых тихими водами; затем плавали на копии рыбацкой лодки времен Христа по нему. И этот чисто туристический вояж имел для меня и глубокий мистический смысл. С благоговением провел погружения в воды Иордана и предавался какое-то время созерцанию этих вод, неслышно текущих под тенью эвкалиптов и пальм. Состояния надмирного покоя и высокой радости до сих пор не покидают мою душу. И это особенно приятно в канун грядущего Воскресения Христова.

16.04.08

Перечитал сегодня написанное и думаю, что в целом настроение от поездки по святым местам передал достаточно точно. Этим кратким посланием спешу известить вас, дорогие друзья-сокресельники, что я уже в седле и жду с нетерпением продолжения наших бесед по давно затронутым и новым темам. Надеюсь, что несколько затянувшаяся пауза в разговоре, вызванная моей поездкой, не охладила вашего пыла.

С радостью братски обнимаю вас и жду писем
ваш В.Б.

077. В. Иванов (17.04.08)

Дорогой Виктор Васильевич,

несказанно рад Вашему вдохновенному и вдохновляющему письму. Представляю, какой духовной атмосферой теперь Вы окружены. Надеюсь, что она окутает благодатно и пространство Триалога.

За время Вашего отсутствия я нацарапал кое-что в связи с нашей герменевтической дискуссией. Одно письмо посвящено истолкованию триптихов Бекмана (теперь работаю над его продолжением). Другое носит *маргиналистический* характер. С одной стороны, сомневаюсь: нужно ли их посылать, поскольку Ваше сознание наполнено образами совсем иного рода, но, с другой стороны, очень соскучился по нашей кресельной беседе и готов нетерпеливо отправить Вам даже плохо вычитанный мною вариант (потом откорректирую, с Вашего позволения). Прежде всего, воспримите эти письма просто как знаки дружеской приязни.

Еще раз: спасибо!

Сердечно Ваш В.И.

МЕТАФИЗИКО-СИНТЕТИЧЕСКИЙ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ЖИВОПИСИ БЕКМАНА

078. В. Иванов (10.03.08)
(получено 17.04.08. – *В.Б.)*

Дорогие собеседники,

в прошлом письме (от 04–08.03; письмишки, посланные между делом и по конкретным поводам, не в счет) я поделился с вами эскизно набросанными мыслями об эстетической герменевтике. Мне хотелось бы обозначить этот способ интерпретации произведений изобразительного искусства как метафизико-синтетический, используя данное определение лишь для уяснения собственного созерцательного опыта, ни в коей мере не предлагая это понятие для общего пользования.

Теперь надо подкрепить высказанные теоретические соображения конкретными примерами. Мне представляется, что, рискуя вам надоесть, это было бы возможно сделать, обратившись к истолкованию триптихов Макса Бекмана. Хотя выставка давно закрыта, но бекмановский зал в Пинакотеке современного искусства (здесь маленькое предложение: ввиду того что в основном я ссылаюсь на постоянные экспозиции и временные выставки в трех мюнхенских Пинакотеках, надеюсь, вы не будете возражать, если в дальнейшем я буду прибегать к аббревиатурам: AP – для Старой пинакотеки: NP – для Новой пинакотеки и PdM – для Пинакотеки современного искусства) дает мне постоянно пищу для герменевтических процедур.

Знаю, что В.В. Бекман не нравится, а мнение свое на этот счет Н.Б. пока не высказала (но в данном случае молчание – не знак ли тихого несогласия?), однако утешаю себя тем, что, каковы бы ни были наши субъективные вкусы, все же этот художник прочно вписан в историю искусства XX века, и без анализа его творчества картина развития европейской живописи была бы неполной. А ведь нам хотелось бы в результате Триалога получить структурно-целостный образ всего процесса становления современного эстетического сознания в его лабиринтных изгибах.

У меня в последнее время нет под рукой более богатого материала для конкретного анализа проводимых мною *герменевтических процедур,* включающих в себя как имплицитно (вплоть до уровня подсознания), так и эксплицитно данные принципы и методы. Если Бекман вам очень надоел, то можете дальше не читать… у нас и так достаточно тем для Триалога. Если же наберетесь терпения, то готов пригласить вас в свою герменевтическую лабораторию. Что же мы там увидим?

Если говорить метафорически, увидим три сосуда странных форм. На одном надпись: впечатления, переживания, ассоциации и пр., собранные В.И. во время посещения выставки Бекмана в PdM. На втором также – впечатления, ассоциации и т.п., полученные В.И. в результате знакомства с искусствоведческой литературой по данному вопросу. На третьем: впечатления, переживания… и т.п., накопленные В.И. в зале постоянной экспозиции…

Время от времени хозяин лаборатории берет сосуды, отливает немного то в колбу, то в тигель… словом, составляет всяческие смеси… нагревает их… охлаждает и затем предается созерцанию полученных результатов. В результате: не просто отделить один состав от другого. Если речь идет о написании научной статьи, то никаких трудностей не предвидится: спасет метод объективации. Хуже (или лучше?), когда проблема рассматривается с экзистенциальной точки зрения: пишет и занимается герменевтическими процедурами «познающий как существующий».

Постараемся реконструировать исходный момент: посещение выставки. Только постепенно – с ходом времени – осозналось, что наиболее значимое на ней, это пять *триптихов*. По мере знакомства (умеренного, между делом, без претензий стать знатоком Бекмана) с искусствоведческой литературой выяснилось, что всего художником было написано девять триптихов. Десятый он начал за три недели до своей внезапной кончины, и работа осталась незаконченной, поэтому ее не включают в вышепоименованный ряд. После закрытия выставки в постоянной экспозиции осталось два триптиха, размещенные напротив друг друга и ведущих неслышимо, но зримо диалог друг с другом.

В результате сложилось представление о неком подобии замкнутого мира, состоящего из образов девяти триптихов. Вам, наверное, хорошо знакомо это состояние, когда из первоначального хаоса эстетических переживаний складывается «целесообразно без цели» существующая во внутреннем пространстве «планета», населенная только ей присущими созданиями и живущая по своим собственным законам, хотя и вписанным в общую гармонию эстетического макрокосмоса. Н.Б. хорошо говорит об «эффекте "полного погружения" в произведение», которое приводит к высшим ступеням эстетических переживаний. Но подобное наслаждение не ограничивается состоянием пассивной аффицированности, а вызывает потребность понять (истолковать) увиденное, услышанное и т.п. Как же истолковать смысл образов на девяти триптихах Бекмана? И что все же разуметь под самим истолкованием? В моем случае оно носит, прежде всего, экзистенциальный характер, и если бы не наша переписка, мне бы и в голову не пришло вербализировать свой опыт. Но поскольку эпистолярная форма благоприятна для раскованной (и в то же время рискованной в своей раскованности, выходящей добровольно за академические рамки на карнавальную площадь) передачи внутренних состояний и переживаний, то я не вижу больших препятствий для рассказа о своих *герменевтических процедурах*.

Но с чего начать? Усматриваю две возможности: либо трудолюбиво реконструировать ход осмысления бекмановских триптихов, либо принять за исходный пункт уже сложившийся за эти месяцы (с октября по март) результат моих размышлений на эту тему – этот путь несколько легче и, бесспорно, короче. Поэтому, дабы не злоупотреблять вашим благожелательным терпением, останавливаюсь на нем.

Начнем тогда с вопроса: что означает сама форма *триптиха*? Почему Бекман остановился на ней, желая выразить свои основные метафизические интуиции? В искусстве XX века есть, конечно, примеры использования этой формы, но ни для кого, кроме Бекмана, она не приобрела центрального значения.

Некто в черном (сурово): А Фрэнсис Бэкон… *исчезает*…

…пауза, после которой В.И. продолжает стукать по компьютерной клавиатуре как ни в чем не бывало…

Один биограф художника очень точно сравнил то место, которое триптихи занимают в бекмановском творчестве, с симфониями Бетховена, Брукнера и Малера. Эти композиторы написали по *девяти* симфоний. Причем само число имело какое-то странное, мистическое значение. Почти все они мечтали написать *десятую*, и у всех этот замысел остался неосуществленным. Девять как знамение конца, достижения метафизического порога… Девять чинов небесной иерархии… три триады… Но оставим нумерологические тайны в покое. Вернемся к истолкованию *формы* триптиха. Совершенно очевидно, она выбрана мастером не случайно. Бекман был ревностным посетителем музеев; как педагог он всегда сетовал, что молодые художники пренебрегают частным и внимательным созерцанием картин старых мастеров. Ему самому (и в этом его существенное отличие от большинства авангардистов) предносилась идея о создании органического синтеза Традиции с новыми эстетическими открытиями в искусстве XX века. Какое отношение имеет к такому проекту акцентирование формы триптиха?

Согласно Флоренскому, вещества, техника и т.п. в изобразительном искусстве могут рассматриваться как известного рода символы (я бы сказал: *симптомы*). Каждое вещество (краски, например) «имеет с в о ю конкретно-метафизическую характеристику, через которую оно соотносится с тем или иным духовным бытием». То же следует сказать и о *форме* картины. Она может быть квадратной, прямоугольной,

Френсис Бэкон.
Триптих (без названия).
1976.
Частное собрание

вытянутой по горизонтали или вертикали, круглой, овальной и т.п. Известны самые различные способы сочетания форм, среди них почетное место занимает, конечно, триптих. Все они имеют символическую нагрузку. Одни из них более соответствуют сакрально-благочестивому строю души как целой культуры, так и отдельного человека. Другие – благоприятны для работ, отражающих секулярный или даже профанизированный строй внутренней жизни. У каждого мало-мальски образованного человека триптих как форма вызывает в первую очередь культовые ассоциации. Не подлежит сомнению, что они наполняли и сознание Бекмана.

Если бросить взгляд в далекое прошлое, отыскивая первичную форму, то, к некоторому удивлению, обнаруживаем, что все это сказочное богатство средневековых алтарных образов возникло из скромной *записной книжки:* ею пользовались деловые и неделовые люди поздней античности. Первоначально она состояла из двух створок, с нанесенным на них восковым слоем; на нем и делались памятные записи. В некотором отношении, гипотетически можно сказать, что бекмановские триптихи сохранили внутреннюю связь с сей зародышевой формой – в моменте фиксирования *памяти*. Пусть моя гипотеза покажется вам несколько надуманной, но тут есть нечто и от платоновского анамнесиса: познание как воспоминание. Впрочем, такой поворот мысли был не чужд и самому Бекману, говорившему о сновидческих – т.е. поднимавшихся из глубин подсознания иррациональных и наделенных метафизическим смыслом – образах, положенных в основу ряда его композиций.

Вторая фаза в истории триптиха связана с возникновением складней (переносных икон), распространившихся среди христиан в VI–VII вв. Они брались в дорогу благочестивыми путешественниками и, надо полагать, в особенности паломниками. Византийцы любили складни из слоновой кости, на Руси пользовались, по преимуществу, складнями из металла. Надо признать, что эти материалы практичны, удобны, но своей холодной поверхностью мало соответствуют теплому благочестию. Не входя в детали, следует только отметить симптоматическую связь таких диптихов и триптихов с мотивом *паломничества,*

странствия, пути. Складень – это то, что сопровождает нас при любых обстоятельствах нашего путешествия к избранной цели. Для Бекмана мотив странствия, отплытия, пути был также одним из определяющих. Первый триптих прямо посвящен этой теме. Он носит название «Отплытие» («Abfahrt»//«Departure»), пророчески предвозвещая дальнейшую судьбу мастера. Остальные триптихи возникли в период изгнания и последующих странствий, вплоть до действительного отплытия в Америку, где мастер в скором времени и скончался. К отходу своему в «мир иной» он относился, как и подобает герметисту, со спокойным достоинством и надеждой на дальнейшее благополучное *странствие*. Тема первого триптиха Бекмана странно (прямо-таки мистично) перекликается с его последним триптихом «Аргонавты» (здесь напрашивается аналогия с *аргонавтизмом* московских младосоловьевцев начала XX века: да, тема отплытия к «иным» берегам… но об этом позже… а то совсем затеряюсь в герменевтическом лабиринте, и так изо всех сил держу свой парус, дабы моя утлая ладья не врезалась в скалистый берег критских берегов, в глубине которых раздается зловещее порёвывание Минотавра, приглашающего насладиться прохладой своего обиталища: прекрасно знаем из древнегреческой мифологии и собственного печального опыта, чем такие приглашения кончаются.)

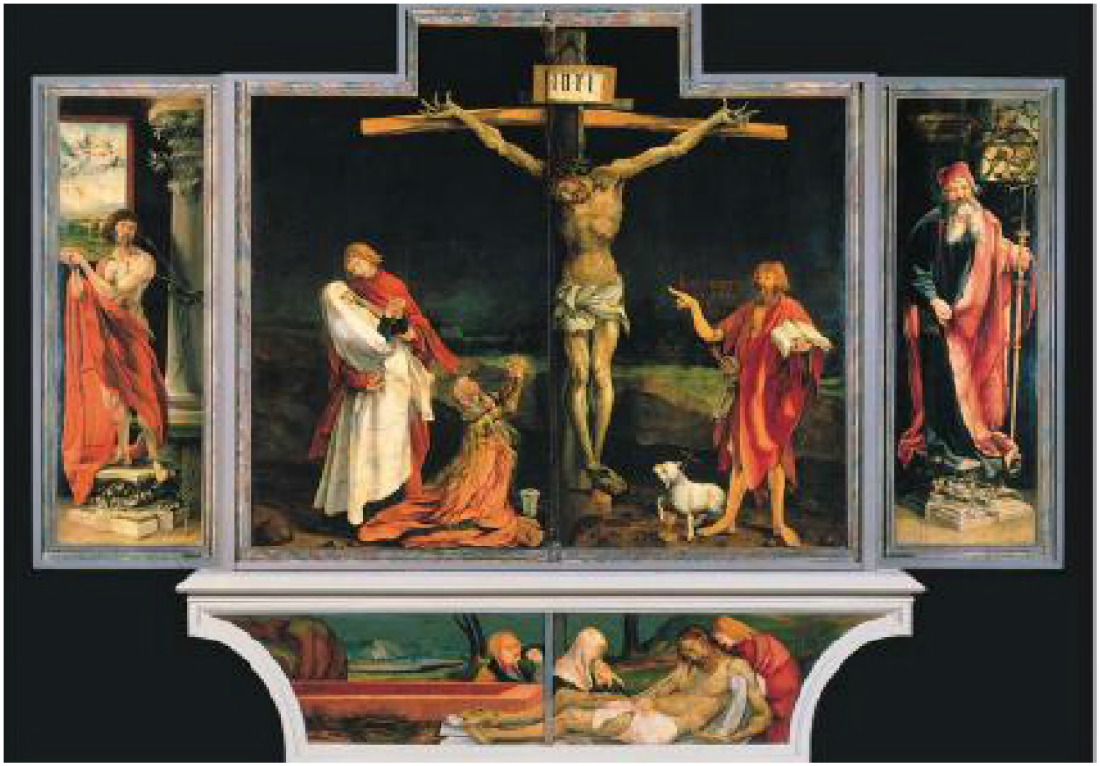
Так вот, в связи с «Аргонавтами» Бекман пояснял, что он понимает под отъездом или отплытием: это «отъезд от обманчивой иллюзии (Schein) жизни к сущностным вещам-в-себе (да, да, неожиданно всплыл термин старого Канта: Ding an sich, тревожащий философическое воображение возможностью отплыть к мистическому миру эйдосов – *В.И.*), которые стоят за явлениями. Это относится в конечном счете ко всем моим образам». Запомним эти слова. Они нам еще пригодятся. Независимо от того, насколько успешно Бекман воплощал свое понимания «отплытия» в живописи, эти слова отражают его подлинное внутреннее убеждение. Незадолго до своей внезапной (относительно внезапной, поскольку он долгие годы страдал сердечной недостаточностью) кончины (он умер на нью-йоркской улице от разрыва сердца) художник говорил своей жене: «…не отчаивайся, когда я умру – это изменение касается только физического тела, – ибо я сброшу это тело, как сбрасываю старый костюм» …находясь под впечатлением этих возвышенных мыслей, не забудем, однако, что здесь они приведены в связи с истолкованием симптоматического значения *формы* триптиха в историческом контексте.

Наконец, третья фаза. В XIII веке стали появляться запрестольные образы. Это было время, чреватое переменами. Креп готический стиль. Создавались грандиозные системы высокой схоластики. Несмотря на трагические последствия Четвертого крестового похода, окончательно разделившие христианские Восток и Запад, влияние византийского искусства даже усилилось. Зарождались мистические течения. Очевидно, на этой волне возникла потребность в благочестивых медитациях над сакральными образами. Предполагают, что алтарные триптихи (все более и более усложнявшиеся по общему композиционному построению) возникли как замена реликвариев, помещавшихся ранее на этом месте. К XVI веку эта форма (диптихи, триптихи, полиптихи) достигла высшего развития и совершенства.

Со второй половины XIX века началась четвертая фаза. На возрождение интереса некоторых французских художников к почти что полностью вышедшим из употребления триптихам оказали влияние японские ширмы, очаровывавшие вкус европейцев своей изысканной декоративностью. В Германии больше интересовали средневековые алтарные образы, но подлинной религиозной или метафизической традиции все же не возникло. В этом отношении цикл Бекмана стоит особняком и по сей день, хотя время от времени художники авангардистского толка использовали форму триптиха.

На молодого художника особое впечатление произвел Изенгеймский алтарь Грюневальда. Он посетил впервые Кольмар в 1904 году и поразился увиденным шедевром. Остается заметить, что в то время величайшее творение Грюневальда было малоизвестным. Но прошло почти тридцать лет, пока Бекман приступил к созданию собственной концепции триптиха. Художник ориентировался на структуры алтарных образов и следовал традиции в композиционных соотношениях центральных и боковых частей своих произведений. Конечно, «створ-

Матис Грюневальд.
Изенгеймский алтарь.
1510–1515.
Музей Унтерлинден.
Кольмар



ки» лишены своего функционального назначения, их нельзя ни открыть, ни закрыть, т.е. они не являются створками в собственном смысле этого слова. Содержание (образы) всех девяти триптихов не имеют никакого отношения к католической иконографии, не используют ни евангельских, ни агиографических сюжетов, хотя второй триптих носил вначале название «Искушение св. Антония», замененное впоследствии на просто «Искушение», что более соответствует существу дела.

Тогда уместно спросить: не пародийны ли бекмановские триптихи? Что нам говорит сама форма? Как ее истолковать? Если это пародия, то с какой целью? Или это игра, или карнавальное действо, вполне допустимое со средневековой точки зрения? Мне кажется, что Бекман не собирался пародировать алтарные триптихи. Он перенял их форму, чтобы подчеркнуть значимость своих образов, по-своему нацеленных на трансцендирование за покровы внешнего мира. В отличие от произведений церковного искусства, бекмановские триптихи ничего не теряют от размещения их в музейных залах. Они – бездомны, не имеют собственного пространства и не требуют его. Не случайно, что, за ис-

Иероним Босх.
Сад наслаждений.
Триптих. Ок. 1503.
Прадо.
Мадрид

ключением первого триптиха (да и то его можно рассматривать как пророческое предвозвещение собственной судьбы), они написаны в ситуации бесприютного изгнания, полного опасностей. Но сама форма выделяет их из окружения, так сказать, сама трансцендирует в другое измерение. Предвозвестие такого рода композиций я нахожу у Босха: прежде всего в загадочном «Саде наслаждений» (Мадрид, Прадо), и тут опять повторю мудрое изречение Теренция: sapienti sat…

здесь «духовная цензура» вычеркнула виртуальную сценку…

…довольно писать и о форме триптихов. Тем не менее проведенная герменевтическая процедура показала нам, что она (*форма) содержательна*.

Сделаем теперь еще один шаг вперед – спросим себя: как форма трехстворчатого триптиха присуща всем девяти монументальным произведениям Бекмана, так и нет ли некоей общей связующей *идеи* (разумеется, не в смысле рассудочно-литературного, или, как теперь говорят, логоцентричного, замысла)? Здесь открываются две возможности:

1) положиться только на собственную интуицию, полученную в ходе музейно-выставочных-

репродукционных созерцаний; довериться своему чутью;

2) поискать в соответствующей литературе высказывания самого мастера, помогающие проникнуть в его творческую лабораторию; иногда же нужная страница сама собой открывается…

Мы уже дискутировали о значении свидетельств самих художников о собственном творчестве. Не будем повторяться. Замечу только, что в моем случае удалось достигнуть приемлемого синтеза двух герменевтических возможностей. С одной стороны, если бы я не почувствовал некую связующую девять триптихов интуицию, то не стал бы утруждать ни себя, ни тем более вас рассуждениями на бекмановскую тему. С другой как бы само собой, без больших усилий, наткнулся на одной место в письме этого художника по поводу своего первого триптиха, которое совершенно однозначно указывает на наличие инспирирующей *идеи*. Воплотить ее можно только средствами изобразительными, а не вербальными.

Позволю вначале привести отрывок из письма в оригинале, поскольку, как мне кажется, даже точный перевод не передаст то, что приоткрывается через конструкцию самой фразы на немецком языке: «Wenn`s die Menschen nicht von sich aus eigener innerer Mitproductivitaet verstehen koennen, hat es gar keinen Zweck die Sache zu zeigen». В свободном переложении это означает, что не имеет смысла выставлять картины, подобные бекмановскому триптиху, если зрители не способны (не могут, не хотят) истолковывать их (понимать), исходя из внутренних сил со-созидания (сотворчества). Картина со-созидается в акте творческого восприятия. Это напоминает мне, В.В., Ваше определение *эстетического предмета,* которое, как Вы сами пишете, делаете, в основном опираясь на труды Ингардена. Несколько перефразируя Ваш текст, можно было бы сказать, что и Бекман рассчитывал на такое со-созидающее восприятие своих триптихов, которые должны интерпретироваться в своем «материальном» выражении в качестве «бытийной основы» самого произведения. Оно же «является чисто *интенциональным эстетическим предметом,* то есть идеальным образованием (я бы сказал, эйдетическим или просто: архетипом)… вспыхнувшим в сознании реципиента в момент эстетического восприятия артефакта» (в нашем случае триптихов).

Далее Бекман в своем письме подчеркивает принципиальную невербализированность своих интуиций. Он высказал парадоксальную мысль о том, что фигуры триптиха сами возвещают ему истину, которую он «не смог бы выразить словами и о которой до этого (ранее) ничего не знал».

И наконец, самое значительное: «Es kann nur zu Menschen sprechen, die bewusst ungefaehr den gleichen metaphysischen Code in sich tragen» – «Можно обращаться только к тем людям, которые сознательно несут в себе примерно (приблизительно) такой же метафизический код».

Итак, мы подошли к центральной проблеме: что есть *метафизический код?*

Уже с первого взгляда становится очевидным, что Бекман рассчитывал на понимание своих триптихов только такими *реципиентами,* которые обладают ключом (кодом) к его метафизическим – здесь скажем в духе Ясперса – *шифрам*. И обладают им вполне сознательно. Для простоты дела (или для возрастающей сложности?) забудем – пока что – о самом Бекмане и не станем терять время на дискуссию: насколько ему удалось реализовать свой проект и в какой мере триптихи, действительно, закодированы метафизическим кодом. Примем это как тезис, обладающий большой значимостью для эстетики. Представим чисто отвлеченным образом, что имеется изобразительный ряд, для истолкования которого необходимо *сознательно или бессознательно* нести в себе *метафизический код*. Такое утверждение напоминает мне мысль Шеллинга о метафизическом самоопределении за чертой времени (в вечности). Те же исследователи или просто любители живописи, которые не несут в себе такого кода, не могут проникнуть в смысл созерцаемых произведений, хотя вполне полноценно наслаждаются колоритом, композиционными построениями и т.п. Но весь их опыт оформлен только на уровне суждений «интересно – неинтересно», «нравится – не нравится», «приятно – неприятно» и т.п. Сокровенный смысл триптихов остается для того рода эстетических переживаний принципиально недоступным.

Прошу заметить, что я только пытаюсь разобраться в вышеприведенном высказывании Бекмана,

а не высказываю собственные мысли на этот счет. В такой ясной и краткой форме мне, кроме этого письма, подобное суждение о предопределенности и границах нашего эстетического опыта встречать не приходилось.

…нести в себе метафизический код…

Что же это означает конкретно? Само понятие *кода,* ставшее в последнее время столь популярным в связи со скандальной книгой Дэна Брауна (впрочем, понятие *кодированности* само по себе многое поясняет в творчестве Леонардо да Винчи), ускользает от однозначного определения. И вовсе не является самоочевидным, в каком смысле использовал его Бекман.

Обращусь для разъяснения к энциклопедическому словарю. Вы смеетесь? Я – тоже, однако отдаю должное усилиям тех, кто в одном-двух предложениях пытается дать определение, выражающее самое существенное в характеризуемой вещи или проблеме (сам писал для энциклопедий и знаю по опыту, какой это трудный и мало благодарный жанр). Так вот, на сегодняшний день лексикон рекомендует рассматривать *код* как ключ для перевода шифрованного в нормальный текст; в широком смысле *код* – это правило (или совокупность правил), согласно которому ряд знаков переводится в последовательность других знаков (это не точный перевод, а мое свободное переложение с кое-какими пояснениями). Конечно, это определение мало дает для понимания смысла бекмановской – не лишенной загадочности – мысли. Все же лучше, чем ничего. Бросается в глаза близость словарного определения к основной задаче герменевтики как науки об истолковании текста, перевода его знаковой системы на другой – смысловой – язык.

Попробуем идти дальше с помощью Умберто Эко. Сей видный семиотик предлагает для начала взять понятие *кода* в самом широком и неопределенном значении. В качестве рабочей гипотезы для семиотического исследования Эко выдвигает следующий тезис: «Все формы коммуникаций как послания информации (вести) функционируют на основе кода, лежащего в их основе». Это может нам пригодиться, если мы переиначим фразу и скажем: триптихи хотят донести до нас некую весть, сообщить нам Нечто. В основе «Нечто» лежит код, без знания которого смысл бекмановских композиций остается для нас скрытым. Сам художник назвал его метафизическим. Учитывая многосмысленность этого слова, пока оставим его в покое, скромно довольствуясь наиболее классическими дефинициями.

Как же можно точнее определить *код?*

Умберто Эко в своем «Введении в семиотику» брал в качестве исходного пункта определение, данное Джорджем Миллером: *код* – это «система символов, которая предназначена благодаря предшествующему соглашению репрезентировать информацию и переносить ее между источником и пунктом назначения». Суховато, но остановимся тем не менее на этом определении. Далее следовать за Умберто Эко не имеет смысла, поскольку это далеко бы увело от нашей темы. Вполне достаточно уже вышеприведенных определений. Приложимы ли они к Бекману, когда он говорил о *метафизическом коде?* Понимал ли он под ним свод правил эстетической интерпретации: ключ, которым открываются врата понимания? Или код – это сама система символически насыщенных образов? Или и то, и другое вместе? И как мастер представлял себе совладельцев *кода?* Кристиан Ленц заметил по сходному поводу, что Бекман мечтал об «общине знающих», сообществе посвященных. Но как приобретается это знание? Вдумываясь в текст письма (бекмановского), можно предположить, что владение метафизическим кодом является чем-то врожденным, метафизически предопределенным, поэтому когда сознательный или бессознательный «совладелец» кода встречает на своем жизненном пути подобные триптихи, он, говоря языком Платона, припоминает свои духовные интуиции и благодаря этому адекватно их интерпретирует…

…теперь мне хотелось бы услышать Ваше мнение на этот счет… конечно, я мог бы виртуально придумать Ваши реплики… но предпочитаю остаться в обычной реальности… остается ждать ваших ответов… но именно в этот момент для всего дальнейшего развертывания герменевтической процедуры как важно было бы обсудить тему *метафизического кода…* принимаете вы такое понятие и как вы его интерпретируете?.. опять-таки повторю: сейчас не столь важен вопрос: насколько Бекману удалось художественно воплотить свои метафизические интуиции…

проблема развертывается в чисто теоретической плоскости: что значит иметь метафизический код, без знания которого определенный (воображаемый, анонимный, гипотетический) ряд «высокохудожественных» (любимое выражение В.В.) произведений (картин), рассматриваемый как *текст,* остается фатально непонятым на эйдетически-смысловом уровне, оставляя – в лучшем случае – реципиенту скудную возможность гутировать красочные сочетания и линейные переплетения и получать от этой *процедуры* умеренное удовольствие или неумеренное неудовольствие, переходящее во взрыв критического негодования?

Боюсь, что без вашей помощи мне не справиться. Пока же в качестве рабочей гипотезы буду рассматривать *метафизический код* как правило, по которому знаково структурируется внутренняя жизнь творца и реципиента для отражения духовно-архетипических реальностей. Обладание им позволяет перевести знаковую систему других текстов на свой собственный язык… Надо еще подумать… но в последнее время стало как-то понятней, что имел в виду художник, хотя отточенной формулировки кода у меня еще нет.

Еще несколько слов о том, в каком смысле Бекман использовал прилагательное *метафизический* в сочетании с кодом. Думаю, как и ряд других мастеров XX века, в несколько неопределенном, в любом случае, не строго философском значении. В 1938 году, например, вскоре после окончания работы над своим вторым триптихом (его я считаю лучшим во всей серии, по крайней мере мне наиболее близким по *коду*), Бекман говорил о своем стремлении осмыслить (erfassen) «магию реальности» («die Magie der Realitaet») и «перевести (uebersetzen – т.е. буквально перевести как переводят с одного языка на другой; для этого-то и нужен, безусловно, код) эту реальность в живопись». Высказывание интуитивно близкое (мне), но далекое от желаемой философско-понятийной ясности. Впрочем, было бы смешно требовать ее от художников. Однако не подлежит сомнению, что самому Бекману такое определение казалось вполне достаточным. Кто откликнется на этот *код,* тот и принадлежит к «общине знающих», а кто не принадлежит, тому и никакие разъяснения не помогут (это я пытаюсь сформулировать бекмановскую позицию).

Короче говоря, под метафизическим надо понимать духовный элемент реальности, придающий ей «магический» характер, и его надо «перевести» на язык живописи. Еще короче: «Невидимое сделать видимым через реальность». Этот афоризм несколько напоминает мысль Клее: «Искусство не воспроизводит видимое, но делает видимым» («Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar»). При схожести есть и различия в расстановке акцентов. Этой теме можно было бы посвятить статью, но вам, милые собеседники, и так понятно, о чем идет речь.

…чувствую, что пора кончать письмо… за окном – моросящий дождь… его мелкие бусинки обсыпали окно кабинета…

…В.В. уезжает в далекое путешествие, я послезавтра поеду дней на десять в Берлин… так что переписка пока обрывается естественным образом…

…после перерыва хотелось бы продолжить *герменевтическую процедуру*, пытаясь показать на примере рассмотрения девяти триптихов, что означает конкретно бекмановский *метафизический код*… или вам эта тема уже надоела?.. ведь накопилось немало других вопросов…

С дружескими чувствами В.И.

079. В. Иванов (27.03.08)
(получено 17.04.08. – *В.Б.*)

Дорогой Виктор Васильевич,

кресельные собеседники разъехались в разные стороны: кто собирается плавать в глубинах Красного моря, кто посещает московские премьеры, а кто бродит то по берлинским, то по мюнхенским музеям: одним словом, начались каникулы. Тем временем моя ассистентка принесла из библиотеки две сумки с книгами, посвященными Бекману, и пора бы приняться за продолжение герменевтических процедур, но послезавтра придется по неотложным делам снова съездить в Берлин на неделю, а потом начинается семестр, и после бурного allegro в феврале и начале марта, очевидно, наша переписка будет звучать в темпе adagio, хотя не хотелось бы лишиться надежды, по меньшей мере, на andante. Даже теперь – в каникулярную паузу – беседа ведь как-то продолжается. Внутренний голос нередко по-

буждает меня поразмыслить над «маргиналиями на маргиналии». Другой же голос не менее убедительно доказывает мне всю суетность и заведомую тщетность подобных занятий. Третий голос, усложняя полифоническую ткань, напоминает, что пора заняться бекмановскими триптихами. Заставить его умолкнуть не представляет большого труда, поскольку можно указать на покоящееся в недрах моего лептопа и еще не отправленное письмо на эту тему. С первыми двумя голосами справиться несколько сложнее. Я научился успокаивать их посредством размышлений о герменевтических установках, которые имплицитно присутствуют в моих письмах. Тут же возникают и соображения более общего порядка.

(29.03.08)

Вчера вечером пытался продолжить письмо, нацарапал несколько строк, а потом стер. Внутренне ясно, о чем идет речь, а на бумаге все начинает выглядеть по-другому. Сейчас готовлюсь в дорогу.

За окном приветливо распускаются почки, предвещая радостный исход из зимнего сна.

(04–08.04.08)

Снова в Мюнхене… есть соблазн бросить это письмо и вернуться к триптихам… маргиналии могут усложнить разговор… выход: склониться над ними для, как сказал бы Флоренский, *гистологического* анализа понятий… это означает: переход из комнаты с тремя уютными креслами и кофейным столиком в лабораторию, украшенную неоновыми трубками Дэна Флэвина… пустоватое пространство, не обременяющее музейными (в классическом смысле) ассоциациями… но тем лучше для нас, поскольку предстоящий анализ требует бесстрастной сосредоточенности.

Внутренне возвращаясь в Берлине к теме *маргиналий* и решая гамлетовский вопрос: быть им или не быть, я все же ответил: *быть* в качестве лабораторного эксперимента, поскольку они представляют довольно благодарный материал для постановки вопроса о сущности «механизма» понимания-непонимания… и Ваше, и мое письмо побуждают спросить: а почему же при близости наших взглядов и созерцательного опыта, устремленного к тому, что Вы называете *четвертой фазой* эстетического восприятия, возникают *маргиналии,* создающие, полагаю, иллюзорное впечатление, что собеседники, наговорившись всласть, приходят к необходимости, в известном отношении, опять начать все сначала; повторю, на мой взгляд, такое впечатление – иллюзорно; именно поэтому дальнейшее обсуждение *маргиналий* следует вывести из ситуации спора, предполагающего априорно, что один собеседник прав, а второй неправ.

В истории по большей части принцип *отталкивания* как средство формирования собственной позиции (философской, художественной и т.д.) имеет большое (даже – определяющее) значение… за статикой Ренессанса следует бурная динамика барокко, за классицизмом – романтизм, за импрессионизмом – постимпрессионизм… Пикассо полагал, что скучное, на его взгляд, развитие искусства в середине XX века связано с тем, что исчезла необходимость противостояния… все разрешено… все приемлемо… эксперимент утрачивает свой смысл… тогда как еще в начале XX века борьба с холодным академизмом, литературностью и поверхностным натурализмом имела плодотворный характер.

В философии также действует закон *отталкивания*: за Платоном следует Аристотель, за платониками шартрской школы – аристотелики-доминиканцы, за Гегелем – Кьеркегор.

Понятно, о чем идет речь. Но мне кажется, что в будущем принцип *отталкивания* утратит свое доминирующее значение и сменится принципом *притяжения,* ведущим к синтезу противоположностей, а не их предельной отчужденности друг от друга… такие синтезы возможны, конечно, только на метафизической основе…

в нашем Триалоге я усматриваю черты такого подхода к решению философско-эстетических загадок, но тогда, перефразируя Канта, поставим вопрос: *как возможны – в таком случае – «маргиналии»*? (или, попросту, недопонимание друг друга).

Я предлагаю искать ответ не в жанре кресельной дискуссии (когда собеседники для придания игрового и карнавального характера беседе, чтобы она не превратилась в скучное поддакивание друг другу, иногда склонны преувеличить свои разногла-

Каспар Давид Фридрих.
Мужчина и женщина,
созерцающие Луну.
Ок. 1824.
Старая национальная галерея.
Берлин

Каспар Давид Фридрих.
Пейзаж с могилой,
гробом и совой.
Ок. 1836/37.
Кунстхалле.
Гамбург

сия), а в жанре лабораторного эксперимента, когда мы с любопытством рассматриваем в микроскоп ткани и структуры наших собственных мыслей.

Мне даже приходило на ум желание предельно формализовать эксперимент, и вместо В.В., Н.Б. и Вл.Вл. ввести полностью анонимных А, В, С и тем самым лишить анализ даже малейших эмоциональных оттенков

можно представить результаты исследования наподобие зафиксированных ходов шахматной игры, однако без намерения поставить собеседнику шах и мат

наиболее отрадный – но трудно осуществимый – вариант: нечто вроде партии «игры в бисер»… реализация этих проектов наталкивается на технические трудности: у нас отсутствует разработанный язык символов и знаков (иероглифов?), позволяющий фиксировать движения мысли в ментальном измерении… тогда не лучше ли оставить всю затею, поскольку велика опасность из суровой и холодной лаборатории вернуться в уют кресельного кабинета, провоцирующий разгоряченную дискуссию, а в пылу спора что только не сорвется порой с языка, а хотелось бы все же разобраться в герменевтических «механизмах», подобно тому как любознательный ребенок разламывает игрушку, пытаясь понять, почему она пищит…

надо бы переменить тему… например, рассказать о берлинских музеях… впрочем, никаких новых и заслуживающих обсуждения выставок пока нет… пауза…

тем не менее каждое посещение картинных галерей всегда приносит что-то неожиданное или, по меньшей мере, углубляет уже накопленный опыт созерцания любимых полотен, например, Каспара Давида Фридриха (берлинское собрание, кажется, самое богатое)… встает тема «метафизического пейзажа», вызывающего ассоциации с шеллинговской философией тождества. У Фридриха она (тема) сдобрена еще долей шопенгауэровского пессимизма (разумею не внешние влияния, а родственность интуиций). Само отношение художника к жизни можно назвать «пейзажным», что отчасти роднит его с мыслителями средневекового Китая, для которых

Арнольд Бёклин.
Шествие к храму Вакха.
1891.
Собрание Луизы Бриганти.
Рим

Арнольд Бёклин.
Вилла у моря.
1864.
Новая Пинакотека.
Мюнхен

созерцание природы было путем, приводящим к гармоническому сопереживанию основ мироздания. В Европе же пейзажная живопись – за редкими исключениями – стояла под знаком натуралистически окрашенного миметизма. В лучшем случае удавалось уловить соответствие душевных состояний картинам, начарованным природой. Атмосфера, создаваемая погружением сознания в мир чувственных восприятий без учета их духовных смыслов, сильно мешала художникам, предрасположенным к более глубокому отношению к ландшафтам. Например, Бёклин. У него имелось тяготение к мифологически переживаемому пейзажу. Из самого духа изображаемых лесов, лугов и холмов оплотневают образы кентавров, сатиров и тому подобных существ. Но неправомерное перенесение приемов реалистической живописи в мифологические картины огрубляло тонкие видения мастера. Лучше всего эту мифологическую предрасположенность можно заметить в пейзажах, лишенных сказочных атрибутов. Метафизический характер таких полотен хорошо почувствовал в свое время де Кирико, в молодости находившийся под сильным влиянием Бёклина. Во время моего последнего посещения берлинской Старой национальной галереи я обратил внимание на раннюю работу де Кирико, в которой отчетливо наблюдаема генетическая связь между бёклиновской концепцией мифологического пейзажа и Pittura Metafisica. В этом же зале – две картины Бекмана, мимо которых ранее проходил вполне равнодушно. Теперь же – после открытия «метафизического кода» – мне стал интересен и его начальный период. Не правда ли, поучительно наблюдать в самом себе результаты герменевтических процедур и созерцательных опытов, меняющих душевные ландшафты? Приятно иногда корректировать оптику эстетического сознания…

Одна из картин датирована 1906 годом. Ее тема – смерть. На переднем плане несколько человеческих фигур, написанных широкими мазками, без реалистических деталей. По экспрессии манера отчасти напоминает Мунка (но только отчасти, и не внешним образом). В глубине за распахнутой дверью – ложе умирающего. Не буду входить в детали. Только хочу заметить, что постепенно выстраивается

Джорджо де Кирико.
Серенада.
1910.
Старая национальная галерея.
Берлин

ряд картин, показывающий, насколько тема смерти была экзистенциально важна для Бекмана. Для европейской живописи последних столетий такой настрой большая редкость.

Другая картина написана в 1908 году («Unterhaltung» – «Беседа»). Выдержан сумрачный коричневый тон, столь высоко ценимый за свою метафизичность Освальдом Шпенглером. Изображены три женские фигуры, в которых угадывается мотив, известный в живописи XVI века, когда любили сопоставить образ человека в трех основных возрастных состояниях: цветущая девушка, зрелая женщина и сморщенная старуха, иногда к этому добавляли – для полной ясности – смерть с косой и песочными часами. Таким образом, и здесь Бекман варьирует тему преходящести человеческой жизни. Интересная деталь: в сумрачной глубине пространства – диван с сидящим на нем человеком; черты едва угадываются, но все же явен их автопортретный характер. Итак, вместо смерти – сам художник. Еще одно наблюдение: в XVI веке подчеркивали соматический элемент: путь от цветения к старению и далее: к полному распаду человеческой телесности. У Бекмана акцент поставлен на перемене в душевном состоянии: старость отмечена у него не печатью умирания, а, скорее, душевной зрелости, переходящей в мудрость. Средний же возраст более передает настроение душевной изломанности и внутреннего беспокойства.

Макс Бекман.
Малая сцена смерти.
1906.
Старая национальная галерея.
Берлин

Таков плод моей берлинской поездки… Не богато, конечно, но и в этом случае упираешься в проблему герменевтики, а следовательно, не уйти от «маргиналий к маргиналиям» (прекрасный жанр, впрочем).

Вот, например, дорогой В.В., Вы пишете об упомянутых мною некогда шести типах герменевтики: «Зачем так много?» Вопрос справедливый, поскольку для Вас рецептивный тип есть и имплицитный, а профессиональный – эксплицитный и т.д. (отсылаю ко второму пункту Вашего письма от 14 марта). Признаюсь, что стал размышлять о «типах» только под влиянием Вашего другого письма, в котором Вы предложили эту классификацию. Она мне очень понравилась. Я с ней полностью согласен, но одновременно пришлось задуматься о ее приложимости к собственному, накопленному за десятилетия опыту. Тогда путем душевного наблюдения я и открыл в себе наличие вышепоименованных шести типов в самых различных (иногда весьма причудливых) сочетаниях.

Допустим, в определенной ситуации рецептивно протекающая герменевтическая процедура может носить объективирующий, а в другом случае – экзистенциальный характер. Последний вариант встречается нечасто, если пользоваться термином *экзистенциальность* в бердяевском смысле. Для предотвращения дальнейших недоразумений хочу еще раз подчеркнуть, что именно в духе Бердяева я всегда пишу об экзистенциальном подходе к познанию и творчеству. Сам философ считал себя наименее понятым в этом отношении. Действительно, экзистенциальная философия (согласно Бердяеву) напрямую связана с конкретным духовным опытом, доступным весьма ограниченному кругу. Как правило, обычным *реципиентам* она мало известна (т.е., допустим, кто-то и читал Бердяева, но сие не означает, что читатель овладел экзистенциальным методом, иначе говоря, изменил направленность своего сознания) и соответственно по большей части, рецептивная герменевтика носит только объективирующий характер. Профессиональная герменевтика же и вообще в подавляющем большинстве не выходит за пределы объективаций – даже усматривает в этом свою научную добродетель. Но можно выйти за границы, начертанные объективирующей герменевтикой, чему дает нам пример сам Бердяев своим истолкованием Достоевского. Таким образом, вполне представимо сочетание профессионального с экзистенциальным. Надеюсь, что в направлении экзистенциализации профессиональной герменевтики многое будет достигнуто.

Далее: в рецептивном типе нетрудно обнаружить наличие эксплицитных элементов. Трудно представ*и*м любитель искусства, не отдающий себе отчета в своих собственных эстетических и вкусовых принципах, которыми он руководствуется при посещении музеев. Равно и профессионал имеет в глубине души имплицитно данные герменевтические идеи, не поднятые – по тем или иным причинам – на

поверхность дневного сознания и не подвергнутые научной рефлексии.

Таковы результаты моих наблюдений без малейшей претензии создать какую-то новую теорию. Несколько более сложным представляется мне обсуждение гносеологических основ эстетики, как оно отразилось на наших маргиналиях. Дорогой В.В., Вы бурно отреагировали на мои безобидные вопрошания о природе эстетического восприятия, но ведь я и не помышлял вносить коррективы в Вашу «Эстетику» (имею в виду «Краткий курс» издания 2003 года).

Во-первых, я принципиально отвергаю конфронтационное отношение к другим мировоззрениям. По большому счету, их не так уж много, и все они друг с другом связаны и друг друга восполняют. Полагаю, что гораздо существеннее, чем негативная критика, поиск перехода от одного мировоззрения к другому, ведущий к метафизическому синтезу.

Во-вторых, поводом к вопрошанию являлось размышление о смысле «восприятия» в контексте гносеологическом. Здесь, как показывают наши маргиналии, мы, кажется, танцуем от разных философских печек, отсюда, понятно, возникают терминологические недоразумения. Вы пишете, что для Вас «"эстетическое восприятие" включает в себя и понимание», и отсылаете меня к соответствующему описанию третьей фазы эст. воспр. в Вашей книге. Если Вас это удовлетворяет, то и слава Богу. Замечу только, что понимание все же не тождественно понятию. Понимание может носить инстинктивный характер и часто вовсе не нуждается в вербализации. В быту нередко говорят: «Понятно и без слов». Таков общечеловеческий опыт. В некоторых отношениях (об этом много и хорошо писал Ницше, критикуя Сократа) инстинкт стоит гораздо выше дискурсивного понимания. Мне кажется, что Вы имеете в виду прежде всего интуитивное понимание, а не процесс выработки понятий; по крайней мере, в Вашем описании третьей фазы я не нашел места, где бы речь шла о понятии в гносеологическом смысле; даже слова такого там нет, или я по своей рассеянности пропустил? Буду тогда благодарен за поправку. И довольно об этом.

Рассуждая о природе восприятия в своем письме, для меня была важна не полемика, а прояснение собственной позиции. Очевидно, мне не удалось сказать о ней вразумительно, иначе Вы не посчитали бы использование термина «понятие» в определении эстетического эйдоса «маслом масляным». Я не стою за математическую точность своего определения и готов внести в него любые обоснованные поправки, но как раз в данном случае я выразился совершенно точно – в той, конечно, степени, в которой оно отражает мою эстетико-гносеологическую позицию. Под какими влияниями она сложилась, я уже писал, и не хочется повторяться. Экскурсы в историю философии, конечно, полезны и даже необходимы, но в рамках эпистолярного жанра мало уместны. Главным остается живой рассказ собеседникам о собственном опыте в его экзистенциальном измерении. Так вот, именно в моем опыте музейных созерцаний я убеждаюсь, что данное мне в восприятии является только половиной эстетической действительности. Вторая половина дается мне в процессе интуитивной выработки понятий. Но эта половина также осталась бы половиной, если бы я в творческом акте не совершил акт метафизического синтеза двух частей эстетической действительности. И где тогда «масло масляное»?

Если все-таки позволить себе маленький экскурс, то следует, прежде всего, вспомнить Канта, являющего собой не только «восьмой книжный шкаф в своей библиотеке», но и философскую печку для всех, задумывающихся над гносеологическими загадками. От нее я и совершаю свой «танец», хотя затем весьма далеко от сей печки отплясываюсь.

Действительно, как бы ни относиться к Канту, нельзя отрицать, что он четко определил две разделенные сферы («два основных источника души»), из которых затем синтетически возникает целостное знание (при этом я полностью разделяю критику Андрея Белого, стремившегося рассудочное соположение заменить конкретным символом). Первый источник – Anschauung – …

…тут наступает пауза с покашливанием, оглаживанием бороды и пощипыванием усов… некоторое замешательство… гмм… Anschauung, а как перевести… опять неизбежная пушкинская цитата: «Шишков, прости – Не знаю как перевести…» и вообще, неплохо было бы пообедать… в моем доме как раз открылась… что вы думаете? – японская лапшев-

ня, и тем самым искусство снова на моем пути сомкнулось с действительностью… вы спросите: почему? – да потому, что последние года три постоянно читаю романы Харуки Мураками… в них нередко упоминаются лапшевни… само слово мне очень нравится, но ехать в Японию для их посещения в обозримом времени нет, к сожалению, возможности… и, вот, избран кратчайший вариант… в моем доме появилась прекрасная лапшевня, где я заказываю иногда себе обед и веду разговоры с официантами, подозрительно повторяющие диалоги в романах Мураками… поневоле начинаешь себя чувствовать одним из его персонажей… ставлю многоточие… иду за Udon[1]… Anschauung может подождать… и вам желаю приятного аппетита…

…в лапшевне царил мягкий полумрак пустынно тихо… в углу укромно сидит маленькая семья знакомый официант вышел меня поприветствовать и сделал полупоклон японского стиля это в первый раз обычно мы здороваемся на европейский манер потом поговорили о свойствах рисовой лапши я заказал свое Udon на этот раз с морскими гадами ребенок заинтересовался золотыми рыбками в голубой чаше-аквариуме у входа они скрывались в маленьких пещерках я спросил нет ли там и черепах официант сказал что нет но зато дома у него целых две…

Вы, конечно, понимаете, что после обеда невозможно писать о Канте, да и сам философ не любил за обедом мудреные темы, предпочитая им веселую беседу, я же пошел в Ленбаххауз. Выставка Гайгера уже закрыта, зато скоро откроется, полагаю, еще более интересная: абстрактная живопись последних десятилетий – будет, о чем поговорить.

В филиале Ленбаххауза, так называемом Kunstbau, сейчас тоже очень занимательная выставка Анжелы Баллук (Angela Bulloch). Она родилась в Канаде в 1966 году, т.е. когда мы бунтовали и открывали новые земли, она еще спокойно лежала в пеленках. Теперь пришла ее очередь побунтовать, но надо сказать, что я не ощущаю большого разрыва между нашими поколениями. Скорее, дело идет о развитии интуиций, вдохновлявших еще шестидесятников. Я имею в виду серьезных художников, конечно, а не коммерциализованных… не хочется ругаться… пусть прилагательное останется без существительного.

Одна из позитивных тенденций связана с поиском форм, способствующих в той или иной степени трансцендированию за пределы трехмерного пространства. Конкретные цели при этом могут быть весьма различными, но очевидна потребность в пространстве нового типа. Выставка в Ленбаххаузе – тому пример. Вы входите в огромный, погруженный во тьму зал. Еще спускаясь по лестнице, видите справа несколько геометрических фигур из тонких металлических нитей. Во мраке они смотрятся призрачно. Мне вспоминается один из разговоров с Шемякиным в начале нашего знакомства. Речь зашла о гипсовых шарах, конусах, пирамидах и т.п., которые со школьных уроков рисования навевали на меня тяжкую скуку. «Напротив, – сказал мой собеседник, – их созерцание очищает наш дух и воспитывает глаз, делая его способным к созерцаниям чистых форм» (передаю не дословно, но смысл). После этих слов у меня слетела повязка с глаз, и мне открылась постепенно тайна пифагорейско-платоновского отношения к геометрическим формам. Так и сегодня созерцание додекаэдра, окруженного еще более странными фигурами на фоне глубокого мрака, съедающего унылую трехмерность пространства, настраивало на медитативно-отрешенный лад. Сознание вступало охотно в ситуацию эстетической игры, когда при небольшом усилии воображения можно наслаждаться пребыванием за пределами физического мира. Это впечатление парения в мире платоновских фигур усиливалось встроенным в боковой – черный – стенд огромным стилизованным глобусом, вращающимся с разной скоростью и в разных направлениях. Игровым образом вы чувствуете себя «парящим» над Землей в «мире архетипов».

Каталог я еще не просматривал, и высказывания художницы о ее творчестве мне неизвестны, но уже название выставки «The space that time forgot» («Пространство, забывшее время») наводит на мысль, что подобные эффекты запрограммированы вполне умышленно…

…*Некто в черном (сурово)*: Но мне кажется, пора вернуться к Канту. Речь шла о Канте, а не об Анжеле Баллок…

[1] Udon – сорт японской лапши.

…*В.И.:* Действительно, непростительная забывчивость, прошу прощения… Кант… да! Кант… конечно, Кант…

Некто в черном исчезает

…*В.И. (трет в задумчивости лоб, потом смотрит на часы)*: Однако поздновато, поздновато для Канта. Пора бы и успокоиться перед сном… Завтра поговорим о Канте…

На следующее утро после кофепития под звуки «Songs» Филиппа Гласса В.И. снова усаживается за компьютер

…перевод кантовского Anschauung – задача непростая. Н. Лосский усматривал возможность перевести его как «наглядное представление», очевидно, поскольку родственное по смыслу слово Anschaulichkeit однозначно соответствует в русском языке наглядности. Восприимчивость к впечатлениям отождествляется со «способностью получать представления». Возникает опасная двусмысленность, спровоцированная самим Кантом и существенно повлиявшая на дальнейшие судьбы европейской философии, когда впечатления (Eindruecke) отождествляются с представлениями. Поэтому неудивительно, что для Шопенгауэра мир, как он дан нашему восприятию, является представлением. Для неокантианства также наши восприятия являются представлениями. Подобный ход мысли совершенно ошибочен и неприемлем с точки зрения Флоренского, являясь одним из коренных «пороков» кантианства, отрезающего нас от мира идей (в платоновском смысле). Но в данный момент не в этом дело. Задача более скромная: разобраться с Anschauung. При переиздании перевода «Критики чистого разума» в 1964 году была произведена снова сверка с немецким текстом, выполненная Ц.Г. Арзаканьяном и М.И. Иткиным. Они заменили вариант Н. Лосского на «созерцание», отдавая себе, однако, отчет в неточности собственной поправки. Чтобы несколько улучшить положение, было составлено обширное пояснение, которое, на мой взгляд, окончательно запутывает всю ситуацию. Если же не входить в тонкости перевода и не кантианизировать самого Канта, то понятно, о чем идет речь: о мире, нам данном посредством наших восприятий.

Посредством этой «способности предмет нам дается»: мы его воспринимаем как сумму ощущений. «Ощущения можно назвать материей чувственного (данного посредством органов внешних чувств. – *В.И.*) знания». Если бы мы обладали только способностью воспринимать явления внешнего мира, то никакое познание невозможно. Однако у нас имеется другая способность: мышление. Посредством его мы вырабатываем понятия. Здесь скажем вместе с Кантом: «Только из соединения их (восприятия и понятия. – *В.И.*) может возникнуть знание». «Мысли без содержания пусты, созерцания без понятий слепы». На этом утверждении заканчивается мое гармоническое согласие с Кантом. Но исходная точка для дальнейших герменевтических размышлений для меня не подлежит никакому сомнению.

(вставка 15.04… «на ловца и зверь бежит»… даже смешно… заглянул в книжный магазин… сразу бросилась в глаза в философском отделе книга: Урсула Брандтштеттер. «Основные вопросы эстетики»… открываю: первая глава посвящена гносеологическим основам эстетики, и речь идет о нашей же проблеме соотношения восприятия и понятия… и даже цитата из Канта та же… автор занимает позицию промежуточную между нашими взглядами на сей предмет, но изложение несколько путаное, в любом случае симптоматично, что гносеология полагается в основу последующих рассуждений… есть в книге глава и об эстетическом восприятии и эстетическом опыте…)

Наше существо обладает двумя способностями, каждая из которых улавливает только одну половину цельной действительности. Только познанию доступно синтезировать разделенные половинки, что оно совершает не пассивно, но творчески. В *метафизическом* синтезе понятия и восприятия возникает перед нами лик эйдоса. В отличие от Канта следует сказать, что понятия отражают реально существующие идеи, которые в свою очередь – отражения архетипов.

На очень высоком уровне духовного развития, очевидно, возможно непосредственное созерцание целостной действительности, в которой восприятие и понятие (не в его дискурсивно-рациональной форме, конечно) предстают как имманентные друг другу. Мне этот опыт недоступен, хотя теоретически я признаю его возможность и душевно стремлюсь его достигнуть

хотя бы в слабом приближении. То, что мне дано, – это путь утончения и очищения восприятий, с одной стороны, и выработка проясняющих их понятий – с другой. В ходе работы сквозь понятие начинают просвечивать идеи (разумеется, не *идеи* в современном словоупотреблении, и неужели Вы могли думать, что я так использую это слово?), идея же начинает переживаться *существом*, и тогда начинает постепенно выступать (переживаться) *смысл* созерцаемого произведения. Нелишне будет добавить, что понятие для меня не является средством зарисовать извне данное, но путем вживания в мир идей (эйдосов).

Если Вы примете во внимание мой опыт, тогда и определение смыслового лика произведения как возникающего перед нами в результате метафизического слияния восприятия с понятием не будет казаться Вам «маслом масляным». Еще раз повторю вслед за Кантом: «созерцания без понятий слепы». Одновременно вполне допускаю, что в Вашем опыте уже непосредственно все заключается в самом акте восприятия, и слава Богу! Есть разные пути, ведущие к созерцанию идеи в явлении. Конечно, чтобы нам не запутаться окончательно, неплохо бы договориться о том содержании, которое мы вкладывает в наши основные понятия. Особо нуждается в таком прояснении понятие *эйдоса*. Даже один и тот же философ, например Плотин, употреблял его в разных смыслах. «Окончательное решение проблемы эйдоса у Плотина, – писал Лосев, – возможно только тогда, когда на основании нашего указателя 614 текстов Плотина с этим термином кто-нибудь произведет соответствующее и исчерпывающее филологическое исследование. За 50 лет такого исследования покамест не нашлось». Вряд ли и мы подвергнем исчерпывающему анализу эти 614 текстов, не говоря уже о Платоне и Аристотеле. Если еще завязать дискуссию об эйдосе в понимании Гуссерля, тогда где взять время на собственные созерцания. Тем не менее мы охотно пользуемся этим красивым термином, и у нас есть совершенно конкретное (хотя и многогранное) его понимание. Говоря совсем кратко (хотя в данном случае краткость отнюдь не сестра таланта, а, скорее, лени), *эйдос – это ставший духовно-чувственно зримым смысл произведения*. Надеюсь, что мы в дальнейшем сможем найти больше времени для прояснения сего важнейшего для эстетики понятия, не боясь даже историко-философских экскурсов.

Несколько по-иному обстоит дело с другим понятием, которое довольно неожиданно всплыло в пространстве Ваших маргиналий. Прежде чем приступить к его анализу, еще раз подчеркну, что делаю это с лабораторно-аналитическими целями, свободными от полемического задора. Так вот, Вы пишете: «Меня даже как-то удивляет и ставит в тупик Ваш настойчивый логоцентризм при разговоре об искусстве. Кажется, мы уже не в первый раз пережевываем эту тему и на страницах Триалога». Понимаю, что Вы имеете в виду. Проблему вербализации? Но, помилуйте, при чем здесь *логоцентризм*? Если принимать этот термин, как его использует Деррида, то нет мне ничего более чуждого, как чужд и неприятен мне сам Деррида.

Наталия Автономова в своей очень интересной статье «Деррида и грамматология» отмечает, что *логоцентризм как термин* создан Деррида в его борьбе с основами европейской метафизики. «"Логоцентризм", – пишет Автономова, – это не реально употреблявшееся в классической философии понятие, но *ретроспективно построенный образ* (курсив мой. – *В.И.*) умопостигаемости, преобладающей в западной философской традиции». Таким образом, мы имеем дело с искусственной конструкцией, созданной с целью (как и другие понятия, введенные Деррида) деконструкции европейской метафизики (Автономова: Деррида «строит свою программу на "борьбе" с метафизикой»). Поэтому совершенно очевидно, что я, посвятивший свою жизнь изучению платонизма и являясь его убежденным приверженцем, никак не могу быть *логоцентристом*, и тем более *настойчивым*.

Но я предполагаю, что Вы употребили это понятие несколько в ином смысле, думая, что проповедую (вслед за Евномием, с которым ревностно полемизировали каппадокийцы) принципиальную выразимость в слове любых духовных созерцаний (в нашем же случае речь идет, прежде всего, о проблеме вербализации эстетического опыта). Здесь явно вкралось какое-то недоразумение, поскольку в этом пункте между нами нет абсолютно никаких расхождений. В своей маргиналии я только отметил, что поэзия – на равных правах с другими искусствами и пользуясь

словесными средствами – способна выражать не хуже, а иногда и лучше высочайшие художественные интуиции и ценности. Далее, я отметил, вслед за С. Булгаковым, что слова способны быть «конденсаторами и приемниками мировой энергии». Это подтверждает опыт всех мировых религий. Но искусствоведение и не помышляло пользоваться словами в этом смысле. Научное описание картин, их атрибуция, иконографический и иконологический анализ, слава Богу, не претендуют на мантричность… Так о чем же спор? Полагаю, что для спора нет основания!

Ваш дружеский собеседник
с пожеланиями наилучшими В.И.

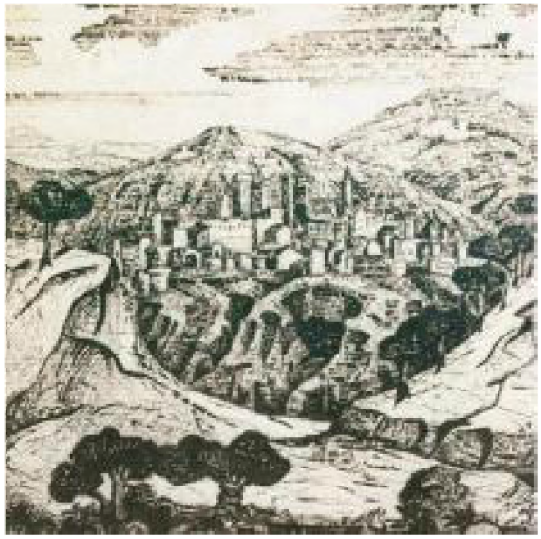
080. В. Иванов (10.04.08)
(получено 17.04.08 – *В.Б.*)

Дорогие собеседники,

весной 1914 года Сергей Маковский попросил Блока предоставить ему на некоторое время (кажется, для выставки) рисунок Рериха (иллюстрация к «Итальянским стихам»). В ответ поэт написал: работа художника «вошла в мою жизнь»: рисунок «висит под стеклом у меня перед глазами, и мне было бы очень тяжело с ним расстаться даже на эти месяцы». Так и не отдал, несмотря на свою изысканную вежливость.

Вам, конечно, хорошо знакомо подобное состояние, когда какое-то произведение вступает в глубины нашей души. Внешний момент, разумеется, не столь важен. Прекрасно иметь полюбившийся оригинал перед глазами, но это в подавляющем большинстве случаев недоступная роскошь, и особенно сетовать не приходится. Даже без репродукции можно вполне обойтись: не имея внешней опоры, душа тем сильней переживает внутренний образ. Несомненно, что определенные произведения искусства (не только живопись, конечно) настолько прочно входят в нашу *внутреннюю* жизнь, что становятся со временем ее органической частью. И если по тем или иным обстоятельствам можно лишиться полюбившейся картины, то внутренне это, к счастью, совершенно непредставимо (пока мы есть то, кто мы есть *метафизически*). Она вошла в наше существование, и связь с ней, надо надеяться, сохранится и за порогом смерти. Степени вхождения весьма различны и многоуровневы. Что-то

Николай Рерих.
Город на холме.
Рисунок к «Итальянским стихам» Александра Блока.
1910



сравнимо с кожным покровом, касается периферических слоев души, а что-то вступает и в сердце. Некоторые произведения – только временные обитатели нашей внутренней обители, а другие являются вечными спутниками. Это, пожалуй, самый интересный случай, доказывающий нам убедительным образом вечность духовно-душевного средоточия человеческой личности. На самые глубинные симпатии и антипатии не влияют даже возрастные перемены. Читая книгу, слушая сонату или созерцая картину, открываешь свою родственность тем истокам, из которых они возникли, а в редчайших случаях можно пережить даже мистическую идентичность с ними. Некоторые книги (число их весьма невелико) я перечитываю десятилетиями и открываю в них все новые красоты.

Делюсь с вами этими наблюдениями в связи с намерением продолжить свое «герменевтическое» письмо, посвященное триптихам Бекмана. В последнее время сложилась новая ситуация: выставка давно увезена, в PdM после возвращения из Берлина еще

не был, много времени отнимают врачебные проблемы, да и семестр начинается через несколько дней, так что внешне мне не до Бекмана. И тем не менее чувствую, что некоторые его работы все-таки вошли в мой внутренний мир и присутствуют там в разном качестве, даже когда я о них сознательно не думаю. Соответственно герменевтическая процедура должна была бы теперь разворачиваться на чисто экзистенциальном уровне. Ранее истолкование бекмановской живописи носило характер зарисовок выставочных импрессий. Самое любопытное для меня самого было наблюдение за метаморфозами впечатлений: от первоначальной антипатии к заинтересованности, от подозрений в грубоватой поверхностности к догадкам о метафизическом смысле увиденного. Теперь же все внешнее вообще отступило на второй план. Остались воспоминания, переходящие в царство «эстетических предметов». Для их описания пригоден только эпистолярный жанр, благоприятный для экзистенциальной герменевтики. Письмо отправляется друзьям, которые многое поймут с полуслова, кое-что прочтут между строк, им не надо разжевывать очевидности, тон холодной научности вообще не уместен. Тем не менее, приступая теперь к рассказу о триптихах Бекмана, предвижу некоторые трудности до конца выдержать экзистенциальный тон повествования. Уже многое прочитано, на столе лежит гора искусствоведческой литературы: монографии, сборники статей, альбомы и, наконец, тексты самого художника (письма, дневники, статьи и выступления). Вольно или невольно начинаешь мыслить в категориях не столько рецептивной, сколько профессиональной герменевтики, которая неразрывно связана с процессом объективации (в бердяевском смысле). В результате такой работы возникло довольно-таки ясное представление обо всей серии триптихов. Параллельно существует мир бекмановских образов, пресуществленный в серию «эстетических предметов». Чтобы пользоваться этим термином правильно, нужно иметь в виду его интерпретацию В.В. Без такой подготовки само слово «предмет» звучит слишком вещественно, что не подготовленного человека может ввести в соблазн. На немецком языке слово Ding, с кантовской легкой руки, звучит более философски двусмысленно, ибо Ding an sich (вещь в себе) при желании можно представить и как сверхчувственно-идеальное образование. Когда-нибудь стоит, вероятно, поговорить об этом «предмете» поподробнее. Попутно лишь замечу, что недавно у Бердяева нашел в примечаниях к «Смыслу творчества» (перманентно читаю с лета 1961 года) обширные цитаты из книги риккертианца Христиансена (заказал книгу в библиотеке), в которой он – задолго до Ингардена и Николая Гартмана – пишет об аналогичном явлении, только называет его «эстетическим объектом»: он «возникает путем вторично-творческого синтеза, и внешнее произведение служит лишь средством, побуждающим зрителя к этому синтезу». Мне это определение очень нравится и вполне соответствует моему собственному опыту. В «Эстетике» у В.В. под «эстетическим объектом» понимается нечто другое, о чем нет нужды писать автору этого труда. Надо будет почитать Христиансена, но во избежание дальнейшей путаницы я готов использовать терминологию, предложенную В.В. Хотя оба понятия кажутся на мой «бердяевский» вкус чрезмерно объективирующими тонкий процесс, протекающий в чисто духовном измерении, в котором нет ни «объектов», ни «предметов». Сама же «объективация» является только результатом определенной направленности сознания. Впрочем, все это – логомахия, и при номиналистическом отношении к слову, господствующем в современной науке, вряд ли стоит биться за какие-то неуловимые смысловые оттенки, тем более вы понимаете суть проблемы еще яснее и лучше.

… вернемся, однако, к Бекману…

или, иными словами, к «эстетическим предметам», возникшим в сознании некоего *реципиента* в результате созерцания бекмановских триптихов… они размещаются в «воображаемом музее»… то появляются, то исчезают…

чтобы внести некоторый порядок в этот вечно колеблющийся мир внутренних образов, чувствую потребность все же обратиться к обычному искусствоведению, книгам и альбомам…

перечислю для начала все триптихи в порядке их возникновения; для меня при этом важно различать между картинами, которые мне знакомы только по репродукциям, и пережитыми в опыте музейных созерцаний… тут следовало бы поговорить о разнице между реальным и *«воображаемым»* музеем, состоя-

щим из репродукций, но вам и так она понятна… о некоторых экзистенциальных нюансах упомяну позже в рамках истолкования бекмановских картин…

рассмотрению подлежит весь ряд триптихов; их – девять; из них на мюнхенской выставке было представлено пять; теперь в постоянной экспозиции PdM – два; прочное место в моем «воображаемом музее» занимает один (пожалуй, все-таки – два, но один из них имеет несомненные преимущества); им, по сути, можно было бы и ограничиться для прояснения хода герменевтической процедуры; но, с другой стороны, будучи рассмотренным только во внутреннем пространстве – как бы вне контекста, тоже явно будет чего-то не хватать…

итак, девять триптихов (выделю *курсивом* – для наглядности и легкой ориентации – работы, бывшие на выставке в Мюнхене):

1) «Отъезд». 1932–1933. Нью-Йорк, Музей современного искусства.

2) *«Искушение». 1936–1937. Мюнхен, Пинакотека современного искусства.*

3) *«Акробаты». 1939. Saint Louis Art Museum.*

4) *«Персей». 1941–1941. Эссен, Музей Фолькванг.*

5) *«Актеры». 1941–1942. Foggt Art Museum, Harvard University Art Museum, Cambridge, MA* (оставляю название музея без перевода); этот триптих остался в Мюнхене, по мне неизвестным причинам (предоставлен во временное пользование?), и включен в постоянную экспозицию.

6) *«Карнавал». 1943–1943. University of Iowa Museum of Art, Iowa City.*

7) «Blindekuh» (в буквальном переводе: «слепая корова»; название меня вначале озадачило: никакой коровы на триптихе обнаружить не смог, как не искал, и только потом выяснилось, что это название *игры,* характер, формы и содержание которой мне до сих пор, к сожалению, неизвестны). 1944–1945. Minneapolis Institute of Arts.

8) «Beginning» (иногда пишут так, иногда с артиклем; в немецких изданиях оставляют это название без перевода, и я поступлю так же). 1946–1949. New York, The Metropolitan Museum of Art.

9) «Аргонавты». 1949–1950. Washington, National Gallery of Art.

Теперь похвалите меня за усердие и терпение, с которыми я собирал все эти данные.

Что же с ними делать дальше?

Посмотрел еще раз на список и ужаснулся: одно описание триптихов – тема не статьи даже, а солидной монографии… однако это и первоначально не входило в мои планы…

хотелось поговорить с вами о том, как происходит процесс истолкования (*рецептивно-экзистенциального)*…

…возникает проект *воображаемого* музея, в котором можно было бы разместить все девять триптихов и пожить в этом музее какое-то время… (вы, безусловно, обратили внимание, что только два триптиха можно посмотреть в Германии, остальные все находятся по ту сторону Атлантического океана, да и там разбросаны по разным штатам, причем некоторые из них не без труда найдешь на географической карте; посему с особой благодарностью думаю об устроителях мюнхенской выставки и не без сожаления – при мысли о том, что вряд ли увезенные вещи увидишь снова)

Другой вариант: представить все триптихи как главы опять-таки *воображаемого* романа…

чтобы не затеряться окончательно в этом лабиринте, ограничусь вопросом о *метафизическом коде;* наличие его для меня несомненно, формулировка же не однозначна и не должна быть таковой

все искусствоведы, с работами которых я познакомился, единодушно (и совершенно справедливо) признают, что смысл триптихов не поддается окончательной и удовлетворительной вербализации; все разумно ограничиваются намеками

зрителю предоставляется полная свобода интерпретации… все зависит, как думал и сам Бекман, от способности к сотворчеству (Mitproductivitaet)

что же взять за исходный пункт для дальнейших размышлений? первый триптих? он, действительно, выражает основной мотив всей серии, и на его примере можно попытаться раскрыть «метафизический код» Бекмана… проблема, однако, заключается в том, что «Отъезд» знаком мне только по репродукциям; соответственно я не могу сослаться на опыт полноценного переживания триптиха, и все же в ходе последних месяцев воображение постоянно обраща-

лось к нему; иными словами, к началу я шел от середины – от триптихов, представленных на мюнхенской выставке)… положение, характерное для современного *эстетика*… в нашем сознании причудливо перемешана память об *оригиналах* произведений искусства и с их вторичными воспроизведениями… можно написать интересную статью, не видя анализируемых картин в оригинале; при объективирующем подходе, по большей части, это останется незаметным ни для автора, ни для читателя;

другой пример: нередко даже профессиональные музыканты не могут сразу же опознать, звучит ли за стеной консервное CD или кто-то, действительно, играет на рояле (проводились такие эксперименты);

высокие технологии позволяют создавать репродукции картин, практически неотличимые на глаз от оригинала (стоимость их пока необыкновенно высока); некоторые художники годами не ходят в музеи, вполне удовлетворенные своими собраниями репродукций, но ведь главное не в обмане зрения или слуха внешней схожестью репродукции с оригиналом, а в том, что подобные «копии» лишены энергетического присутствия духовных сил и существ, пронизывающих подлинники, тогда как именно в общении с подобными существами и заключается сокровенный смысл и ценность эстетического опыта; конечно, здесь не все так просто, и в созерцании репродукций (слушании записей на CD и т.п.) тоже открываются некоторые возможности, о природе которых, вероятно, стоило бы и нам вместе поразмышлять…

… вернемся к «Отъезду»… лучше сказать: к *отплытию к новым берегам*: еще точнее: приступим к трансцендированию – исходу из мира обыденности в мир эстетический…

такое состояние очень близко к сновидческому, о чем прекрасно пишет В.В. в своей «Эстетике» (2003), характеризуя *духовно-эйдетическую фазу* эстетического восприятия… здесь не остается ничего иного, как снять с полочки «краткий курс» и почитать вслух о том, что «эта фаза может быть уподоблена сновидению…». А чуть ранее сказано: реципиент в акте эстетического восприятия переживает жизнь, «ПРОТЕКАЮЩУЮ В СВОЕМ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОМ КОНТИНУУМЕ, НЕ КОРРЕЛИРУЮЩЕМ И НЕ СОИЗМЕРИМОМ С ФИЗИЧЕСКИМ КОНТИНУУМОМ, В КОТОРОМ ОН РЕАЛЬНО НАХОДИТСЯ» [шрифт не мой, а компьютера; очень занятно: писал, глядя в Ваш текст ,и не заметил, как изменился шрифт (нажал, очевидно, случайно не ту клавишу), но я полностью согласен со своим лептопом; действительно, ввиду значимости цитируемого текста его надо выделить подобным образом]. Этот процесс (протекающий в различных формах, темпах и ритмах) и есть сущность эстетического трансцендирования (перехода повседневного сознания на принципиально иной уровень; для Шопенгауэра он связывался с угасанием чувственно ориентированной воли, после чего становилось возможным восприятие *идей)*.

Сознание, погруженное в эстетическое переживание, в каком-то смысле выходит за пределы, начертанные физической организацией мозга и нервной системы (того, что Феофан Затворник называл *плотским умом*), подобно тому, как во сне человек также и еще более очевидным образом освобождается от оков телесности и пребывает в чисто духовно-душевном измерении. Задолго до Фрейда и Юнга византийские богословы, имевшие реальный опыт внетелесного сознания, интересовались проблемой символики сновидений, в частности ученик преп. Симеона Нового Богослова Никита Стифат. Он разделял сферу сновидений на три области: 1) мечтаний; 2) видений и 3) откровений.

Из них первая сфера тесно связана с телесностью и низшими проявлениями душевной жизни. Вторая уже соприкасается с духовным миром, но только третья сообщает «выше всякого чувства созерцания».

Соответственно и эстетический опыт, имеющий много общего со сновидческим, подразделяется – с удобством – на три сферы. Есть произведения, которые наполняют нашу душу *мечтаниями,* другие насыщают нас *видениями* и, наконец, третьи можно уподобить чисто духовным *откровениям* (классическим примером чему служит икона Пресвятой Троицы письма Андрея Рублева).

Если приложить классификацию Никиты Стифата к триптихам Бекмана, то они, имея ярко выраженный сновидческий характер (о чем говорил и сам художник), представляют нечто среднее между *мечтаниями* и *видениями*.

Макс Бекман.
Отплытие.
Триптих. 1932–1935.
Музей современного
искусства (MoMA).
Нью-Йорк

Мечтания, согласно Стифату, «суть такие сновидения, которые не стоят неизменными в воображении ума, но которым предметы перемешиваются, одни вытесняют другие, или изменяются в другие». Аналогично фантазия художников, еще связанная с телесными функциями, также производит подобные произвольно перемешивающиеся образы. Множество – внешне самых причудливых – произведений искусства XX века подпадают под эту категорию. Особенно наглядно плоды *мечтаний* заметны на полотнах сюрреалистов. Воображение Бекмана также частично коренится в этой сфере, но в отличие от сюрреалистов, в большинстве атеистически настроенных (поздний католицизм Сальватора Дали, который мало порадовал бы средневековую инквизицию, в счет не идет), он внимательно изучал теософию и каббалу (о чем я уже ранее писал), и ему была знакома практика медитативного восхождения к духовному миру. Его воображение питалось из двух источников и создавало «сновидческие» синтезы, от вербального истолкования которых художник решительно отказывался.

Однако он прекрасно сознавал свою поставленность между двумя мирами, питавшими его творчество. Но преобладающим являлся момент трансцендирования, что и стало парадигматической темой его первого триптиха. Как и при истолковании сновидений, наиболее существенны не столько сами образы, сколько ритм и темп их переживания, приводящий к сопереживанию их *идеи (архетипа)*, так и в бекмановских композициях важно прежде всего уловить силу, сцепляющую парадоксальные *мечтания и видения* в нечто целое.

Боковые створки напоминают сонные кошмары: особенно левая (репродукции подобных произведений не повесишь на стенку кабинета; но и правомерность кошмаров в искусстве также вряд ли надо оспаривать.) Левая створка посвящена теме мучительства. Даже описывать ее не хочется. Желающий может посмотреть ее в каком-нибудь бекмановском альбоме. Сюжет хочется назвать кафкианским и в ужасе чем-то превосходящим фантазии автора «Процесса». Сама по себе тема пыток и мучений человека человеком не новая в европейском искусстве. Об этом тоже подробно писать не буду, ибо вам все это хорошо известно.

Правая створка более привлекательна для *литературного* описания и истолкования. Весь подбор образов, абсурдная, но внутренне закономерная логика их сочетаний, носит типически «сновидческий» характер, знакомый из опыта каждому человеку. В центре композиции на театральном помосте стоит полуобнаженая женщина с горящей керосиновой лампой в руке. К ее телу (женщины, а не лампы) крепко привязан канатами мужчина, изображенный вниз головой. Руки его вывернуты назад и скованы наручниками. Не нужно никакой теософии, чтобы в непосредственном переживании ухватить суть образа. Представлена символически распространеннейшая ситуация, когда один человек нерасторжимо привязан к другому, хотя эта связь ставит его вниз головой. Подобные ситуации любил описывать Достоевский. «Сцена» разыгрывается под диковатый музыкальный аккомпанемент: в оркестровой яме странного вида музыкант бьет по огромному барабану. За женщиной стоит одетый в ливрею слуга с огромной рыбой в руке (об этом символе несколько ниже). Глаза лакея завязаны красноватой тряпкой.

Если представить, что во сне мы видим нечто подобное: образы безысходных мучений, то совершенно естественно возникает желание бежать, куда глаза глядят, из мира, в котором возможны такие сцены. Ответ на такое желание дает центральная часть триптиха: она собственно изображает в сновидческих символах акт бегства (трансцендирования) от обступивших человека кошмаров существования. Можно больше не тратить лишних усилий на описание картины. Бекман, обычно избегавший давать вербальную интерпретацию своих образов, на этот раз – в виде исключения – сам предложил ключ к своему «метафизическому коду»: «Король и королева, мужчина и женщина, будут доставлены к *другому берегу* (курсив мой. – *В.И.*) перевозчиком (в оригинале – неопределенный артикль: *einem*), которого они не знают, он носит маску, он является таинственной (mysterisen) фигурой, которая приводит нас в некую таинственную страну… Король и королева освободили сами себя от *мук бытия* (курсив мой. – *В.И.*) – они их преодолели. Королева несет сокровище – свободу – как ребенка в своем лоне. Свобода – это то, в чем заключается все дело, она – отплытие, новое начало». Текст находится в полной гармонии с образами триптиха и являет собой не пример рассудочного толкования, а, скорее, напоминает маленькое стихотворение в прозе, само побуждающее взяться за его истолкование…

другой берег

перевозчик

а не Харон ли он, перевозящий души на *другой берег: в потусторонний мир*

и не есть ли смерть – последнее освобождение…

…здесь *реципиента* начинают захлестывать волны ассоциаций и т.п., но, по сути, уже ясно, в чем дело, если мы остаемся на уровне непосредственной *рецептивной герменевтики:* мы вошли в мир бекмановских сновидений, пережили вместе с ним ужасы и кошмары бытия, *возжаждали освобождения и живем в надежде узреть другие берега*….

…затем мы пробуждаемся…

если затем у реципиента найдется время и желание познакомиться с плодами *профессиональ-*

ной герменевтики, то и в добрый путь, нам же пока этим заниматься не стоит, хотя не могу удержаться от нескольких примеров того, как искусствоведы истолковывают триптих «Отъезд»… не думайте при сем, что я забыл о границах, начертанных эпистолярным жанром, и сам помышляю закончить свое письмо… пусть останется неким *герменевтическим фрагментом*

Некто в черном: Правильное решение. Пора закругляться!

В.И.: *Но хотя бы несколько примерчиков…*

Некто в черном исчезает, бормоча под нос что-то невразумительное, но, кажется, ругательного содержания…

Итак, несколько *примерчиков*

Есть одна книга о Бекмане, которая как бы находится на границе между сферой *рецептивной и профессиональной* герменевтики. Ее автор – Стефан Лакнер, многие годы друживший с художником, был писателем и драматургом. Их отношения являют собой образец близкого к идеальному творческого содружества. Бекман иллюстрировал произведения Лакнера, а тот написал несколько исследований, посвященных творчеству своего друга. У меня под рукой теперь сравнительно небольшая книга Лакнера, в которой дается живо и вдумчиво составленный очерк биографии Бекмана. Ценно, что во многих случаях чувствуется след бесед между друзьями, и многие суждения писателя возникли под непосредственным влиянием этих диалогов.

Так, приступая к истолкованию первого триптиха, Лакнер начинает явно в духе самого Бекмана, характеризуя колористический строй всей сложной композиции. Само ее содержание выражается не столько литературно, сколько на языке цвета. Обе створки написаны в грязновато-приглушенных цветах на коричневом фоне. Можно предположить (это добавлю от себя), что поскольку Бекман был весьма начитан в теософской литературе и хорошо знаком с данным в ней истолкованием символики цвета, то коричневый цвет, каким он проявляется в человеческой ауре, выражает охваченность души эгоизмом самого низшего толка. Лакнер пишет, что коричневый фон создает ощущение, что все происходящее погружено в земную грязь («wie in Erdenschmutz gebannt») и охвачено мучением и смутой («ausweglos der Qual und Wirrnis verhaftet»). По отношению к створкам центральная часть триптиха представляет собой «духовное окно» в вечность. Лакнер подчеркивает сознательное использование художником синего цвета. Даже с чисто психологической точки зрения синий уводит наш взор в глубины бесконечности. Эти свойства краски были Бекманом «мастерски поставлены на службу идеи» (лучше сказать, эйдоса): «Даль втекает в образ» («Ferne flutet ins Bild»).

Сложнее, чем с истолкованием цвета, обстоит дело с изображениями существ и предметов в непривычных и нередко абсурдных сочетаниях, заставляющих предполагать скрытый за ними смысл. Здесь уже открывается лазейка для литературных и прочих ассоциаций чисто произвольного характера.

Лакнер, очевидно, в духе самого Бекмана в этом отношении держится описательного метода. Например, он обращает наше внимание на образ *рыбы* как лейтмотива, связующего все части триптиха. Этот символ не бросается сразу в глаза, но при внимательном созерцании (после чтения Лакнера) начинаешь придавать ему, действительно, особое значение. Убедительно однозначного толкования известного с глубочайшей древности символа дать попросту невозможно (да и не нужно). Погружаясь в сновидческое состояние, созерцаешь образы и даешь подействовать им на свою душу. На левой створке изображен палач, замахнувшийся… чем?.. на первый взгляд каким-то странным топором или дубинкой, однако, присмотревшись, видишь, что это сачок с виднеющимися из него двумя рыбами. Безобидность «орудия» казни находится в разительном контрасте с изображением пытаемых людей. Лакнер (надо полагать, что-то об этом слышавший от самого Бекмана) пишет с достаточной осторожностью о том, что, *вероятно,* эти рыбы символизируют души казненных. Он обращает внимание, что палач хочет швырнуть рыб по направлению к середине триптиха, этим подтверждается и мое предположение, возникшее до знакомства с книгой Лакнера, что отплытие к «другому берегу» символизирует освобождение души от бремени жизни в этом чудовищном и полном страданий мире.

(03.05.08)

...просто делаю маленькую зарубку для памяти... не писал вам уже давно... надо бы все же закончить хотя бы один триптих... может, на следующей неделе попробую продолжить (в сокращенном варианте)... у вас тоже, как видно, хватает и дел, и проблем.

(09.05.08)

позавчера получил письмо от В.В., что существенно меняет мои кресельные планы все это время держал в уме мысль будет немного свободного времени продолжу рассмотрение первого триптиха параллельно шла какая-то новая волна мыслей и переживаний связанная с рядом открытий в сфере мне внутренне самой эстетически близкой музыкой отсутствие знаков препинания говорит не только о знакомстве с «Улиссом» но скорее пытается передать некоторую смятенность сознания стоящего на распутье честно говоря после более чем месячного перерыва несколько неестественно продолжать герменевтическую процедуру почти забытую хотя в глубинах души по прежнему действенную наверное разумнее перечитать бегло сей покрытый пылью фрагмент и отправить его вам просто как знак того что никогда не забываю о вас и нашем Триалоге следующий шаг внимательно перечитаю письмо ВВ и постараюсь нацарапать некоторое подобие ответа а как поживает НБ давно от нее нет вестей вероятно как и мы закручена академическим вихрем но да будет на все воля Божия.

Ваш серапионовский собеседник В.И.

О «МЕТАФИЗИЧЕСКОМ КОДЕ»

081. В. Бычков (05.05.08)

Дорогие друзья,

после длительного перерыва предпринимаю робкую попытку (не уверен, что она сразу будет удачной) продолжить наши кресельные беседы. В последних письмах Вл. Вл. (079 от 27.03 и 080 от 10.04, которые я получил только 17.04) затронуто так много интересных и значимых для нашего общего дела проблем, что я сейчас в затруднении, с какой начать и как вообще строить далее разговор. Есть большой соблазн последовательно, не спеша двигаться по этим глубоким и мудрым письмам и размышлять, полемизируя или соглашаясь с автором, над каждой из затронутых тем и проблем, комментируя комментарии, маргинализируя маргиналии маргиналий, углубляясь по торным и неторным тропам в приятные джунгли плетения словес на греющие душу темы. В общем, поэстетствовать от души. При этом сразу отмечу, что тематика и сам дух этих писем мне очень близки, действительно греют душу и возбуждают сотворческую реакцию.

Опасаюсь, однако, что этот путь может завести нашу переписку в тупик, ибо и мне завершить письмо, начатое в таком формате, вряд ли будет по силам в обозримом будущем, да и на чтение и обсуждение его у вас вряд ли хватит терпения и времени. Не будем злоупотреблять... Просто возьмем сразу быка за рога, т.е. батюшку за его роскошную бороду (виртуально, конечно), и приступим.

Главной темой этих писем стало, как мне представляется, бекмановское выражение «метафизический код», которое Вл. Вл. предлагает нам обдумать и обсудить на предмет возможности применения в эстетических штудиях или *уже* – в сфере философии искусства. Интересная и достойная обсуждения в Триалоге проблема. Правда, сам термин «код» я не употребляю, меня несколько отталкивает его рациоцентрический или, если хотите, семиотический смысл. Однако его используют некоторые эстетики и теоретики искусства. Вот и Н.Б. его иногда применяет и, надеюсь, внесет свою достойную лепту в обсуждение этой проблемы.

Я мог бы принять его исключительно в метафорическом, но никак не в прямом (лексиконном) смысле слова, ибо буквальный смысл термина «код» («шифр» и т.п.) применительно к произведению искусства для меня никак не приемлем. Думаю, что именно метафорически его употребил и Бекман. И в этом плане его мысли мне вполне понятны и не противоречат моим взглядам на эстетическое восприятие искусства. Действительно, реципиент должен быть подготовлен к восприятию того или иного *художественного «языка»* искусства, иметь некий

эстетический опыт и эстетические резонаторы, созвучные с формой и направленностью эстетических интенций автора произведения. Быть активным сотворцом в акте восприятия произведения. Возможно, что нечто подобное имел в виду и Бекман, употребляя слово «код». И это не вызывает никаких возражений у современного эстетика. Однако что он подразумевал под термином «метафизический», из приведенных цитат понять трудно, хотя, учитывая его эзотерические склонности, хорошо и убедительно представленные нам Вами, дорогой Вл. Вл., можно предположить, что прилагательное «метафизический» выводит понятие кода из того эстетического смысла, который я попытался только что навязать Бекману, и уводит нас из эстетики в эзотерику, предполагающую действительно некое рациональное, сознательное кодирование информации только для избранных. Такой «метафизический код», по-моему, не имеет прямого отношения к эстетическому опыту, хотя в искусстве, вероятно, встречается и он. Ведь чего только нет в искусстве разных времен и народов, но все это, если не выражено художественно, носит узкопрагматический (религиозный, сектантский, политический, социальный, клубный и т.п.) характер и не имеет прямого отношения к предмету нашего разговора.

Я не хочу давать здесь оценки всем этим второстепенным с эстетической точки зрения, но всегда имевшим место в искусстве и даже чаще всего двигавшим его куда-то аспектам произведения искусства. «Чистое искусство» – большая редкость, как мы знаем, в истории культуры и, как правило, редко достигающая, сущностный парадокс искусства (!), художественных высот. Однако названные аспекты – исторически преходящий элемент в искусстве. Их знает и ценит только действительно узкий круг посвященных, «соклубников», «сокресельников», «однопартийцев» художника, но они утрачивают свое значение уже для следующего поколения реципиентов или для представителей иного ордена, клуба, иной конфессии, партии, тусовки и т.п. А вот возникший (если он действительно возникает) на их быстро (исторически это могут быть столетия и тысячелетия, конечно) забывающейся основе (в этом смысл парадокса) художественный феномен продолжает не только жить в Культуре, но и

Портрет царицы Нефертари.
XIII в. до н.э.
Фрагмент росписи гробницы
царицы Нефертари.
Долина Цариц. Египет

постоянно набирает со временем свою художественную мощь и силу.

Даже столь могучий контекст и побудитель творческой энергии художника, как религиозный, в конце концов стирается в исторической памяти или переходит в разряд музейной археологии, а возникшие на его основе художественные ценности не только существенно переживают его, но и нередко усиливают свою актуальность и эстетическую значимость для потомков. Вспомним хотя бы древнеегипетскую живопись царских гробниц. Ее художественная ценность (например, стенописи из гробницы царицы Нефертари) для нас не менее актуальна и значима, чем ценность византийской иконы, шедевров искусства Возрождения или XIX – начала XX в. Между тем религиозные верования египтян современному реци-

пиенту или совсем неизвестны, или малоинтересны. И уж никак не актуальны для него, не являются духовной ценностью. Для нас древнеегипетская живопись предстает образцом почти «чистого искусства», коммуницируя только и исключительно на эстетическом уровне. Таких примеров можно привести немало. Для меня это очевидные вещи. Здесь, однако, как я понимаю, Вл. Вл. не согласится со мной, и я рад со вниманием и интересом выслушать его аргументы.

Обратимся теперь к определению самого Вл. Вл.: «Пока же в качестве рабочей гипотезы буду рассматривать *метафизический код* как правило, по которому знаково структурируется внутренняя жизнь творца и реципиента для отражения духовно-архетипических реальностей. Обладание им позволяет перевести знаковую систему других текстов на свой собственный язык…» Если не требовать от Вас, Вл. Вл., скрупулезного ответа на вопрос (на чем в нашем Первом Разговоре Вы частенько брали меня за грудки и призывали к барьеру), а в каком смысле Вы употребляете термины «правило», «знаково», «отражение» и т.п. (в общем – все!), то я мог бы понять и даже принять это определение. Правда, в переводе на мой «собственный язык» оно звучало бы примерно так: «Метафизический код – это система глубинных эстетических принципов, общих для творца и реципиента, на основе которых один создает свое произведение, а другой его воспринимает. Общность этих принципов достигается приблизительно равными уровнями эстетического вкуса у творца и реципиента». Если этот перевод адекватен Вашему оригиналу, то я с ним полностью согласен. Только тогда не очень понимаю, для чего нам следует вводить новое, хотя и красивое понятие «метафизический код».

Вот, Кандинский, как Вы помните, в своей теории искусства обошелся без него, ограничившись другим, мне, например, более понятным и для меня более приемлемым – принципом «внутренней необходимости». В определенный момент художника охватывает ощущение необходимости выразить некое духовное начало, состояние, эйдос, и он берется за кисти и пишет. Пишет до тех пор, пока этот принцип не даст ему сигнал: Genug! Достаточно! Готово! И он испытывает тогда чувство огромного удовлетворения и радости. И понимает, что картина готова. Что он здесь кодировал? Как он здесь кодировал? Что хотел обозначить? Какие знаки и откуда брал? Ни Кандинский, ни Клее, ни Ван Гог, ни Сезанн, ни Шагал, ни Миро, ни Дали, ни даже Кирико не ответят нам ничего путного на эти вопросы. Ибо нет ответа.

Конечно, в 60–70-е годы были в моде структуралистско-семиотические «исследования» в эстетике. Существовали даже целые школы семиотической эстетики, где пытались дать ответы на эти вопросы. И крупные умы. Вроде Лотмана у нас, Барта, Эко и иже с ними – за бугром. Однако дали ли? Я путных ответов у них не вычитал, а следовавшие за ними эпигоны, пытавшиеся приложить эти методы к конкретному анализу искусства, как известно, показали полную несостоятельность семиотических теорий. И сейчас они благополучно забыты, т.е. сданы в архив истории эстетики. Все дело, вероятно, в том, что изучить и вербализовать те сложнейшие процессы, которые происходят в момент творческого акта в системе «дух-душа-рука» художника в принципе невозможно. То же самое можно сказать и о другой, адекватной первой по сложности, системе – «глаз-душа-дух» реципиента. На пике научно-технического бума 60–70-х, безоглядной веры в безграничные возможности человеческого разума и науки казалось, что им все доступно и все можно измерить, описать, понять (в рациональном смысле этого термина). Однако сегодня-то мы видим, что это далеко не так. И в сфере эстетического творчества, может быть, в первую очередь. И слава Богу! Точнее, понять-то мы можем, эстетика и занимается этим «пониманием», но оно далеко отстоит от формально-логического понимания, от какой-либо возможности рациональной и тем более однозначной «расшифровки» того, что и не было никогда никем зашифровано, но возникло не *там* – у художника, а возникает *здесь* и *сейчас* – в момент эстетического восприятия данного произведения искусства данным реципиентом. А у этого же реципиента в другой сеанс восприятия этого же произведения «расшифровка» может быть иной, не говоря уже о другом реципиенте этого произведения. О каком же «коде» здесь можно говорить?

Между тем как образно-метафорическое понятие «метафизический код» все-таки греет мне душу. Раз метафизический, то, по всей вероятности, все-

Архитектурный пейзаж
с виллой.
Фреска из Помпей. I в. н.э.
Национальный
археологический музей.
Неаполь

Жертвоприношение
Ифигении.
Фреска из Помпей. I в. н.э.
Национальный
археологический музей.
Неаполь

таки не рациональный, а коренящийся где-то в глубинах метафизической реальности и каким-то образом формирующий души определенных личностей в большей мере, других в меньшей, а третьих вообще никак. Что-то вроде пневматиков, психиков и соматиков древних гностиков. Не так ли, Вл. Вл.? Или уровни магистров Игры и ниже у Гессе?

Однако применимы ли эти формы элитаризма или даже своего рода кастовости к эстетической сфере? К религиозной, мы знаем, да! Но к эстетической? Я почти уверен, что нет.

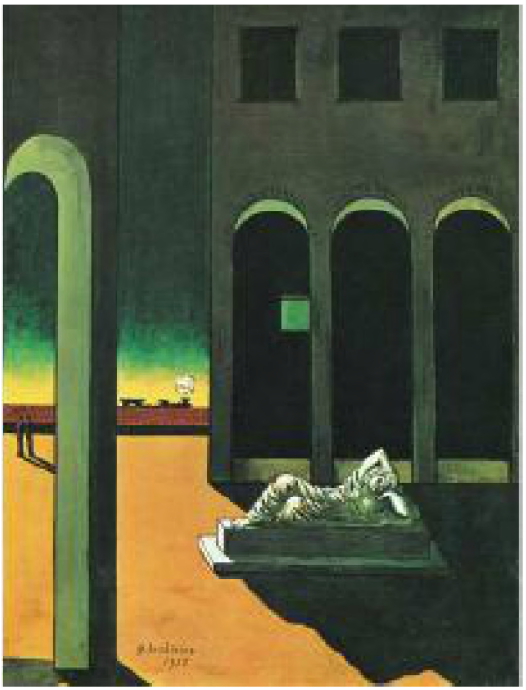
Или все-таки? Роль того, что Вы называете «метафизическим кодом», в моем вольном переводе с вашего языка на мой играет *вкус* – важнейшая и давно признанная эстетическая категория. Классическая категория. Вы, конечно, относитесь к ней с некоторым презрением, ибо она ограничивается, как констатировал любимый Вами Кант (да и я его чту время от времени – мудрый был старикан, и наш соотечественник, как-никак), суждением только на уровне «удовольствия-неудовольствия». А Вы требуете еще пострецептивного «понимания» произведения. И, если я правильно понимаю Ваше понимание *понимания*, – именно рационально-рассудочного *понимания*, приводящего в конечном счете к формально-логической вербализации, то есть того, что я где-то обозначил как профессиональная герменевтика. Так ли? И вот здесь, по всей вероятности, начинает вовсю работать Ваш «метафизический код», который существенно расходится в этой точке с моим «вкусом»…

Другой заход со стороны истории искусства.

У современного эстетически воспитанного реципиента феномен художественно данной метафизической реальности в первую очередь ассоциируется с метафизической живописью Кирико и Карра. Они художественно задали нам этот «метафизический код», и теперь в первую очередь на его основе мы эстетически (т.е. внесознательно и с ощущением явного удовольствия и даже наслаждения)

Джорджо де Кирико.
Большая башня.
1913.
Собрание искусства
Нордрейн-Вестфалия.
Дюссельдорф

Джорджо де Кирико.
Площадь Италии.
1915.
Частное собрание



«прочитываем» (т.е. переживаем) метафизическую реальность, данную в этом «коде» в любом искусстве. Прежде всего, конечно, в сюрреализме и во всех его ответвлениях во всех видах искусства. Однако не только. Еще в 95-м году, спокойно и подолгу изучая в Италии бесчисленные и прекрасные произведения ренессансных мастеров, часто мне даже мало известных, я обратил внимание, что и у многих из них (что-то на эту тему вошло в мой «Апокалипсис») метафизическая реальность выражена именно в этом «коде». Я мысленно убирал человеческие фигуры из некоторых ренессансных картин, и оставалось метафизическое пространство почти в духе Кирико. Ясно, что и Кирико усмотрел этот «код» у своих ренессансных предшественников. Более того, в Неаполе (в археологическом музее) и в Помпеях я обнаружил те же следы и тот же метафизический дух в помпеянских росписях. Здесь действительно, кажется, приходится говорить именно о каком-то художественном «коде», а не о вкусе, конечно.

Человек, никогда не видевший pittura metafisica, вряд ли ощутит этот тип художественного выражения метафизической реальности в ренессансной живописи или даже в сюрреализме. Что это? Метафизический код или просто художественный *прием* выражения?

Однако это практически единственный случай, когда я мог бы с оговорками принять в эстетику понятие метафизического кода. Между тем почти все высокое искусство имеет дело с выражением метафизической реальности, но о каком «коде» можно говорить, например, в русской иконе, в живописи Рогира, Кранаха, Эль Греко, Фридриха, Сегантини, Кандинского? Надеюсь, Вы, дорогой Вл. Вл., не будете спорить со мной, что в лучших работах всех названных (а ряд этот мы могли бы с Вами существенно продолжить) мастеров мы ощущаем, переживаем художественное выражение метафизической реальности, глубинно погружаемся в нее в акте созерцания этих работ. Вроде бы ничего общего у этих мастеров нет. За ис-

ключением одного – все они принадлежат Культуре, т.е. сознательно или неосознанно жили в социальной среде, верившей в наличие метафизической реальности, Великого Другого, Бога, т.е. обладали *чувством метафизической реальности*.

Возможно, именно это имел в виду Бекман под «метафизическим кодом» – чувство метафизической реальности. Не так ли и Вы, Вл. Вл., в конечном счете понимаете это понятие? Тогда и я готов согласиться с Вами.

Именно наличие или отсутствие *чувства метафизической реальности* и является главным водоразделом между Культурой и *пост-* . Вера в Великое Другое и есть ощущение, переживание, опыт метафизической реальности. И более того, у представителей Культуры чувство метафизической реальности может наличествовать даже при отсутствии осознанной веры в Великое Другое. Об этом стоит еще подумать и поразмышлять, но это объясняет, в частности, создание великих произведений искусства мастерами, не сознававшими себя религиозно ориентированными людьми.

Тогда возникает еще одна интересная проблема: как соотносятся (взаимосвязаны, коррелируют) между собой чувство метафизической реальности, принцип внутренней необходимости художника и эстетический вкус? Ясно, что есть глубинная внутренняя связь, но стоит о ней подумать, прояснить. В первом приближении мне это видится так. *Чувство метафизической реальности* – наиболее широкое понятие. Оно (чувство) наличествует далеко не только у творцов Культуры или искусства, но это принадлежность всех духовно одаренных людей. Принцип внутренней необходимости – специфическая черта творческой личности, художника. И основывается он, как мне представляется, на чувстве метафизической реальности, которая в определенный момент (что остро ощущал Кандинский, да и Пушкин, да и все творцы) властно призывает художника к воплощению себя, выражению в определенной материи искусства. Вот здесь и включается в работу вкус (его высшая творчески активная форма может быть названа и талантом, пожалуй?) – он управляет самим процессом воплощения, выражения. Именно он в процессе творчества стоит за спиной художника, водит его кистью и подает сигналы: так – не так! Мазок сюда – мазок туда! Этот убрать! Здесь усилить тон! Там скруглить линию. Здесь обострить контраст и т.п. Именно так и работает художник. Любой: и живописец, и поэт, и композитор. Сигналы вкуса отличаются только профессиональной лексикой, ее особенностями при попытке их вербализации.

И когда складывается на полотне некая оптимальная живописная структура (в каждом конкретном творческом акте, естественно, совершенно уникальная, своя), тогда вкус и дает команду: Готово! То есть процесс кодирования (используя лексику Вл. Вл.) метафизической реальности (или иной другой) в художественную структуру завершен. Работу можно предложить подготовленному реципиенту для считывания.

Я изобразил здесь схему механизма создания собственно чисто эстетической (равно художественной) структуры, скажем, процесс работы Кандинского над абстрактной композицией (или импровизацией). Творческий механизм воплощения метафизической реальности в художественный феномен в общих чертах у всех живописцев таков, но у каждого из них он при этом совершенно уникален и осложнен множеством привходящих, притом существенных, факторов. Русский иконописец, Рогир ван дер Вейден, Эль Греко, Миро – все творили примерно так, но при этом – как бы совсем по-разному. Разность, однако, касалась, прежде всего, сознательного уровня творчества, а на глубинном, внесознательном эстетическом уровне механизм оставался одним и тем же, близким к описанному мной выше. Между тем иконописец, возможно, думал, прежде всего, о том, чтобы его икона не вышла за рамки иконографического канона; Рогира интересовал сверхреальный иллюзионизм; Эль Греко в «Похоронах графа Оргаса» думал о многом, связанном с огромным роскошным полотном придворного масштаба, но вряд ли о выражении какой-то метафизической реальности; а при работе над экспрессивными религиозными образами он вообще вряд ли о чем-то думал, отдавшись полностью борьбе хтонических и уранических сил за его кисть.

И тем не менее их работы, внешне совершенно отличные друг от друга, возводят эстетически

чуткого зрителя к метафизической реальности, погружают в нее, доставляют огромное наслаждение. Не так ли?

Кажется, я слишком увлекся, забыв о многих других проблемах, поставленных Вл. Вл. Надеюсь, однако, что дело дойдет и до их обсуждения. Сейчас же хочу закончить, отправить это письмецо в надежде, что оно срезонирует тем или иным способом в ваших душах, дорогие друзья, и возбудит ответные реакции.

С самыми добрыми дружескими чувствами и весенними пожеланиями грядущих духовно-эстетических радостей

Ваш В.Б.

082. В. Иванов (07.05.08)

Дорогой Виктор Васильевич,

среда для меня день сложный: утром лекция («Введение в литургическое богословие»), потом приемный час (Sprechstunde) (назидания аспирантам, дипломникам и пр.), потом маленький перерыв и затем семинар («Мистагогия» преп. Максима Исповедника), тем не менее, спешу ответить кратко на Ваше прекрасное письмо, вернее, не ответить, а просто дать знак жизни и радостной благодарности. Замечательно, что беседа возобновилась.

У меня почти готово новое «бекмановское» послание. Надеюсь, что с пятницы появится немного свободного времени для его окончания. В начале я «богатырски размахнулся» и хотел продемонстрировать ход *герменевтической процедуры* на примере всей серии триптихов Бекмана, но еле справляюсь только с первым. Однако, по меньшей мере, надо что-то сказать и о втором (самом значительном).

Беглое знакомство с Вашим новым письмом (завтра распечатаю его в своем институте и тогда буду внимательно изучать) произвело на меня «пугающее» впечатление полного единомыслия. Если так дальше пойдет, то о чем тогда и спорить? Постараюсь найти какие-нибудь зацепки для дискуссии, хотя и в единомыслии есть свое блаженное очарование.

С радостным чувством духовной близости

В.И.

«УПОРЯДОЧИВАЮЩИЕ ДУХОВНЫЕ ЭНЕРГИИ» В ИСКУССТВЕ И «НОВЫЙ КВАНТ БЫТИЯ»

083. В. Бычков (11.05.08)

Дорогие друзья,

вчера начал разгребать «авгиевы конюшни» архива, связанного с «Апокалипсисом». Это отдельная и большая часть архива. Там почти за 20 лет работы над проектом накопилось немало всякой всячины. Буклеты, каталоги бесчисленных европейских выставок, какие-то брошюры, множество открыток, черновики и обрывки текстов, записные книжки и блокноты, несметное число адекваций, статеек, фотографий, различные варианты «Апокалипсиса» и т.п. Теперь начал все сие беспощадно выбрасывать, но среди этого бесконечного богатства (интересно, что несколько лет назад из подобного архива Энди Уорхола в Музее современного искусства во Франкфурте сделали огромную выставку, которую, правда, мало кто посещал; а я, кажется, не Уорхол, поэтому мой архив вряд ли вообще кого-то заинтересует, поэтому уничтожаю, чтобы освободить жизненное пространство) обнаружил некоторые фрагменты, которые почему-то (скорее всего по моей рассеянности) не попали в окончательный вариант, а вообще-то интересны. Их пока сохранил в надежде когда-то при подходящей ситуации ознакомить хотя бы вас, дорогие сокресельники, с их содержанием. Возможно, это неплохая идея – включать иногда в Триалог какие-то отрывки наших архивных материалов, с которыми жалко расставаться, но они не увидели по тем или иным причинам свет Божий. Надеюсь, идея вам понравится, ибо я знаю, что и у вас есть кое-что в загашниках, что пока не увидело свет, но может представлять для нас интерес в контексте нашей тематики.

В данном случае я для пробы решил включить один текстик по поводу прекрасной цитаты из Гадамера от 99 года. Он, как мне представляется, имеет прямое отношение к нашим сегодняшним размышлениям об искусстве, его смысле и современной философии искусства. Обнаружился печатный (принтер) вариант этого небольшого текста, но в компьютерном архиве его, естественно, не нашел (там не меньший беспорядок, чем в бумажном архиве). Пришлось его сканировать. Вот он:

(26.03.99)

Читая Гадамера

«Поэтому в конечном счете совершенно не важно, работает ли художник или скульптор в предметной или непредметной манере. Важно одно, встречает ли нас в них упорядочивающая духовная энергия или же они просто напоминают нам о том или ином содержании нашей культуры, а то даже о том или ином художнике прошлого. Вот настоящее требование к художественному достоинству произведения. И если то, что изображено в произведении, или то, в качестве чего оно выступает, поднимается до новой оформленной определенности, до нового крошечного космоса, до новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия, то это – искусство, независимо от того, говорят ли в нем содержания нашей культуры, знакомые образы нашего окружения или в нем не представлено ничего, кроме полной немоты и вместе с тем прадревней близости чистых пифагорейских начертательных и цветных гармоний».

Пытаясь добраться до эстетического смысла беспредметного авангардного и модернистского (современного ему) искусства (живописи, пластики), Гадамер обращается к трем главным принципам традиционного искусства: *подражанию, выражению* и *обозначению* в самых широких смыслах этих понятий. И для этого вспоминает основополагающие эстетические суждения Канта, Аристотеля, Платона, Пифагора (идет вспять по истории эстетического сознания). У Канта он акцентирует внимание на *игре духовных сил,* вызываемой настоящим произведением искусства, в результате которой реципиент испытывает «незаинтересованное», *«внепонятийное удовольствие»*. У Аристотеля его внимание привлекает понимание эстетического смысла искусства в «радости от подражания», сводящейся к *«радости узнавания»,* суть которого заключается в том, что констатируется *бытийственность* данной вещи, реальность ее присутствия. Аристотелевский смысл подражания Гадамер видит не в «отсмысливании» изображенного от изображения, но в их «неотличении, идентификации». Именно в этом усматривает он суть механизма узнавания в процессе миметического поведения, миметического жеста, ибо «при подражании приоткрывается… как раз подлинное существо вещи». При неоднократном видении вещи (или ее изображения), о чем и свидетельствует собственно ее узнавание, отпадают ее случайные черты и сохраняется нечто сущностное, ее «непреходящий гештальт». (В скобках замечу, что Плотин, которого не упоминает Гадамер, называл это *эйдосом* вещи; при узнавании узнается прежде всего именно эйдос – сущностный идеальный облик вещи. Отцы Церкви назвали его *иконой* вещи, древние русичи, а вслед за ними русские религиозные мыслители, разработав теоретически, – *ликом*.)

Однако аристотелевское узнавание (сопровождающееся удовольствием), развивает далее этот мотив Гадамер, – не только узнавание и утверждение в бытии визуальной сущности вещи. Это еще в известном смысле и *узнавание реципиентом самого себя* как освоившегося в мире. «Искусство, какого бы рода оно ни было – аристотелевское учение здесь, похоже, совершенно безупречно, – есть род узнавания, когда вместе с узнаванием углубляется наше сомопознание и доверительность наших отношений с миром». Однако, убежден Гадамер, этого узнавания нет в том современном искусстве («беспредметном»), которое он пытается здесь осмыслить, ввести в поле смыслосодержащих реальностей. Даже в этом, нужно отметить, оригинальном и нетрадиционном, понимании аристотелевского узнавания миметика, согласно нашему герменевту, неприменима к модернистскому искусству. Не видит Гадамер возможности использовать в отношении его и принципы *выражения* и *обозначения*.

Эстетика ни Канта, ни Аристотеля, убежден Гадамер, не работает в этой сфере художественной деятельности; он идет глубже в историю и находит то, что желал найти, у самого Пифагора – в его понимании мимесиса как тенденции к упорядочиванию согласно космическому строю, глобальному миропорядку, «гармонии сфер», основанной на законах чисел. *Число и порядок! Число – порядок!* – вот тот древнейший эстетический архетип (Гадамер не употребляет этот термин, но и Аристотель не мыслил мимесис как узнавание себя), который лежит в основе любого искусства, и он при некоторой смысловой модификации может быть усмотрен и в современном искусстве. (В скобках замечу, что за *числом* и *поряд-*

ком Гадамеру можно было бы и не ходить так далеко в глубь веков. Один из творцов и теоретиков нашей христианской культуры, блаженный Августин, уже извлек их из античной парадигмы и фактически *таким* образом приложил к искусству, что его интерпретация оказывается близкой к интерпретации Гадамера – см. мои работы по эстетике Августина.) Это, конечно, иное понимание порядка, не пифагоровское (оно знало устойчивый миропорядок, музыкальный порядок и порядок в душе) и не христианское (которое в дополнение знало еще порядок истории), а *постиндустриальное,* не знающее ничего устойчивого, ничего вечного, неизменного, но все-таки сохраняющее некое смутное представление о какой-то упорядоченности.

Вот путь, каким Гадамер пришел к выводу, приведенному в начале этого текста. К искусству он относит все, в чем ощутимо присутствие «упорядочивающих духовных энергий», которые могут привести или к созданию некоего самобытного целостного художественного микрокосма, или лишь напомнить нам о каком-то фрагменте культуры, или «при полной немоте» (изобразительно-выразительно-семиотической) явить некую «прадревнюю близость чистых пифагорейских начертательных и цветовых гармоний». К «непредметной» манере Гадамер относит только последний случай. Это и понятно, ибо он впрямую соответствует поискам Кандинского, Малевича, Мондриана и многих других беспредметников, а также некоторых конструктивистов. Однако очевидна и более широкая значимость *всей концепции искусства* современного герменевта для художественной культуры XX в. – от авангарда до постмодернизма.

Архетип рациональной гармонии цветоформ обрел свое бытие в достаточно ограниченной области в основном чисто абстрактной живописи, которая имела не так-то много истинных последователей в современном искусстве и из-за редкости абсолютного цветоформного зрения (значительно более редкого, чем абсолютный слух; поэтому Гадамер вынужден вспомнить кантовское понимание гения применительно к искусству), и, пожалуй, главное – в результате принципиального несоответствия станковой живописи всей современной ситуации *пост*-культуры. Она закрыла *станковизм* во всех видах искусства как феномен; вместе с Культурой он ушел в историю. А вот под всем остальным в приведенном выводе Гадамера могли бы, пожалуй, подписаться очень многие продвинутые художники и *пост*-артисты ушедшего в историю столетия.

Ибо. *Упорядочивающая энергия* ощущается во многих, самых разных направлений и ориентации произведениях современного искусства – от авангарда начала века до акций, перформансов, инсталляций конца столетия. Однако понятие «порядок» – это ощущает и пытается выразить и Гадамер – понимается здесь совершенно не классически. Часто для обыденного сознания это – принципиально «неупорядоченный порядок», «беспорядочный порядок», не поддающийся формализованному описанию или разумно-рациональному осмыслению. «Понимание» его алгоритма происходит в сфере сверхсознательного, на уровнях исключительно художественно-эстетического опыта. Вполне вероятно, что и Пифагор ощущал именно этот «порядок» и пытался описать его с помощью чисел, но описал и выразил нечто другое – некий его доступный рациональному счислению образ; один из бесчисленных образов бытия.

Историософия современного искусства (от постимпрессионизма Сезанна, Гогена, Ван Гога, символизма и авангарда начала века, по крайней мере) опирается сегодня – в качестве одного из главных глубинных критериев неклассической эстетики – на *динамическую и статическую энергетику,* выявляющуюся в различных модусах. Среди главных можно назвать:

1. Открытую креативную энергетику;
2. Интерактивную энергетику (интерактивность реципиента);
3. Новую упорядоченность (в смысле Гадамера);
4. Разрушительную хаосогенную энергию.

При этом отнюдь не исключаются и традиционные (отставленные Гадамером) принципы и механизмы типа выражения, специфического семиозиса, радости узнавания (включая и самоузнавания в смысле Гадамера), игры духовных сил и производимого ею удовольствия и некоторые другие. Однако они, очевидно, необязательны и, как правило, маргинальны для искусства XX в., особенно для арт-практик и арт-

проектов *пост*-культуры. Здесь чаще и продуктивнее работают в тех или иных сочетаниях или по отдельности первые четыре принципа.

При этом первые два из них оказываются наиболее универсальными. Они связаны с выведением искусства собственно за пределы того, что новоевропейская эстетика называла искусством. В первом случае артефакты организованы таким образом, что сконцентрированная в них энергетика ориентирована на активное истечение вовне. Интерактивность, напротив, предполагает втягивающий тип энергетики, своего рода энергетическую воронку, в которую как бы втягивается реципиент на правах активно действующего субъекта – сотворца (речь идет не столько о начальных формах этого процесса – хэппенингах, сколько о компьютерном искусстве: гиперлитературе, компьютерно-сетевых виртуальных реальностях – новейших практиках, перед которыми открываются безграничные перспективы – границы ставит только человеческая психика, когда она не выдерживает и отправляет человека в психушку или еще дальше.) В таком явлении современной массовой культуры, как поп-рок-шоу, оба вида энергетики сочетаются.

Новая упорядоченность, как справедливо заметил еще Гадамер, прежде всего реализуется у отдельных мастеров абстрактного искусства. В более широком плане она, взяв разбег в конструктивизме и художественном проектировании «Баухауза» и подобных мастерских-институтов, является одним из сущностных движущих принципов дизайна и основной линии архитектуры нашего столетия, объединившихся в создании современной (модернистской в позитивном смысле этого слова) *среды обитания* человека (городской, природной, садово-парковой, производственной, жилой и т.д.). Здесь глубинная упорядоченность проявляет себя в синтезе утилитарно-функциональных, экологических, конструктивно-эстетических, неорационалистических (принцип ясности), материало-технологических принципов, максимально отвечающих духу времени, национально-этнической и природно-географической специфике ареала и т.п. факторам.

Что касается хаосогенной разрушительной энергетики, то она характерна для всего XX века как века величайшего перехода в истории человечества, цивилизации, культуры в новый эон бытия. Пафос глобального разрушения, возникший в начале столетия в ряде направлений авангарда под воздействием многих причин, среди которых главными можно считать взрыв научно-технического прогресса и сопровождавшие его радикально-революционные теории в социально-политической сфере, двигал многими горячими головами в сфере арт-деятельности на протяжении всего столетия. При этом к такой энергетике вряд ли приложимы традиционные аксиологические мерки. Радикальные жесты разрушения, уничтожения, глобального отрицания, отказа, эпатажная манифестация абсурда, бессмысленного, алогичного, зауми, антиэстетического, безнравственного и т.п. сознательно или бессознательно выносились «по ту сторону добра и зла», за границы ценностных отношений – в сферу потенциально насыщенного хаоса. Уже не добытийного, но как бы мета(ксюйно)бытийственного – между двух бытий (Культуры и грядущего Иного) конденсирующего креативные энергии. *Хаоса аккумулятивного.* Именно в этом ключе могут быть поняты многие постмодернистские арт-практики и артефакты последней трети XX в. Бывшие художники-станковики переходят здесь в сферы создания сложных, как правило, хаосоморфных динамических пространств (*энвайронментов,* в которых вершатся некие действа – абсурдно-алогичные *перформансы),* привлекая к сотрудничеству архитекторов и дизайнеров постмодернистской (диаметрально противоположной той, о которой шла речь выше) ориентации. Все сугубо *пост*-культурные феномены из пространств продуктивного мета-хаоса.

Возвращаясь к Гадамеру, можно вспомнить еще об одном крайне интересном и значимом для понимания современной художественной культуры толковании великим герменевтом важнейшего принципа искусства – его символической природы. Символ в его понимании родствен игре (которую он, кстати, теснейшим образом связывает с искусством – «рефлексивная игра» составляет основу искусства), ибо сущность его заключается в самотождественности и самодостаточности. Символ, как и игра, как и основанное на нем произведение искусства, «сам воплощает то значение, к которому отсылает, и даже делает его возможным»; «содержит свое значение в себе».

В этом плане он подобен евхаристическому хлебу и вину (так!), которые не «означают» что-то, но «суть плоть и кровь Христовы». Так же и «произведение искусства не столько указывает на что-то, сколько содержит в себе то, на что указывается. Иными словами: произведение искусства означает приращение бытия». Смысл символичности искусства в понимании Гадамера смещается с традиционно семиотического уровня на онтологический. (Здесь Гадамер идет даже дальше греческих отцов Церкви, которые в какой-то мере отождествляли литургические символы с архетипом, ощущая в них его энергию, но не отваживались сравнить их с евхаристическими дарами.) Естественно, что такое понимание искусства никак не зависит от его материала, формы и способа бытия и может быть распространено на самые крайние направления и проявления, характерные не только для авангарда и модернизма, но и для многообразных артефактов и арт-практик *пост*-культуры, ибо критерии наличия «приращения бытия», «герменевтической идентичности» или даже ощущения «упорядочивающих духовных энергий» глубоко интуитивны и субъективны.

Таким образом, почти классический немецкий философ дает один из существенных ключей к пониманию и осмыслению онтоэстетического аспекта многих явлений *пост*-культуры. Продуктивность применения его методологии и его понимания искусства к самым продвинутым практикам современности очевидна.

* * *

В 99-м году мое внимание, как мы видим, привлек энергетический аспект новейшего искусства, и я до сих пор полагаю, что здесь есть зерно некой истины, о которой имеет смысл размышлять. Что ни говори, а «*упорядочивающая духовная энергия*» – один из существенных критериев искусства, хотя, на мой взгляд, и недостаточный. Тем не менее сегодня, когда мы имеем дело с активно внедряющейся в арт-сферу виртуальной реальностью, значимость его повышается. Продуктивна ли в эстетическом смысле ее энергетика? Как виртуальная реальность соотносится с метафизической, да и просто с чувственно воспринимаемой реальностью тварного мира, имитируя их энергетические потоки?

Однако сейчас, в момент размышления об общих, но специфических только для искусства принципах, о его сущности мое внимание привлекает и иной фрагмент приведенной выше цитаты. Именно:

«И если то, что изображено в произведении, или то, в качестве чего оно выступает, поднимается до новой оформленной определенности, до нового крошечного космоса, до новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия, то это – искусство».

«Новая оформленность определенности», «новый крошечный космос», в котором реализуется «новая цельность схваченного, объединенного и упорядоченного бытия», т.е. «приращение бытия». Это существенно. И в этом определении искусства, конечно, на первом плане стоит метафизический аспект. Онтометафизический. Однако, как и чем мы выявляем это приращение бытия, этот новый, еще не бывший до того квант «цельности бытия»? Употребив совершенно спонтанно словечко «квант», я сразу осознал, что невольно перевел разговор опять в энергетическую плоскость. Квантуется ведь, прежде всего, энергия. Не означает ли это, что новый, являемый искусством квант бытия – это некая специфическая энергия, ничем и никак не выявляемая, кроме как эстетическим субъектом в процессе эстетического восприятия искусства, т.е. своего рода *эстетическая энергия*? Я не сторонник введения новых терминов и понятий в эстетику, особенно из техногенной сферы. Достаточно с нас «эстетической информации» 70-х годов, которая, к счастью, не прижилась в эстетике, хотя какой-то смысл в ней был и до сих пор сохраняется. Поэтому «эстетическая энергия» явилась здесь скорее как метафора, свидетельствующая о той плоскости, в которой происходит наше ощущение и *понимание* того, что перед нами новый микрокосмос, новый квант бытия.

// В скобках хочу отметить одно досадное наше с Вл. Вл. – согласно его письму – недопонимание понимания «понимания» в эстетической сфере. Вл. Вл. настойчиво приписывает мне рациоцентрическое понимание «понимания» в процессе восприятия искусства, что совершенно не присуще мне и никак не следует из моих текстов, ибо в них я, со своей стороны, как раз с удивлением и недоумением обнару-

жив это у нашего батюшки, критикую его именно за логоцентризм (не в дерридианском, естественно, а в самом буквальном смысле), или рациоцентризм, в понимании «понимания» искусства. Выходит, мы оба не очень точно понимаем даже формально-логические тексты друг друга, обличая друг друга в одном и том же, именно в том, от чего каждый из нас стремится откреститься. Понятно, что вопрос этот не простой, и к нему стоит еще как-то вернуться, чтобы еще раз попытаться наметить уровни, на которых иррациональное, интуитивное, внеразумное понимание переходит в сферу рационального, т.е. формализуемого, понимания и обратно. Для философии искусства – это значимый вопрос. //

Наиболее глубокие умы в эстетике (этой предельно элитарной и находящейся сегодня в полном загоне, – увы, увы! – дисциплине) и всегда, как мне кажется, интуитивно ощущали этот онтометафизический аспект искусства, явление им нового кванта бытия, нового уникального микромира, выражающего при этом весь Универсум в его целостности и неповторимости. И более того, этот квант духовно активен (в этом суть его энергетизма) – он наделяет и реципиента новой энергетикой, новой духовной силой, жизненной силой. Это тоже способствует возникновению в реципиенте духовной радости, удовольствия, неописуемого наслаждения.

(12.05.08)

Вчера вечером получил очередное письмо от Вл. Вл. с очень интересным началом герменевтической процедуры над первым триптихом Бекмана. В конце концов, дорогой Вл. Вл., Вы влюбите и нас в этого злополучного Бекмана (это к вопросу о силе искусствоведческого воздействия на даже искушенного реципиента). Со временем пришлите изображения этого Триптиха. Однако просьба. В связи с тем что у меня нет выделенной линии связи с Интернетом, мой компьютер принимает только небольшие по объему файлы. Попросите того, кто будет сканировать и отправлять по Е-мельке картинки, ухудшить несколько изображение, т.е. уменьшить их объем до сотен килобайт. Желательно каждую картинку в пределах до 500 килобайт, не более половины мегабайта. У нас все видно будет нормально, а почта моя при этом не захлебнется от большого объема. К сожалению, у меня нет под рукой альбомов Бекмана (редкая птица в России), поэтому картинки нужны, чтобы хотя бы представлять, о чем Вы так интересно и убедительно пишете.

Н.Б. передает Вам привет, но пока временно сошла с нашей марафонской дистанции – срочно готовит к изданию новую книгу, да и других служебных хлопот накопилось немало. Однако она с интересом и удовольствием следит за нашей перепиской и в более благоприятный для нее момент активно наверстает упущенное.

На этом завершу ретропассаж и погружаюсь в подробное изучение писем Вл. Вл. Там много интересного и достойного обсуждения.

Ваш В.Б.

МЮНХЕНСКАЯ МОЗАИКА ПРО ВСЁ-ВСЁ-ВСЁ И НЕ БЕЗ ПОЛЕМИЧЕСКОГО ЗАДОРА

084. В. Иванов (09–13.05.08)

… не только с удовольствием,

но и с наслаждением, дорогой В.В., вижу, что избегнуть комментариев к комментариям и дальнейших маргиналий решительно не удастся: усердно трудясь в этом духе, суждено нам судьбой стяжать лавры бескомпромиссных касталийцев

поэтому без страха и сомнений приступаю к ответу на Ваше письмо

не таюсь и не скрываю: буду сочинять маргиналии

вот, Вы пишете: не хочу уходить в «приятные джунгли плетения словес»

а почему, собственно? впрочем, «джунгли» и мне не совсем по душе… бывал я в Африке… слышал унисонное пение бегемотов и хватит с меня… больше мне нравится: лабиринт, но не постмодернистский, а тот, в котором проживал небезызвестный Вам Минотавр: гулял я по этому лабиринту и мечтаю как-нибудь снова поехать на Крит…

…что может быть приятней неясностей, запутанностей, переплетенностей, и что может быть скучнее обидных ясностей… да, и Вы сами – мне в

назидание – постоянно указываете на неизреченный характер эстетического опыта (с чем, впрочем, я совершенно согласен: воистину, неизреченен, так! и никак иначе!!! а, если бы и был изреченен – да не будет! – я поленился бы записывать свои вербализации, лучше сидеть на солнышке и пить кофе…

…тем не менее я совсем не против действительной ясности, которая достигается по сократовско-платоновскому способу, и больше всего мне хотелось, чтобы мы прояснили некоторые особенности нашей лексики, ибо, как мне кажется, в метафизической глубине между нами царит гармоническое согласие, но в письмах время от времени возникают недоумения и тревожные вопрошания; предполагаю, что Вы не раз внутренне сетовали на мою непонятливость, а я, в свою очередь, становился в тупик перед некоторыми Вашими мыслеформами; так и на этот раз: при первом прочтении Вашего нового и долгожданного письма возникло чувство полного единства, при втором – и более внимательном – изучении оказалось, что в одной перспективе Ваши мыслительные ходы мне понятны, близки и дороги, но в другой перспективе опять натыкаешься на стенку… даже показалось, судя по одному Вашему замечанию (В.В.: «Здесь, однако, как я понимаю, Вл. Вл. не согласится со мной…»), что этот шишконабивательный эффект Вами, так сказать, сознательно запрограммирован… дело касается «чистого искусства»… но пока оставим эту тему… начнем с «метафизического кода»; здесь я не усматриваю никаких проблем; Вы этот термин не употребляете, и я тоже им никогда не пользовался; меня заинтересовало только бекмановское понимание «кода», и не более того; размышления на эту тему привели меня к вопросу о том, в какой степени оно могло бы быть полезным в наших беседах; судя по Вашему письму – при известных условиях, – Вы не возражаете против этого понятия, хотя предпочитаете формулировку Кандинского («принцип внутренней необходимости»); для меня эти два выражения не тождественны друг другу: да и Вы сами, переводя мое невразумительное бормотание на человеческий язык, пишете: «Метафизический код – это система глубинных эстетических принципов…» Однако оставим это.

Имеется еще одна проблема, Ваш ответ на которую я, действительно, не понимаю, хотя, с другой стороны, понимаю, и странно, что до сих пор мы не достигли ясности, хотя в глубине души я почему-то уверен в нашем единомыслии… или мы вкладываем одинаковое содержание в неодинаковые слова? иногда даже складывается впечатление, что Вы просто дружески поддразниваете меня, мудро усмехаясь в философскую браду… честно говоря, не знаю даже, как и подступиться…

…вот, например, Вы описываете творческий процесс… но, наверное, это шутка? …художника охватывает это чувство внутренней необходимости и он пишет… и т.д. «Готово!.. Что он здесь кодировал? Что хотел обозначить?» И далее, Вы замечаете, что ни Кандинский, ни другие мэтры классического модерна «не ответят ничего путного на эти вопросы. Ибо нет ответа». Но почему? Мне кажется, что поименованные Вами художники вполне могли бы ответить на вопрос о том, что они хотели выразить в своих картинах. Это не надо смешивать с рассудочными программами; их, действительно, нет, а если и были, то имеют второстепенно -вспомогательное значение.

Возьмем для примера того же Кандинского. Он, как Вам прекрасно известно, различал три источника своих образов. Импрессии и импровизации возникают спонтанно – фиксируются «внезапно возникшие впечатления»: в первом случае (импрессии) от внешней природы, во втором – от «процессов внутреннего характера», но третий тип картин – «композиции» – отличается от них тем, что «здесь преобладающую роль играет *разум, сознание, намеренность, целесообразность*» (курсив мой. – *В.И.*). Совершенно естественно, что в самом творческом процессе, согласно Кандинскому, преобладает чувство, а не холодный расчет. И в работе над композициями необходима спонтанность, выход за пределы повседневного сознания, иррациональность… ведь это элементарная истина, и нам даже как-то неудобно на этом пункте останавливаться. Но при всей спонтанности творческого акта, при всех неожиданных поворотах фантазии настоящий художник всегда может объяснить, что он выразил (обозначить) в своем произведении. А если бы он этого не мог, то был бы каким-то жалким медиумом (в смысле спи-

ритизма), игрушкой потусторонних сил. Сюрреалисты проповедовали автоматизм, но ведь это только теория (программа). Были, конечно, попытки (или имитации попыток) писать автоматично. В действительности же лучший сюрреалист Сальвадор Дали вполне отдавал себе отчет, что он хотел обозначить (или, говоря по-бекмановски, кодировать) своими образами. Его критико-параноидальный метод был связан с фиксацией «критически-интерпретирующих ассоциаций», вызванных восприятием реально существующих феноменов. ...Но оставим в покое Дали... вернемся к более ясному Кандинскому; известно, как тщательно работал он над своими композициями; то, что может на первый взгляд показаться спонтанным разбросом красок и бесконтрольным прочерчиванием линий, в действительности является результатом продуманных поисков гармонических соотношений между ними.

(10.05.08)

вчера отбросил свое гусиное перо с некоторой неудовлетворенностью... опять получается какая-то никому не нужная полемика... впрочем, по замыслу, не полемика, а попытка разобраться в том, почему мы столь часто претыкаемся на одну и ту же тему... но какой смысл напоминать о Кандинском, Вами глубоко изученном на всех уровнях – теоретических и созерцательных; поэтому заведомо и не тратя лишних сил, можно сказать, что моя аргументация не покажется Вам убедительной...

фатально на нас появляются две маски: на Вас – маска апофатиста, на мне – рационалиста и даже: логоцентриста (как бы скорей от нее избавиться?); ни та, ни другая маска не выражают нашего существа: и Вы это понимаете, и – я... так что же делать?

попробую начать с другого конца

в Вашем письме Вы четко, пластично и выразительно характеризуете процесс отмирания «второстепенных» смыслов и возникновения «на их быстро... забывающейся основе... художественного феномена», постоянно набирающего «мощь и силу». Так оно в действительности и происходит, но не кажется ли Вам, что подобное явление характерно только для умирающих цивилизаций, не вмещающих в себя духовного содержания искусства и довольствующихся эстетическим удовольствием от созерцания произведений, созданных совсем с другой целью? К примеру, можно испытывать глубочайшее наслаждение от японской или арабской каллиграфии, не умея прочитать столь прекрасно начертанные письмена, но что бы сказали такому созерцателю сами каллиграфы? Для средневекового китайца каллиграфически начертанный иероглиф – «говорящий орнамент», вид речи, синтезирующий в себе визуальные и вербальные элементы. Иероглиф говорит, и речь его вполне осмысленна.

Или, к примеру, произведения древнеегипетского искусства... ежели я не отличаю Озириса от Аммона, а Сохмет от Изиды, или все же усматриваю разницу между ними, но меня она оставляет равнодушным, то, конечно, пластика форм или красота цвета доставят мне удовольствие, но разве для этого создавались образы богов?

Могу с полной определенностью сказать, что мифология Древнего Египта для меня интересна, актуальна и представляет огромную духовную ценность. Если не разбираться в ней, навсегда останутся закрыты глубинные источники европейской культуры. Полагаю, что нечто подобное – в несравненно более совершенной и убедительной форме – сказал бы и о. Павел Флоренский (вспомните конец «Иконостаса»). Любопытно, что А. Белый пишет, что юный Флоренский напоминал ему египтянина: «казалось, что он – мемфисский полубарельеф, со следами коричнево-желтой и зеленоватой раскраски... из Мемфиса, а может быть, из Атлантиды явился он: поговаривать о нарастании в XX столетии: *египетских* смыслов» (курсив мой. – *В.И.*). Предполагаю, что меня в интересе к древнеегипетской культуре поддержал бы и Томас Манн, написавший «Иосифа и его братьев», и даже Филипп Гласс, сочинивший замечательную оперу «Эхнатон» (один «погребальный марш» чего стоит!). Чувствую на своей стороне Владимира Соловьева, Василия Розанова, Андрея Белого и Мережковского, написавшего в двадцатые годы немало важных вещей о религии Древнего Египта.

Если среднестатистический «реципиент» их трудов не читает и делит свои досуги между поси-

дением у телевизора и посещением стадионов, то и древнеегипетская мистика, естественно, будет для него менее «актуальна», чем результаты футбольного матча. Однако знаю, что Вы имеете в виду не такого «реципиента» в шортах, распивающего пивко у подножия пирамид, а европейски образованного и эстетически чуткого человека; тогда не понимаю: почему для него неинтересно то, что было интересно великим русским мыслителям XX века? (Стоило бы написать книгу о значении Древнего Египта для русской религиозной философии.) Конечно, есть произведения (очаровательные изображения птиц и цветов), не требующие особых познаний в древнеегипетской мифологии. Ими можно любоваться, как мы любуемся картинами Матисса. Но хочется ведь почувствовать и «душу культуры», хотя бы в шпенглеровских пределах. Именно в этом направлении стремятся постичь древнеегипетскую культуру мистически чуткие европейцы.

Могу сослаться и на собственно научный авторитет: ординариус Базельского университета, египтолог с мировым именем Эрик Хорнунг (Erik Hornung) выпустил книгу «Das esoterische Aegypten. Das geheime Wissen der Aegypter und sein Einfluss auf das Abendland»[1] (Verlag C.H.Beck Muenchen 1999: поскольку Вы блюдете белоснежную чистоту академических риз и гнушаетесь подозрительного герметизма, подчеркиваю, что книга вышла не в каком-нибудь сомнительном «эзотерическом», а в солиднейшем академическом издательстве: пусть это успокоит Вашу научную бдительность; про Н.Б. боюсь и упоминать; все равно это ее не убедит), в которой (т.е. в книге) он проследил историю двухтысячелетнего влияния древнеегипетской религии на европейскую культуру. Отсылаю к сему труду. Надеюсь, что не пожалеете времени, затраченного на его прочтение, и проф. Хорнунг внесет некоторые коррективы в Ваше суждение о малоинтересности «религиозных верований египтян» для «современного реципиента».

(вставка 12.05.08 – «на ловца и зверь бежит»):

только что вернулся с выставки Роберта Раушенберга; постараюсь завтра о ней написать подробней; теперь же лишь отмечу: наиболее значительный цикл посвящен древнеегипетской тематике в ракурсе неожиданном, но для сознания обогатительном; разумеется, ничего общего со стилизациями он не имеет; значит, все же Египет и для Раушенберга актуален и интересен.)

Наконец, позволю себе привести третий и, на мой взгляд, наиболее ясный пример, связанный с рецепцией древнерусской иконописи. В XIX веке знатоки и специалисты высоко оценивали религиозный смысл иконы, но эстетическая ее ценность была для них совершенно скрыта. Прекрасный ученый – и человек православно верующий – Ф. Буслаев писал с сокрушением о «низшей ступени художественного развития», на которой оставалась древнерусская иконопись XVI-XVII веков. С его точки зрения, она не имела «необходимых средств» к достижению поставленной перед ней цели: «выражения религиозных идей, в представлении Божества и святых по о б р а з у и п о д о б и ю». Иконопись не знала «ни правильного рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмысленного светотенью». Она «не догадывалась (!) о необходимости изучать его (человека) внешние формы с натуры»... Сейчас такие утверждения воспринимаются как забавный курьез. Но спросим себя: как стало возможным преодолеть такие воззрения на икону? Буслаев судил как человек своего времени, воспитанный на совсем другой системе эстетических ценностей. Он не только мысли,л но и видел по-другому. Суждения великого знатока искусства и эстета Александра Бенуа о византийском искусстве тоже мало отличаются от мнений Буслаева.

Затем впали в другую крайность: древнерусскую икону стали рассматривать исключительно как эстетическое явление, согласно Павлу Муратову, по своим достоинствам сопоставимое с самыми совершенными образцами мирового искусства, но при этом полностью (или почти полностью) игнорировали богословско-сакраментальный смысл средневековой иконописи. По этому пути пошло и дальнейшее изучение: частично вынужденное обстоятельства-

[1] «Эзотерический Египет. Тайное знание египтян и его влияние на Западную Европу».

ми времени, а частично и по глубокому убеждению большинства искусствоведов. Прямым последствием эстетского отношения к иконе явилась и мода на нее, превратившая сакральные образы в предмет, украшающий снобистские интерьеры.

Только с большим трудом Флоренскому удалось соединить две перспективы при рассмотрении иконописи: сакрально-литургическую и чисто художественную. Нет нужды подробно писать об этих трех фазах рецепции, Вам досконально известных. Просто я хочу отметить, что читатель Вашего письма может истолковать Вашу позицию как муратовско-эстетскую. Знаю, эстетство Вам чуждо, и Вы признаете метафизические основы искусства, а высшая цель заключается в эстетическом переживании гармонии с Универсумом, но тем не менее резкое разделение содержания и формы позволяет «заподозрить» Вас именно в эстетстве. Предваряя Ваши возражения, скажу, что внимательно изучал главу о форме-содержании в «Кратком курсе» (предлагаю, ввиду того, что наша дискуссия с прошлого лета вертится вокруг тем этой замечательной книги, и мы постоянно на нее ссылаемся, обозначать ее впредь: либо КК, или ЭКК; решающее слово за Вами). Однако полагаю (и предлагаю) не усложнять ткань беседы и остаться в рамках анализируемого текста Вашего письма.

Посмотрим на него с православной точки зрения, тогда возникает следующая картина: автор утверждает, что по мере отмирания религиозного контекста, который либо вовсе «стирается в исторической памяти или переходит в разряд музейной археологии», возрастает эстетическая ценность (значимость) иконописи (Вы прямо этого не пишете, но непосредственно вытекает из хода Вашей мысли.) Можно даже сформулировать закон: Возрастание эстетической ценности иконы прямо пропорционально утрате ей своего первичного (в Вашей терминологии – вторичного) сакрального и богословского смысла. Никакой православный иконопочитатель, конечно, с таким «законом» согласиться не сможет, поскольку для него образ ведет не к «неописуемой истине», а к вполне «описуемым» конкретным Архетипам, догматический смысл которых раскрыт соборным разумом Церкви при содействии Святого Духа. Я думаю, что Андрей Рублев был бы неприятно изумлен, если бы ему сказали, что написанная им икона Троицы напоминает не о церковном учении о Троице, а ведет к каким-то «неописуемым» и анонимным эстетическим состояниям, ничего общего со Святой Троицей не имеющим.

Естественно, само эстетическое переживание неописуемо, но только в том смысле, в каком неописуемо любое переживание (разумеется, уровни переживаний весьма различны). Попробуйте описать вкус лимона или кофе. Лимон – кислый, сахар – сладкий, соль – соленая, кофе без сахара – горчит, а если подсластить, то будет сладким… прекрасно, но разве в этих описаниях, которые при соответствующем литературном таланте можно развернуть на десятки страниц, стали описуемыми реальные переживания лимона, кофе и т.д.? Если вы прочитали подробную характеристику вкуса кофе, но никогда кофе не пили, то никакие самые гениальные описания не будут заменой действительному переживанию чашечки этого бодрящего напитка. Поэтому никто никогда серьезно и не помышлял описывать неописуемое в наших переживаниях, как чувственных, так и мистических. Другое дело – познание по определенным методам и в рамках определенных научных дисциплин. Вкус сахара – неописуем, но химическая структура сахара вполне описуема и познаваема. Эстетическое переживание – неописуемо в его эмоциональном аспекте, но познаваемо богословски, поскольку настоящее произведение искусства создается по столь же строгим законам (но – неописуемым!), по каким природа творит свои вещества. Феорийное познание этих законов (говоря в духе Максима Исповедника, тварных логосов) и составляет подлинный предмет философии искусства, иными словами, мы стремимся подняться к созерцанию эйдосов. Поэтому вместо пресловутого, сомнительного и набившего оскомину понятия содержания не лучше ли говорить об эйдосах и их воплощении в искусстве? Если же мы эмансипируем произведения от их эйдетического смысла, неразрывно связанного с определенным религиозно-сакральным контекстом, то на нашу долю остается только автономное и, по сути, безрелигиозное эстетическое переживание, лишь иллюзорно порождающее чувство удовольствия и даже наслаждения. С православной точки зрения такое переживание весьма опасно и напоминает то,

что в аскетике обозначается как прелесть. Возвышенность, экстатичность, мистичность, усладительность эстетического переживания еще ничего не говорят о его духовной – скажем вместе с Флоренским – доброкачественности. При рассмотрении иконописи критерии такой доброкачественности могут быть исключительно церковными.

Икона существует только в строго очерченных литургических и догматических рамках и ни в коей мере не должна становится музейным объектом чисто эстетического любования, пусть и сопровождаемого экстатическими наслаждениями. Об этом прекрасно писал о. Павел Флоренский в статье «Культовое действо как синтез искусств». Поэтому я сформулировал бы следующий закон: Отмирание художественного феномена прямо пропорционально забвению его духовного смысла. То, что теперь модно собирать иконы и вешать их рядом с африканскими масками и прочими экзотическими предметами, ничего не говорит против такой формулировки, а скорее ее подтверждает. Произведение искусства, вырванное из своего смыслового контекста, может рассматриваться, конечно, с точки зрения удовольствия, доставляемого гармоническим сочетанием красок или певучими линиями, но его подлинный облик останется навсегда недоступным. Хорошо сказал Шпенглер, что придет время, когда исчезнет последняя картина Рембрандта не потому, что она будет физически уничтожена, а потому, что не будет людей, способных воспринять ее духовный смысл. В еще большей степени это относится к произведениям сакрального искусства, в том числе и древнеегипетского.

Есть, конечно, и «чистое искусство», например, живопись Клода Моне или Ренуара. Это искусство для выставок и музеев, ни о каком духовном смысле импрессионисты не помышляли, ни на какие сакрально-анагогические или анамнетические функции своих полотен не претендовали и от всякого намека на программность и литературность в живописи бежали как от чумы. Поэтому вполне правомерно то направление в эстетике, которое осмысляет опыт переживания в сфере «чистого искусства», в других же сферах эстетика носит конфессиональный характер. Другое дело, если Вы скажете: я создаю внеконфессиональную, абсолютную и универсальную эстетику, тогда возражения и аргументы с конфессиональной стороны не должны иметь для Вас никакого существенного значения и все мной написанное можно спокойно выбросить в мусорную корзину.

Некто в черном: И чего ты заводишься?

В.И.: Я? Завожусь? Что за лексика!!!

Некто в черном: Тонкостям не обучен. Говорю, что думаю, а смотреть на тебя противно… сидишь – пыхтишь, пыхтишь, а толку никакого, сходил бы лучше в ресторанчик…

Занавес падает.

(11.05.08)

Просторный балкон. На шезлонгах возлежат В.И., Пирлипат и Некто в черном.

В.И.: Сок? Кола?

Пирлипат: Сок.

Некто в черном: Виски.

В.И. уходит в комнату и через минуту появляется с «Белой лошадью».

Все блаженно молчат, греясь на солнышке.

Некто в черном закуривает длинную сигару: Хорошо у тебя… хоть покурить можно спокойно.

В.И.: Да…в ресторанах теперь не покуришь… streng verboten.

Пирлипат: Сиди, как собака, у дверей… Столики поставили… пепельницы… Хорошо, если тепло, а вдруг дождь или снег…

В.И.: Так ты же не куришь!

Пирлипат: Все равно: бедолаг жалко.

Некто: А, вот, Ассманн…

Пирлипат: Асссманннн?

В.И. (задумчиво): Асссманннн…

Пирлипат: Так что?..

Некто: Ассманн говорит, что монотеистические религии содержат в себе огромный потенциал агрессивности, с язычеством было гораздо спокойней.

В.И.: Это ты про вчерашнее?

Некто, прихлебывая виски, молча кивает головой.

Пирлипат: Давайте сегодня без теологии… Солнце светит…Вот на Кохельзее…

В.И.: Там здорово готовят оленье рагу с кноделями и брусникой.

Некто: Пиво там тоже хорошее, а бензин…

Пирлипат: Одно евро пятьдесят центов.

Некто: В марках: три марки, а была марка двадцать пфеннингов.

В.И.: Человек больной, а память хорошая… Наплевать, едем…

Занавес.

перечитал сценку не понравилось какой из меня драматург?

а маргиналии? зачем я пишу маргиналии?

Некто в черном: Это у тебя приступ гамлетизма… не хочешь и не пиши.

В.И.: Хочу покоя… перейду в буддизм…

Некто в черном: Лучше напиши о выставках.

В.И.: …о выставках…

но много не напишешь, даже выставка Ротко закрылась 29 апреля, остались какие-то мелочи.

Ротко

как ни странно и против моих собственных ожиданий, был на выставке Ротко всего один раз – почему? не от того, что не понравилось, а потому, что понравилось слишком

такие выставки более одного раза и не посетишь (это мой нынешний аргумент; а так я все же собирался несколько раз)

в живописи Ротко есть странное и пугающее приближение к бездне… да и сам кончил он, как вам известно, плохо… покроем тайну добровольного ухода молчанием

с точки зрения чисто эстетической переживаешь на выставке все фазы, с блеском прописанные в ЭКК: вплоть до *неописуемых* экстазов или, попросту говоря, мурашки начинают бегать по спине и волосы шевелиться; вспоминается пушкинская «скачка на краю бездны»: еще более точно выражает суть дела мысль Ницше: «кто смотрится в бездну и бездна смотрит в того»

вначале я созерцал картины издалека, сидя на скамейке… полотна есть огромные, требуется большое расстояние для их оптического охвата… и, вот, в случае Ротко это правило не действует; сам художник рекомендовал рассматривать его живопись с расстояния 45 сантиметров, т.е. настолько близко, насколько это возможно; я попробовал последовать совету и эффект получился, действительно, потрясающий: в прямом смысле этого избитого слова цветовое поле картины начинает вас втягивать в себя: вы находитесь в некой мерцающей бездне; нужно взять себя в руки и вовремя остановиться

еще один драматический момент: переживание жутковатой логики судьбы самого Ротко, отчетливо просматриваемой при ретроспективном показе его живописи: первые залы скучноваты, вялое, полудилетантское начало, пробегаешь их быстро, осмотрев все, возвращаешься в них задумчиво: еще раз – теперь внимательно – вглядываешься в незамысловатые картинки: начинает выступать тема жизни художника – экзистенциальные тупики: Ротко любил изображать пустынные станции метро, переходы, мертвенно окрашенные стены

вторая фаза: динамика, бегство в мифологические пространства души, архаические образы, их сюрреалистический распад… вас встречает Антигона и даже: ассирийский бык; в этот период Ротко зачитывался Платоном и Эсхилом; обращение к Юнгу подкрепляло его собственные интуиции о существовании архетипов

некоторые «пейзажи» отдаленно напоминают бекмановские импровизации на тему «Тайной доктрины»: видения Лемурии и Атлантиды (стиль исполнения, конечно, другой)

а вот и образ Лилит (Каббала?)

потом: мощный прорыв к *самому себе: реализация своего архетипа: магия предопределения: судьба*

в 50-е годы Ротко становится самим собой: создателем собственной мифологии, обретенной им на путях аргонавтизма: странствия в бездне собственной души под аккомпанемент музыки Моцарта; эта потребность в новых мифах, присущая лучшим мастерам современного искусства, внушает надежды на духовное обновление: человечество подходит к порогу свободы; впервые в своей истории может стать *свободным метафизически: создать метакультуру*

Ротко проделал характерный путь: погружение в архаические мифы, их разрушение и, наконец, создание собственного мифа, более не обременен-

Марк Ротко.
Вход в метро.
1938.
Собрание Кейт Ротко.
Прицель

Марк Ротко.
Антигона.
1939/40.
Национальная
художественная галерея.
Вашингтон

ного никакими историческими и литературными ассоциациями

Художник не любил, когда его живопись заносили в рубрику *абстрактного* искусства

Ротко: «Мое искусство не абстрактно; оно живет и дышит»

дышит: дыхание краски; дыхание – ритм космической жизни: пралайа – манвантара – пралайа – манвантара – систола – диастола – сжатие – разжатие – вдох и выдох

мистерия дыхания на всех уровнях: микро- и макрокосмическом

Ротко: «Вероятно, вы заметили, что моим картинам присущи две характеристики: или плоскости экспансивны и распространяются вовне во всех направлениях, или плоскости сжимаются и движутся во всех направлениях вовнутрь. Между этими двумя полюсами можете вы найти все то, что я хочу сказать».

В.И.: Спасибо, мистер Ротко: так оно и есть: все на Ваших полотнах сжимается и разжимается: пралайа – манвантара: вдох и выдох: сжатие и разжатие. Иногда даже хочется заплакать от восторга или от ужаса соприкосновения с бездной…

Ротко: Да, «я не абстракционист. Меня не интересует отношение цвета к форме или что-то в этом роде…»

В.И.: Вы о Кандинском?

Ротко: «Меня интересует выражение чувств, лежащих в основе человеческого существования: трагедия, экстаз, судьба, рок… и все в таком роде.

То, что люди часто плачут перед моими картинами, показывает, что я все же сумел выразить эти ощущения… Люди, которые плачут перед моими картинами, приобщаются к тому же *религиозному опыту,* который стал моим собственным…»

В.И.: *Да, мистер Ротко… спасибо… дорогой ценой купили Вы этот опыт, мистер Ротко*

Ротко исчезает

Да, цена была дорогой…

Что-то надломилось в художнике, и зал с работами последнего периода производит устрашающее впечатление: мертвенные холсты: везде одно и то же: полоса черного, полоса грязно-серого: черное-серое; серое-черное; черное-серое; серое-черное

FINIS

согласитесь, дорогой В.В., что это не Дэн Флэвин, на выставке которого погружаешься в атмосферу неоново-пифагорейского покоя и отрешенности

впрочем: «широк человек, я бы сузил»

проведя четыре часа в созерцании полотен Ротко (поужасавшись и поплакав), я зашел в уютное кафе (при выставочном зале) – всячески его рекомендую Вам: прекрасные кресла, вполне можно расслабиться и отдохнуть; выпил две чашки двойного espresso, съел кусок (приличных размеров) клубничного торта, затем, отдохнув, купил каталог (толстенный) и мирно отправился домой, прикидывая в уме, как рассказать Вам об этой выставке (было это 19 февраля)

с тех пор на выставке больше и не бывал… почему бы это?

«*широк человек, я бы сузил*»

что еще написать Вам о Мюнхене?

Ulrich Loth

знакомо Вам это имя? конечно, знакомо; тогда стоит ли о нем писать? художник он был, скажем прямо, второстепенный и, кроме узких специалистов вряд ли известный.

Лот родился в богоспасаемом и славном Мюнхене (1599), в нем же и скончался (1662).

Учился в Италии: вначале в Риме, потом в очаровательной Мантуе (люблю этот город от всей души), где и не спеша прожил несколько лет. Вернувшись на родину, работал некоторое время придворным живописцем. Участвовал в росписи Резиденции (дворец баварских курфюрстов). Выполнил несколько алтарных образов, и по сей день украшающих знаменитейшие мюнхенские храмы. В конце жизни вышел из моды, обеднел и вел скромное, тихое существование. Последняя его работа датируется 1652 годом. Так и сгинул человек в неизвестности. Теперь же его вновь открыли. Выставка организована блестяще. Погружаешься в странную атмосферу провинциального барокко. Большинство образов насыщено аллегорическим смыслом, понятным только знатоку барочных мыслеигр и причудливых ассоциаций…

…Господи, помилуй… писал в сердечной простоте, хотел рассказать о последних новостях и опять напоролся на спорную тему… молчу… молчу… молчу…

да здравствует *неописуемость* эстетических созерцаний!! *долой аллегории*!!!

не буду дальше писать о Лоте, тем более о библейском

молчание

скажу только о чисто искусствоведческой проблеме (из области формального анализа): выставка имеет интересный подзаголовок: «Zwischen Caravaggio und Rubens»): вода на мою мельницу, перемалывающую тему метафизического синтетизма

но – молчание!

забудем измышления древнеегипетских и барочных бездельников

вот, Гайгер – это дело другое: никаких аллегорий: мастер берет циркуль, чертит круг и потом аккуратно его раскрашивает, а еще лучше Фред Сэндбек: тот просто подвесил веревку от потолка к полу: правда, не соблюл чистоту учения: соблазнился и повесил вторую, что уже может вызвать аллегорические интерпретации; всех лучше, однако, мастер, который приказал все вынести из зала и погасил там свет (была такая экспозиция в Ленбаххаузе)

Пирлипат (мягко): Но В.В. совсем не это имеет в виду…

Некто в черном (грубо): Да, брат, хватил маленько…

В.И.: Я ничего не хватил… Сам знаешь

Некто: Все алкоголики так говорят…

В.И.: Ты же знаешь: я вообще не пью

Некто: Так тебе же хуже. Недаром Учитель говорит: «…что-то, воля ваша, недоброе таится в мужчинах, избегающих вина, игр, общества прелестных женщин, застольной беседы. Такие люди или тяжко больны, или втайне ненавидят окружающих…»

В.И.: А чего же ты оборвал цитату… Продолжай

Некто (неохотно): «Правда, возможны исключения»

В.И. (торжествующе): Вот именно: и с к л ю ч е н и я. Это обо мне и сказано…

Некто (недоверчиво): Так-таки о тебе?

В.И.: Боже! Как же ты мне надоел… Вот окроплю тебя святой водой, тогда узнаешь

(крестит его мелким крестом; Некто исчезает; Пирлипат, между прочим, остается.)

Занавес.

Рупрехт Гайгер.
Секвенция I.
1968.
Частное собрание

Фред Сэндбек.
Без названия.
Из «Десяти вертикальных конструкций».
1977.
Dia Art Foundation.
Нью-Йорк

(12.05.08)

чушь какую-то написал вчера о Гайгере; между прочим, интересный художник и вполне заслуживает серьезного рассмотрения; и Сэндбека зря помянул; вредно путать драматургию с искусствоведением; увлекаешься как-то или, точнее, выдуманные тобой персонажи вовлекают тебя постоянно в какие-то дикие ситуации; так что, простите великодушно; и откуда только они взялись на мою голову? В.И. разыгрывает из себя Фауста (а кто он такой? понятия не имею! только инициалы наши совпадают, а как расшифровать, не знаю; В. – может быть: *Виндалий?* И. – *Игуадон*?). Некто рядится Мефистофелем, а Пирлипат – Гретхен, а на самом деле она – персонаж сказки Гофмана.

* * *

Вы сразу поняли, конечно, что эти рассуждения – всего лишь *тактический прием,* благодаря которому оттягивается время, предназначенное для сочинения маргиналий, а спорить ужасно не хочется; с другой стороны, конечно, неплохо достичь ясности в некоторых моментах; рискуя показаться педантом, хочу более подробно остановиться на ряде Ваших вопрошаний в последнем письме; опять-таки знаю, что

у Вас имеются на них вполне определенные ответы, но льщу себя надеждой, что выслушать и мое мнение на этот счет для Вас не совсем безразлично; вхождение в подробности и нюансы нашей терминологии для нас обоих весьма плодотворно, но для других потенциальных читателей наших писем, наверное, кажется занудным (много повторов, кружения вокруг одних и тех же тем); тогда пусть и не читают; а мне важно и интересно; вообще люблю *повторы*: с наслаждением слушаю Филиппа Гласса…

все, прежде чем снова приступить к маргиналиям, постараюсь докончить описание мюнхенских выставок последнего времени; кстати, позавчера в HdK открылась большая выставка Раушенберга; собираюсь сегодня после обеда ее посетить и по свежим следам поделиться с Вами своими впечатлениями…

итак, два слова о двух выставках

об одной давно собираюсь написать, другую посетил только в пятницу и, признаюсь, *поражен* и даже в каком-то смысле *потрясен* совпадением увиденного с моими

мысленастроениями последнего времени

постараюсь быть кратким

считаю важным упомянуть об этих выставках не только для полноты «коллекции» впечатлений мюнхенской жизни, а и по более существенным мотивам, поскольку они постоянно звучат в нашей переписке

конечно, очень жалко, что я до сих пор не читал Вашего «Апокалипсиса» (повтор просьбы: а где его можно приобрести? сообщите мне, пожалуйста), тогда многое бы для меня в Вашей концепции *пост*культуры прояснилось

так вот, еще в марте я посетил в HdK выставку современной (т.е. самых последних лет) (по преимуществу, немецкой) графики; она носила конкурсный характер; из 1057 претендентов были отобраны работы 161 художника;

люблю ходить на такие выставки еще совсем неизвестных мастеров; над сознанием не довлеют никакие предрассудки (ни хорошие, ни плохие: абсолютный ноль предвзятости; вспомните: каких усилий мне стоило преодолеть свои предубеждения относительно Бекмана) оценки: чувствуешь себя, так сказать, в открытом океане – полностью предоставленным самому себе, своему вкусу и глазу; никаких опор для суждения, кроме собственного внутреннего голоса

любопытно, что устроители выставки (в их число входил и Мюнхенский Сецессион) хотели дать шанс художникам, «die ausserhalb des Trends arbeiten»[1], иными словами, отбирать работы только по эстетическим критериями – независимо от моды и ситуаций на художественном рынке; как ни утопично звучит такой проект, но мне кажется его – в какой-то степени – удалось осуществить: выставка произвела очень свежее и благоприятное впечатление (уже и то положительно, что открыто признается тотальная манипулируемость «событий» на аукционах и прочих видах распродаж и предпринимаются усилия для высвобождения выставочного пространства для подлинно независимых художников, не желающих слепо подчиняться «духу времени»)…

после обеда ходил на выставку Раушенберга (без особых ожиданий; скорее, для подкрепления моего негативного отношения к поп-арту), и все, как и на выставке Флэвина, вдруг встало с ног на голову или, лучше сказать, с головы на ноги, имя в виду полную корректировку давно выработанного мнения. Не знаю, смогу ли уложиться в рамки этого письма и, хотя бы кратко, поделиться своими впечатлениями (или отложить на некоторое время? сходить на выставку еще раз?)

чувствую: письмо как-то разрастается; надо бы и честь знать

однако наберитесь еще немного терпения; завтра закончу описание двух выставок и на этом поставлю точку

Некто в черном: А как же быть с маргиналиями?

(13.05.08)

Еще несколько строк о выставке современной графики; мне самому кажется любопытным, что первое впечатление от нее вызвало чувство нахождения в творческой атмосфере, и уже только потом я прочитал о смысле реализованного проекта; конечно, везде можно заподозрить манипуляции и пр., неиз-

[1] «Которые работают вне основного направления».

бежные на конкурсах, но тем не менее радует сама тенденция: высвободить художников из тисков моды и коммерции; от создания подобных «свободных территорий» будет, несомненно, зависеть будущее европейской культуры, на что в свое время пророчески указал Герман Гессе, и кое-что в этом направлении уже делается; надеюсь, что и нашим Триалогом мы вносим посильную лепту в процесс кастализации эстетики и искусства

теперь более конкретные наблюдения; в подробности входить не буду; это ни к чему; отмечу только главные тенденции

само собой разумеется, что такая выставка отражает бесконечную возможность выбора современного художника: и в технике, и в стиле, и в темах (принципиальный плюрализм)

техника: все, что вашей душе угодно: от классического рисунка до «dreidimensionale Zeichnung und lineare Objekte bis hin digitalen Gestaltung»[2]; позитивно, что технические возможности используются вполне корректно, без хулиганства и глупого эпатажа

стиль: господство плюрализма; есть много перепевов уже установившихся стилистических приемов; нет ошеломляющих откровений, однако ясно просматривается тенденция: возвращение к органическим началам формообразования; меня порадовали работы, в которых заметно влияние восточной каллиграфии, без обезьяньей имитации; у ряда художников просматривается интерес к духовным подосновам движения (эфирного); чувствуется: такие формы почувствованы, а не выдуманы

темы: выражаясь несколько жеманно, назову их приличными (за двумя-тремя исключениями, да и то, смотря как взглянуть на дело); сие качество – большая редкость и тем более ценно в новом поколении графиков

вывод: еще рано хоронить европейскую культуру; по крайней мере, чувствуются

не только веяния смерти и разложения

дорогой В.В. , я не выдаю желаемое за действительное и вполне отдаю себе отчет в скромном характере данной выставки, равно как и в реальности грозящих нам кризисов и катастроф, но для меня она – симптом того, что я вначале Триалога обозначил как Normalität, разумеется, не в обывательском смысле; представьте: вы сидите у пруда, маленький островок с хижиной в японском стиле, где вам предложат участвовать в чайной церемонии; рядом плавают лебеди, утки и диковинной расцветки гуси; солнечная погода… и разве это не прекрасно? и не нормально? между прочим, я натуралистически описал мой любимый уголок в Englische Garten, но примите это как намек на мудрость «чаньских изречений»: «Густой туман не скрывает благоухания цветов»

и, наконец, последнее…

Некто в черном: Имел бы совесть…

Пирлипат: Ну, дай ему хотя бы страничку дописать.

Виндалий (вздыхая): страничку… легко сказать…

Некто (пожимая плечами): Тяжелая вещь – графоманство.

Виндалий (упрямо): И наконец, последнее…

И наконец, совсем кратко о выставке в PdM; заглянул я туда в субботу; к 250-летию мюнхенского графического собрания организовали прекрасный показ лучших листов из этого собрания; больше всего мне понравился маленький набросок Леонардо да Винчи, изображающий механизм для промывки золота; в первый раз видел большой рисунок Эль Греко – вариация на тему микеланджеловского «Утра»… но не в этом дело… прошелся я по выставочному лабиринту (буквально: так структурирована сама экспозиция), завернул за угол и обомлел: попал в какую-то сияющую светом пещеру, сотканную из серебристых нитей: с потолка свисают странные коконы, шары, все переплетается одно с другим, образуя какой-то немыслимый мир… я многое повидал на свете, но, признаюсь, такого интерьера еще не видывал… стал разбираться, в чем дело; оказывается – это инсталляция, созданная студентами мюнхенской Академии художеств к 200-летнему юбилею своей alma mater; если хотите, это пример возвращения к соборному принципу средневековья; над инсталляцией трудилось 52 студента; выставочная площадь – 200 кв. метров; на работу было затрачено 16 870 часов; главное

[2] «трехмерного рисунка и линеарного объекта и вплоть до дигитального изображения»

же – прорыв в какой-то совсем другой мир, и чувствовать себя можно в нем уютно; посетители охотно залезают в коконы и размещаются в сферах (то есть сей «мебелью» можно пользоваться)…

Некто в черном (*стряхивает сигарный пепел на компьютерную клавиатуру*): Да, брат, плоховато у тебя с совестью…

Винадлий: Всё, всё, ставлю точку…

Пирлипат: Может, кофе приготовить?

Мораль из сей «басни» предоставляю Вам сделать самому.

Что осталось для следующего письма, если после этого Вы не предадите меня анафеме…

Хотя, впрочем, за что?

Темы:

продолжить маргиналии; чтобы не обременять других собеседников, мы можем ввести параллельную программу, в рамках которой будет невозбранно разрешено предаваться схоластическим мудрованиям и уточнению нашей терминологии; хорошо было бы, однако, привлечь О.В. как крупнейшего специалиста по номинализму

второй триптих Бекмана (если надоело, скажите прямо)

давно собираюсь написать о своих последних открытиях в области современной музыки, не будучи в этой сфере даже дилетантом, но страстно ее (музыку) любя.

Ницше: «Жизнь без музыки была бы ошибкой»

Роберт Раушенберг

погода в Мюнхене

жизнь на Марсе

а может, лучше написать либретто для оперетки?

А вот и пришло Ваше новое письмо. Радость и радость, однако зачем же «чистить» Ваш драгоценный архив? каждый листочек, заметка – все имеет ценность… Как же так?

Огорчен, что Н.Б. выбывает из игры. Надеюсь, не из-за моих бекманизмов и диалогов виртуальных персонажей (давно им пора дать по шее)? Если же, действительно, времени нет, то ведь не обязательно, как выражался Андрей Белый, «жарить многопудовыми письмами».

Блок редко писал больше одной странички, а как хорошо получалось. Зачитал том его писем в свое время до дыр и залития страниц кофе

Сердечно Вас вспоминающий В.И.

ДИАЛЕКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ, ИЛИ СУЩНОСТНЫЙ АНТИНОМИЗМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФЕНОМЕНА, КАК ПУТЬ К ВЗАИМОПОНИМАНИЮ

085. В. Бычков (18–21.05.08)

Дорогой Вл. Вл.,

встал сегодня рано, ибо не спалось в предвкушении чтения Вашего большого письма, которое получил вчера ночью, уже отходя на покой. Позавтракал, как обычно, тремя маслинами и, прочитав семь раз Иисусову молитву, приступил к чтению Вашего, как и всегда, высокодуховного послания. Радовался и восхищался им почти на каждой фразе, ибо оно напомнило мне лучшие страницы наших религиозных мыслителей прошлого столетия, писавших об искусстве. В этом я вижу божественный промысел – не зарастает стезя православной эстетики, есть личность, высоко несущая ее знамя и ныне, в Третьем тысячелетии. Думаю, что если мне удастся когда-то переиздать мою «Теургическую эстетику», Ваши эстетические взгляды займут там достойное место как завершающий штрих в двухтысячелетней православной эстетике, которую, не без гордости могу лишний раз отметить, эксплицировал в научную плоскость в полном объеме Ваш покорный слуга. Это приятно сознавать. Не зря топтал землю.

С восхищением читал Ваши пространные экскурсы о древнеегипетской культуре и ее значимости для европейской культуры и русской философии; об иконе, ее религиозном содержании, которое главенствует над всякой художественной формой. Ведь, действительно, важно, что изображена именно Троица, а уж к*а*к она изображена – вторично; Господь простит всякого богомаза. Лишь бы помыслами и намерениями был чист и набожен. Главное духовное содержание, а форма приложится…

Простите, не мог сразу же не нарушить благостный тон послания. Таков мой организм, но это – любя.

Ну, а Ваш опыт погружения в работы Ротко вызвал у меня волну нехорошей зависти (прости, Господи, неразумие мое): Живут же некоторые… А здесь и Раушенберг подоспел… Ну, что же делать нам-то, в нашей сибирской провинции? Кого посмотреть, кого послушать? Пустыня… (раньше ее называли «красной пустыней» – после фильма Антониони, – ну, а теперь какого цвета?).

У нас лишь Пригов (один из главных столпов московского концептуализма после Илюшки Кабакова), которого (уже, правда, почившего) вся интеллигентская тусовка на руках носит. Заочно, что интересно и показательно. На самой выставке (большой – 4 этажа в Музее современного искусства в Ермолаевском) этой «тусовки» и в помине нет. Вообще посетителей нет – дремучий народец в Москве. Да «Арт-Москва» в ЦДХа – сплошное коммерческое искусство с ёрничаньем и по поводу современной политики, и на евангельские темы. (Нам татарам все равно!) Да ночь «длинных ножей», т.е. музеев, – огромная развлекаловка на всю ночь в другом музее современного искусства (их теперь в Москве десятки) – «Винзаводе» и во всех остальных музеях стольного града. Ну, это-то и вам, мюнхенским сидельцам, хорошо известно. Мы от Европы переняли и не отстаем – даже по ночам эстетствуем!

Восхищаюсь Вами, дорогой наш батюшка. Как все-таки важно и сегодня иметь внутри себя могучий духовный (а еще лучше – религиозный стержень). Тогда все ясно и понятно. Есть религиозное содержание – великое искусство, эстетический объект. Нет – анафема! Жалкий эстетизм, импрессионизм, ренуарщина. А я вот, грешный (и именно – грешный!), не стыжусь ни своего эстетизма, ни ренуарщины, ни наслаждения японской гравюрой без глубинного знания ее, нам мало понятного при всех наших усилиях, духовного содержания, ни того, что пишу и создаю внеконфессиональную (даже внерелигиозную) эстетику (эстетика, если иметь в виду науку, а не стиль жизни и мышления, вообще-то в принципе внеконфессиональна, внепартийна, вообще – вне всего; просто – наука – одна на всех). Хотя и не горжусь своей греховностью. Однако, таков есмь.

Если же говорить совсем серьезно, то многие мои симпатии на стороне Ваших антитезисов к моим тезисам и Ваших риторических вопрошаний по поводу моих утверждений. Не случайно я все-таки большую части жизни посвятил изучению православной и неоправославной эстетик (мн. число потому, что они – еще не наука, но только пути к ней) и – всякий читавший мои книги знает, – не без внутренней симпатии и любви к анализируемым авторам. Ваши же утверждения все лежат в поле неоправославной эстетики, включая и категоричное, хотя и имплицитное, суждение, что истинной эстетикой может быть только конфессиональная. Спасибо, что делаете при этом благородный жест: ну, а Бычков имеет право на досуге заниматься и «чистым искусством». Что с него возьмешь? Не сечь же его публично на Лобном месте. Пусть живет.

У Вас же все в русле и в рамках канона. Нечего возразить. Тога православного профессора эстетики Вам очень к лицу. Вы твердо стоите еще на позициях той Культуры, которую я завершил своим Апокалипсисом. Поставил резолюцию «Завершена» и припечатал сургучной печатью.

И что же мне теперь прикажете делать?

Конечно, для той, ушедшей в историю Культуры Ваша позиция православного (или шире, *уже*? – конфессионального) эстетика вполне уместна, и я преклоняюсь перед Вашей стойкостью последнего столпа рухнувшей Культуры. Однако сейчас другие времена, и мы пытаемся писать (если сие в принципе возможно) *современную* философию искусства, внеконфессинальную и надпартийную, естественно (большевики, кстати, утверждали, что такой в принципе быть не может). С позиций которой я вопрошаю Вас, профессор: «Неужели Вы будете всерьез утверждать, что в произведениях Флэвина, Раушенберга, Бойса, Твомбли, Уорхола, Морхола, Кабакова, Башмакова, Степанчикова, Утконосова и иже с ними (у нас набиты ими все коммерческие галереи) Вы находите религиозно ориентированную (ибо сами позиционируете себя как конфессионального эстетика) духовность, духовное содержание? (Вы, правда, никогда и нигде, кажется, не объяснили, что Вы понимаете под «духовностью искусства»; было бы неплохо узнать.) Если будете, то милости просим – к барьеру! Объяснитесь подробно, а не лозунгами и слоганами типа: Бойс – большой пророк эры Великой Духовности. Вот об

этом (духовности у Бойса, Флэвина или Раушенберга) я бы с удовольствием и пользой почитал. Хотя и все остальное Ваше нам тоже крайне интересно, включая Ваши полеты на Марс и духовную погоду в Мюнхене. Боюсь, однако, что всерьез не будете, при всем Вашем восторге от работ Флэвина и Ротко (последнего я и сам люблю).

Мне же кажется, что в Вашем случае можно говорить о *Вашей личной духовности,* которой Вы как реципиент можете наделить практически любое произведение искусства и неискусства. И это уже вряд ли чисто конфессиональный подход, за который Вы ратуете. Боюсь, что с позиции православной (или неоправославной) эстетики найти что-либо достойное внимания у названных мастеров и у большинства других представителей *пост*-культуры невозможно. А вот наделить их всем, чем угодно, при богатом воображении реципиента, конечно, можно. И это нормально. Сейчас подобной рецептивной герменевтикой заполнены все монографии и статьи по современному искусству. Думаю, что эстетические, околоэстетические и псевдоэстетические качества мастеров *пост*-культуры нужно искать с позиций совсем других эстетик, им конгруэнтных, а не конфессиональных прошлого. А еще лучше – с позиции действительно внеконфессиональной, внепартийной эстетики, эстетики как науки, хотя и сугубо специфической и уникальной науки; *новой постнеклассической эстетики*.

С моей точки зрения, любые конфессиональные, партийные, идеологические установки не должны вторгаться в сферу науки, в том числе и в эстетику. Они могут работать – помогать или мешать – при восприятии искусства. Это понятно, но религиозные приоритеты, догматы и т.п. внешние по отношению к искусству (хотя я писал об их необходимости для искусства и еще остановлюсь на этом ниже, но они все-таки – *внешние*!) установки затрудняют собственно эстетику возможность ориентироваться в своей сфере.

Эстетическое исследование при всех оговорках – это все-таки *научное* исследование (другое дело – непосредственный эстетический опыт восприятия или художественное творчество – там все поиному), и оно по определению науки должно стоять над всеми иными привходящими идеологическими и т.п. факторами. Поэтому при всех моих симпатиях к религиозной, или уже – богословской, эстетике, которой я занимаюсь всю свою жизнь, я не вижу за ней никакого будущего.

Между тем по неизвестно кем начертанному сценарию мы с Вами достали из Вашего гардероба разные тоги и чувствуем себя в них относительно комфортно. И слава Богу!

После этой пикировочной разминки, вдумываясь далее в мои тезисы прошлого письма и Ваши антитезисы к ним, я прихожу к тому же выводу, что и Вы. С одной стороны, я убежден в правоте своих утверждений, ибо они продумывались не один год, и на них основывается моя (внеконфессиональная, как вы знаете) эстетика, которая в целом представляется и Вам вполне приемлемой. С другой – и в Ваших антитезисах я вижу определенную логику (и отнюдь не только узкоконфессиональную) и, не опровергай они мои утверждения, в другой ситуации я мог бы под чем-то и подписаться.

В чем дело? Кажется, я начинаю понимать причину. Однако о ней несколько позже, ибо хочу ее проверить, перебирая с очень кратким комментарием главные из Ваших антитезисов.

«Но при всей спонтанности творческого акта, при всех неожиданных поворотах фантазии настоящий художник всегда может объяснить, что он выразил (*обозначил)* в своем произведении».

Убежден, что нет. Покажите мне такого художника. Вот, тот же Кандинский – где и что он путного сказал о какой-либо своей «Композиции», которые создавались, как он писал, с подключением разума? О конкретном выражении в ней Духовного? Что он в ней пытался выразить? И что выразил? Художник, как правило, не может этого сказать. Если бы мог, то и не занимался бы живописью. Да и никто не может. Не только сам художник, но и искусствоведы. Так, какие-то неуклюжие пассы вокруг да около. На примере с лимоном и кофе Вы сами показали, что сие невозможно даже при таких вроде бы простых вещах. Что путного мог бы сказать инок Андрей Рублев о своей «Троице», кроме того, что ему удалось с Божьей помощью создать икону Троицы? Но разве это выражает весь тот глубинный метафизический мир, который

открывается в этой иконе человеку, одаренному высоким художественным вкусом и духовным чутьем? И другой, не гениальный, иконописец сказал бы тоже самое и о своей «Троице» (мы знаем их немало). Но разве тот же эстетический восторг пережили бы мы и пережили бы вообще перед ней, какой нас охватывает при созерцании Троицы Рублева? Разве тот же мир открылся бы нам в ней? И открывается ли вообще в безыскусно написанной иконе?

Погорячились Вы, дорогой мой профессор, и с повторением мысли Флоренского о том, что любой иконе, даже высокохудожественной, место только в храме. С церковной, богослужебной позиции, может быть, и да. С эстетической – нет конечно. Вы желаете вернуть «Троицу» Рублева в полутемный, без всякого температурного режима Троицкий собор, да еще заключить ее в серебряный оклад? Чтобы она через десяток лет окончательно и безвозвратно погибла? Не думаю. Там хорошо себя чувствует (и совершенно на месте) и копия, которую при случае можно заменить другой копией.

«Троица» уже давно перестала быть предметом только православного культа – это художественное достояние всего человечества (как и все алтари Рогира в музеях, и любое высокое искусство всех времен и народов). И мне сие надо объяснять Вам? Боюсь, что Вы специально поддразниваете меня. Принимаю всерьез. И отвечаю. Сценарий есть сценарий. А режиссер невидим.

Здесь уже почти дан ответ и на следующий Ваш вопрос:

«…но не кажется ли Вам, что подобное явление характерно только для умирающих цивилизаций, не вмещающих в себя духовного содержания искусства и довольствующихся *эстетическим удовольствием* от созерцания произведений, созданных совсем с другой целью?»

Мне не кажется, хотя представителю действительно почти умершей Культуры трудно однозначно ответить на этот вопрос. Может быть, и действительно так. Ну, а по поводу *эстетического удовольствия* у нас с Вами разные представления. Ну, что поделаешь? Вам кажется, что им довольствуются только недоумки, которым недоступен более высокий рационально описуемый духовный смысл, а я убежден, что эстетический (внеразумный, внерациональный, сверх[!] рациональный) опыт – более высокая ступень приобщения к духовной сфере, чем любое формально-логическое познание. У Вас больше сторонников в среде философов и богословов, что меня совершенно не смущает. Хотя и смущает, и я не могу не поставить жирной точки над i (т.е. остаться в рамках светской беседы): склоняюсь к тому, что Вы слишком узко понимаете и «духовное содержание искусства», и «эстетическое удовольствие».

«Он (Буслаев) не только мыслил, но и *видел по-другому*. Суждения великого знатока и эстета Александра Бенуа о византийском искусстве тоже мало отличаются от мнений Буслаева». Взгляды Буслаева вполне понятны. Он не видел расчищенных средневековых икон, да и не имел регулярно дело с высокохудожественным искусством. У меня есть подозрение, что он вообще был лишен, как и многие интеллектуалы XIX в., эстетического чувства, а вот мнение Бенуа действительно вызывает удивление. Об этом я размышлял когда-то тоже.

«…но тем не менее резкое разделение *содержания и формы* позволяет «заподозрить» Вас именно в *эстетстве*».

Подозревать меня в эстетстве не надо. Я и так никогда не скрывал, что эстетический опыт является для меня главным в жизни, а значит, по крупному счету я – эстет. Да и по табели о рангах таков, как и Вы – священник. А вот упрекать меня в разделении содержания и формы в искусстве – это с больной головы на здоровую. Вы здесь же предупреждаете меня, чтобы я не цитировал Вам параграф «Форма-содержание» моего учебника, ибо Вы его знаете. Не буду. Но там и само заглавие говорит о том, что я *не разделяю*, а напротив – *соединяю*. Разделяете постоянно, по-моему, Вы, отдавая приоритет «содержанию», которое Вы, как мне кажется, понимаете совсем по-иному, чем я. Просто напишите, что Вы имеете в виду под *содержанием* в *искусстве* (а заодно и под духовностью искусства). Например, у того же Кандинского, или Шагала, или Рембрандта. И не о чем будет дискутировать.

Мое же понимание «содержания» Вам хорошо известно. Оно неотделимо от формы и существует только в ней, притом лишь в процессе эстетического

восприятия произведения, т.е. для каждого субъекта восприятия оно – во многом свое. И оно вербально неописуемо. «Содержание» «Троицы» Рублева – не идея Троицы (хотя именно она двигала кистью великого иконописца, а, может быть и вероятнее всего, и Сама София Премудрость Божия), но некий мощный квант духовного бытия, некий особый мир, в который мы погружаемся, созерцая эту икону. А вот у бездарного иконописца, не владеющего художественной формой, но слепо повторяющего иконографический образец, содержанием, пожалуй, как это ни парадоксально на первый взгляд, и будет символическое (в упрощенном понимании слова «символ») («объективированное», вспоминая Бердяева) изображение Троицы в виде трех ангелов на трапезе у Авраама.

И далее Вы: «Я думаю, что Андрей Рублев был бы неприятно изумлен, если бы ему сказали, что написанная им икона Троицы напоминает не о церковном учении о Троице, а ведет к каким-то «неописуемым» и анонимным эстетическим состояниям, ничего общего со Святой Троицей не имеющим».

Рублев-то так бы и подумал, пожалуй, но намто *что* до этого? В конце концов, он был простым иноком и ремесленником, который призван был, как и тысячи других иконописцев, выполнять свое послушание писания икон. Однако и гениальным художником, одновременно, о чем, возможно, и не догадывался. Да, в те времена и не знали, собственно говоря, о художественности и искусстве в нашем смысле. О мыслях «художников» по поводу своих работ у нас с Вами нет единомыслия. Гениальный художник, как мы знаем, часто и не подозревает об истинной *художественной* ценности своих произведений. Он просто следует, иногда до исступления, «принципу внутренней необходимости». И все. И только совсем иной класс эстетических субъектов (принципиально не художников!) и, как правило, какое-то время спустя после создания произведения может более адекватно оценить художественную ценность его, чем сам художник или его современники.

А далее и в связи с этим я не могу удержаться, чтобы не процитировать прекрасные мысли Лосева (если я уже приводил это когда-то, то простите великодушно, но Вы сами не против постоянных повторений и возвращений на круги своя, ибо темы-то почти неописуемые и трудно постигаемые; а здесь Лосев помогает нам существенно понять, что же все-таки выражено в «Троице» Рублева):

«Искусство сразу – и образ и первообраз. Оно такой первообраз, которому не предстоит никакого иного образа, где бы он отражался, но этот образ есть он сам, этот первообраз. И оно – такой образ, такое отображение, за которым не стоит решительно никакого первообраза, отображением которого он бы являлся, но *это отображение имеет самого себя своим первообразом,* являясь сразу и отображенным первообразом и отображающим отображением. В этой самоадекватности, самодостоверности – основа художественной формы» (курсив мой. – *В.Б.)*.

Так это что, тоже *эстетизм* в Вашем, т.е. слегка пренебрежительном, понимании? А я бы счел это глубочайшей находкой и, главное, очень точной формулой того, о чем мы с Вами по хилости своей пытаемся как-то размазанно размышлять. Здесь же четко, ясно, логично сформулировано то, что я не без влияния идей Лосева, конечно, назвал «формой-содержанием». Диалектика формы-содержания, художественной формы.

И другое, вроде бы противоречащее данному, определение:

«*Художественное выражение, или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адеквации, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом*. Художественная форма рождается тогда, когда в предъявляемой смысловой предметности все понято и осознано так, как того требует она сама. Художественная форма есть такая форма, которая дана как цельный миф, цельно и адекватно понимаемый. Это – внесмысловая инаковость, адекватно воспроизводящая ту или иную смысловую предметность. Это – инаковость, родившая целостный миф. Это – *такая алогическая инаковость смысла, для понимания которой не надо сводить ее на первоначально данный отвлеченный смысл*. И это такой смысл, который понимается сам по себе, без сведения его на его внешнюю алогическую данность. Художественное в форме есть принципиальное *равновесие* логической и алогической стихии».

Загрузим это в память, и пусть поработает компьютер бессознательного. Несколько позже я постараюсь вернуться к этому.

Вы переформулируете мою мысль:

«Возрастание эстетической ценности иконы прямо пропорционально утрате ею своего первичного (в Вашей терминологии – вторичного) сакрального и богословского смысла».

Здесь Вы утрируете мою позицию (не «прямо пропорционально утрате», но просто *для реципиента* она *не зависит* от этого смысла; зависимость была (и сильная) только у художника, у творца произведения; у реципиента работают совсем иные механизмы, чем у художника), но тем не менее в принципе это так и, я думаю, огромной массе православных «иконопочитателей» (за исключением Вас, да еще двух-трех личностей во всей православной ойкумене) совершенно все равно, есть ли у той или иной иконы эстетическая ценность. Они просто не знают о таковой, им важны совсем иные ценности, также наличествующие в иконе. Именно поэтому многие наши клирики «с пеной у рота» требуют возвращения шедевров иконописи в действующие храмы, и отнюдь не ради их эстетической ценности, которую они не чувствуют, а просто из принципа – раз икона, значит, должна быть в храме. Прости им, Господи, убогость их мышления. По наивности своей творят сие из благих (надеюсь, не из корыстных), с их точки зрения, побуждений, но с угрозой для Культуры в целом.

// Вставка от 10.10.10. при подготовке текста к изданию:

Ну, вот, сегодня сие якобы наивное варварство поставлено на государственный уровень. Под мощнейшим нажимом Церкви разработан и, кажется, принят закон о передаче всех церковных ценностей, включая художественные, из музеев в храмы, где они благополучно исчезнут в ближайшее время. Здесь *пост*-культура в лице церковной и государственной номенклатуры ведет себя уже просто агрессивно по отношению к Культуре, ее ценностям, прикрываясь благими заверениями и намерениями. Не прощай, Господи, сего варварства, ибо за ним я усматриваю уже не наивность и благочестие, но более примитивные мирские помыслы, а возможно, и умыслы. То, что большевики на последнем этапе своего правления спасли из церковных художественных ценностей и сделали достоянием всего человечества, сегодня находится под угрозой уничтожения. И кем же?! //

Следующий Ваш пассаж крайне интересен и в чем-то противоречив. Его можно долго комментировать. Сейчас, однако, у меня нет времени для этого, поэтому я в скобках, внутри Вашего текста намечу свои вопросы, сомнения, возражения для памяти, с тем чтобы завтра вернуться к ним подробнее. Also!

«Другое дело – познание по определенным методам и в рамках определенных научных дисциплин. ((*Это верно, и у нас есть такая научная дисциплина – эстетика.*)) Вкус сахара – неописуем, но химическая структура сахара вполне описуема и познаваема ((*а вот это – примитивный механицизм XVIII века. Даже химическая структура сахара впрямую ничего не скажет нам о его сладости, тем более никакая «структура» произведения искусства ничем не поможет нам в деле его эстетического постижения, проникновения в его мир*)). Эстетическое переживание – неописуемо в его эмоциональном аспекте, но познаваемо богословски, поскольку настоящее произведение искусства создается по столь же строгим законам, по каким природа творит свои вещества, ((*И как же Вы, мой дорогой и любимый батюшка, подойдете «богословски» к познанию «Данаи» Рембрандта, «Венеры» Боттичелли или шедевров Кандинского, Шагала, Пикассо? Пропоете «анафему» или изобразите фигуру многомудрого умолчания, ибо «богословски» – не познаваемо? А Вы ведь знаете и любите все это. Значит – умолчание? Насчет же «строгих законов» организации художественной формы я с Вами полностью согласен. Только они, увы, не описуемы и не познаваемы ни эстетически, ни тем более богословски – у богословия своя епархия.*)) Феорийное познание ((*Это мне нравится, но ведь таково специфическое «познание», не имеющее ничего общего с уровнем вербального или формально-логического познания. Да можно сказать, что реципиент так и «познает» (но не «законы»!) само произведение искусства*)) этих законов (говоря в духе Максима Исповедника, тварных логосов) и составляет подлинный предмет философии искусства, иными словами, мы стремимся подняться к созерцанию эйдосов. Поэтому вместо пресловутого, сомни-

тельного и набившего оскомину понятия *содержания* не лучше ли говорить об эйдосах и их воплощении в искусстве?» ((*Это мне все понятно. Можно подниматься и восходить и к эйдосам, а можно и к мистическому контакту с Универсумом. Смысл один и тот же. Ни «эйдосы», ни «Универсум», с которыми мы имеем дело в эстетическом опыте, не поддаются рациональному описанию. Это условные и красивые символы, которые должны показать одно: в процессе эстетического опыта, восприятия произведения высокого искусства реципиент восходит к погружению* [= *постижению, но не рациональному «познанию»*] *в метафизическую реальность. И все. Больше ничего ни эстетика, ни богословие, ни эзотерика сказать не могут. Хоть ты весь лоб разбей о дисплей!*))

«С православной точки зрения такое переживание весьма опасно и напоминает то, что в аскетике обозначается как *прелесть*».

Вот с этим, понятно, я никак не могу согласиться. «Прелестью» в аскетике называется *прельщение, вожделение* чувственных наслаждений (хотя я как не аскет не против и чувственных наслаждений, если не делать из них культа, т.е. не вожделеть только их и в них видеть смысл жизни, а знать их место в структуре ценностной иерархии). В эстетическом же опыте мы имеем дело совсем с иным, качественно иным, уровнем удовольствий и наслаждений. И аскеты, кстати, знали этот уровень наслаждений, сладости духовной и вожделели его вполне с одобрения церковных властей (не всех, конечно; все это подробно прописано в моих главах об эстетике аскетизма). И они прельщались «сладостями духовными». Чем же настораживает Вас наше прельщение теми же духовными сладостями, только в иной форме выраженными, нам более доступной, и не только нам? «Сладости»-то аскетов далеко в истории? и обрести их сегодня никто уже не сможет, да, кажется, и не очень стремится, судя по обрывочной информации из современных монастырей. Эстетические же хотя тоже уходят в историю, но все-таки пока доступны еще более широкому (хотя и очень немногочисленному) кругу истинных ценителей высокого искусства.

«Поэтому я сформулировал бы следующий закон: *Отмирание художественного феномена прямо пропорционально забвению его духовного смысла*».

Ну, вот с этим «законом» я категорически не могу согласиться. Думаю, что и Вы слегка погорячились, его сформулировав. Я сейчас не буду приставать к Вам с риторическим вопросом: А что Вы понимаете под «духовным смыслом» художественного феномена? Ваша тога конфессионально ориентированного эстетика и моя – надконфессионального и надпартийного – более или менее объясняют, что мы имеем в виду под «духовным смыслом». Разное.

Для Вас он более конкретен, описуем и, прежде всего, религиозен. Но в чем тогда (повторяю вопрос в иной интерпретации), с Вашей точки зрения, «духовный смысл» натюрмортов Сезанна или работ Кандинского? Вы ведь не откажете им в «духовном смысле»? Думаю, что нет. Или я ошибаюсь? Здесь просто «эстетическая прелесть»?

Тогда получается, что художественный феномен не всегда зависит от «духовного смысла» (т.е. религиозного в Вашем понимании? Так ведь?) В натюрмортах Сезанна он не зависит, а в древнеегипетской живописи и русских иконах зависит? Значит, натюрморты Сезанна в художественно-эстетическом плане более жизнестойкие, чем «Троица» Рублева или «Венеры» Боттичелли, Кранаха и т.п.? Забыли (или не знаем), что такое Троица для христиан, и «Троица» Рублева – простая доска с какой-то непонятной картинкой? Забыли мы, кто такая Венера, и шедевра Боттичелли не существует? А я вот вообще никогда не знал (в духовном смысле), что там изображено на японских гравюрах, а получаю от них большое эстетическое наслаждение.

Нет ли здесь какой-то натяжки?

Я думаю, что тот «духовный смысл» (т.е. конкретно религиозный для своего времени), который Вы имеете в виду, значим, и первостепенно значим, в процессе создания произведения искусства. Художник (особенно в религиозные эпохи, которые пока были всегда таковыми в истории человечества) должен быть не только эстетически, но и духовно (в Вашем, узком, смысле слова) одаренным, озаренным, вдохновленным человеком. Его конкретное духовное парение, общение с метафизической реальностью в формах и способах своего времени (для Древнего Египта они одни, для Фидия – другие, для Рублева – третьи, для Сезанна и Ван Гога – четвертые и

т.д.; в безрелигиозные эпохи это называют гением, талантом и т.п.) *необходимо*, чтобы создать художественное произведение высокого звучания. Однако недостаточно. Это Вы знаете.

Далее следует удивительная, таинственная, мистическая, неописуемая акция создания произведения, сотворения *нового кванта бытия*, о котором знали и Бердяев, и Хайдеггер, и Гадамер. И здесь работает уже не тот «духовный смысл», о котором Вы пишtte, а нечто совсем другое. Опыт контакта с метафизической реальностью истинный художник пытается «выразить» (в смысле Лосева) в художественной форме. Т.е. он *создает*, творит художественный феномен, образ (по Лосеву), который таким образом «выражает» изначальный «духовный смысл», что полностью *преображает* его в *новую реальность*, именно *художественную реальность*, где первичный «духовный смысл», послуживший толчком, импульсом к созданию произведения, и часто вербально описуемый на уровне культуры своего времени, *снимается* (именно так! – диалектически – *выражается*) и возникает новый *художественный смысл (первообраз* из лосевского определения), более широкого (и даже – высокого) духовного семантического плана.

И для реципиента, одаренного развитым эстетическим вкусом, уже практически неважно, на какой духовно-религиозной или мифологической основе (или даже социальной, или вообще без основы – как у любимых нами импрессионистов) возникло данное высокохудожественное (! – только такое, естественно, о других здесь нет речи) произведение. «Духовный смысл», которым питался художник в момент создания произведения, может быть реципиенту просто чуждым и неинтересным, но, будучи преображенным в более *универсальный* (в этом и заключается, сила и значимость *художественности*, *эстетического качества*) *художественный смысл*, он становится доступным и тем, для кого сакральный (или любой иной) импульс, питавший художника, давно умер, не имеет духовного значения, хотя и значим как историко-культурный раритет.

Таковой для нас, например, является древнеегипетская религия, сколько бы ни пытались эзотерики реанимировать ее. Сегодня это красивые мифы, передавшие когда-то европейской культуре некоторые древние архетипы, воплотившиеся уже в иные религиозные формы, более адекватные для людей иных времен. В частности, в иудео-христианские. Однако художественно-эстетическая значимость древнеегипетского искусства актуальна для нас. И, убежден, более актуальна, чем для самих древних египтян. Через универсальные (возможно, только для европейско-средиземноморского ареала) художественно-эстетические формы египетской живописи в процессе ее эстетического восприятия мы восходим к метафизической реальности, к гармонии с Универсумом, глубинно погружаемся (но не в египетские гробницы, естественно, – я уже писал как-то об этом: египетская заупокойная живопись крайне радостна и оптимистична; предназначенная для загробного мира, она активно оптимизирует и тонизирует живых сегодня) в духовные сферы. И свидетельством контакта с этой реальностью является *эстетическое наслаждение*, которое Вы постоянно пытаетесь пнуть исподтишка под столом тяжелым кованым сапогом, не чураясь при этом *наслаждаться* ароматным кофе, дымом гаванских сигар, увесистым кусманом клубничного торта, да и рюмочкой коньячка. Чего уж там греха таить?

«Конечно, – продолжаете Вы гнуть свою несгибаемую линию, – с точки зрения удовольствия, доставляемого гармоническим сочетанием красок или певучими линиями, но его подлинный *облик* останется навсегда недоступным. Хорошо сказал Шпенглер, что придет время, когда исчезнет последняя картина Рембрандта не потому, что она будет физически уничтожена, а потому, что не будет людей, способных воспринять ее духовный смысл».

Что это, батюшка, за «подлинный облик»? О чем Вы здесь? О «подлинном облике» несгибаемого старообрядчества в картине Сурикова «Боярыня Морозова»? Да его давно никто не знает, а кто знает, не принимает всерьез за духовную истину, а картина является выдающимся шедевром *живописным*. Или подлинный облик картин Рембрандта? Его выдающихся портретов?

В искусстве подлинный облик – это *художественный облик (точнее – образ)*. Я думаю, и Шпенглер имел это в виду. Сейчас некогда посмотреть его книжку. Да это и не важно. Важно другое, в чем

Шпенглер прав. Уже сегодня практически не осталось людей, обладающих достаточным эстетическим вкусом, чтобы отделить художественные зерна от плевел. И плевелами заросла нива, когда-то называвшаяся пространством искусства. Здесь водораздел (если брать эстетическую плоскость) Культуры и *пост*-культуры. Не осталось людей (ну, не о сокресельниках речь, понятно, которые и подобрались здесь по принципу их ископаемости – мы с Вами; к Н.Б. не относится – она суперсовременный профессор, почитаемый и любимый всем ВГИКом, и не только, обладающий при этом утонченным эстетическим вкусом), способных к восхождению через посредство художественных феноменов к метафизической реальности. Поэтому и исчезли такие феномены. Некому их создавать, некому воспринимать.

Поэтому. Несмотря на то что при создании таких шедевров, как (беру наобум – ряд, слава Богу, в истории искусства очень велик) росписи гробницы Нефертари, «Троица» Рублева, алтари Рогира, «Венеры» Боттичелли и Кранаха Старшего, выдающиеся портреты Рембрандта, «Башмаки» Ван Гога, основные «Композиции» Кандинского, главные работы Миро, но также и Месса си минор Баха и т.д., мастера, их творившие, жили в пространствах достаточно разных «духовных смыслов», в Вашем понимании, исходили из созерцания различных «эйдосов» (в Вашем понимании), эти произведения в ценностно-эстетическом плане *равны* для современного эстетически одаренного и духовно еще чуткого человека. С помощью всех их реципиент попадает в миры метафизической реальности, достигает гармонии с Универсумом, эстетического наслаждения, при этом в каждом конкретном случае, естественно, в своем модусе, так сказать, каждый раз своим, совершенно неповторимым путем.

В этом великая тайна и могущество эстетического опыта, высокого искусства, художественности. Все сие сейчас, увы, предано забвению. Почти скончалось. И «духовные смыслы» – в Вашем понимании, и «эстетический опыт» – в моем. И Ваш конфессионализм, и мой эстетизм уже сегодня потомки вышвырнут в мусорную корзину, не читая.

Амен!

Однако, какое дело нам, возлежащим на высотах эстетического Олимпа с чашечками ароматного кофе с коньяком, до них, копошащихся где-то там, внизу? Мы-то еще есть и наслаждаемся и восхождением к эйдосам, и гармонией с Универсумом, и полным погружением в произведения искусства, которого уже нет, но все-таки оно, Слава Богу, есть!

Теперь несколько иной подход, который навеян и столкновением моих тезисов с Вашими антитезисами, и всматриванием в приведенные выше цитаты из Лосева. Собственно, если встать на позицию нашего мудрого старца, со дня смерти которого 24 мая исполняется уже 20 лет, то я бы задумался над проблемой *эстетического антиномизма*. Именно он позволяет снять многие наши (и не только наши) противоречия. Думаю, что именно на его основе только и может строиться современная эстетика и философия искусства. А для этого, конечно, стоит еще раз внимательно проштудировать «Диалектику художественной формы». Выше я привел две главные, выражающие суть художественного феномена цитаты из этой работы, смысл которых применительно к центральной теме этого нашего разговора (о духовном содержании, эйдосах и т.п.) сводится, по-моему, к следующему.

Художественное произведение выражает некую вне его находящуюся смысловую или любую иную реальность. Художественное произведение не выражает никакой вне его находящейся реальности, но само является самодостаточной, самоадекватной новой реальностью, довлеющей себе.

Или ее конкретная модификация в контексте нашей беседы:

«Троица» Андрея Рублева выражает сущность православного понимания Троицы. «Троица» Андрея Рублева не выражает сущности православного понимания Троицы, но является уникальным самодостаточным художественным шедевром со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Эта антиномия не требует никакого синтеза или «снятия». Она самодостаточна и точно передает глубинный смысл, сущность истинного искусства. И на ее основе может быть построена целая система эстетических антиномий, которая, как мне кажется, поможет в какой-то мере описать сложнейшую картину эстетического опыта (творчества и восприятия искусства в том числе). Не будем пока этого делать, но

думаю, что именно здесь ключ к снятию, по крайней мере, некоторых наших противоположных суждений. Во всяком случае, проблемы: рациональное – иррациональное; логическое узрение – эстетическое наслаждение и им подобные – хорошо вписываются в смысловое пространство этой антиномии. А мы забыли и опыт «Ареопагитик», и Канта, да и Лосева. Пора вспоминать.

На этом пока закончу.

И конечно, великая благодарность Вам, дорогой друг, за богатую мюнхенскую мозаику художественной жизни. Для нас это очень важно. В пылу полемики забываешь о множестве ценнейших страниц Ваших писем, но на все сразу, увы, адекватно отреагировать не удается. Простите!

Жду с нетерпением дальнейших писем по любым из перечисленных Вами проблем. Нам все интересно. Все, слава Богу, пока будит живую полемическую мысль, что не означает, конечно, что мы правы, но явно свидетельствует, что мы еще живы. А это не так уж и мало.

Обнимаю

Любящий Вас В.Б.

«ИГРА В БИСЕР» И ЭЛИТАРНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

086. В. Иванов (17.05.08)
(получено 24.05.08. – *В.Б.*)

Дорогой Виктор Васильевич,

как-то не выходит из головы судьба Вашего архива. Ведь не только записи, наброски и варианты Ваших текстов представляют большую ценность, но и собранные Вами – с такими трудами и затратами – каталоги, буклеты и пр. Понимаю: места в квартире маловато, но в таком случае нельзя ли пристроить часть материалов в Институте философии или «Доме Лосева»?

Одновременно с радостью приветствую Вашу идею: завести Триалогу собственный архив в форме виртуальной. Опять-таки вспоминается Архив игры в бисер, где хранились записи сыгранных партий и выработанных шифров. Не приходит ли Вам на ум, что и наша переписка в некотором отношении становится разновидностью «игры в бисер», и наши письма весьма начинают походить на касталийские «игры»? Еще немного усилий, и мы найдем сознательно сформулированные правила для настоящей «игры». Почему бы нет? Предпосылок к тому, полагаю, более чем достаточно. С юности мы настолько пропитались *касталийскими* идеями Гессе, что они действуют в нас уже на глубине подсознания, вольно или невольно влияя на ход наших рассуждений. Совсем не обязательно при этом подгонять свои интуиции и открытия под изобретенные Гессе формы; гораздо важнее сохранить верность самому духу «игры в бисер».

Тогда наши дискуссии о смысле тех или иных понятий приобретают другое измерение: они вырабатывают новый язык, или, выражаясь в стиле Бекмана, «метафизический код» (ясперсовский «шифр» тоже, на мой вкус, звучит неплохо, но Вам, кажется, он не нравится, и Бог с ним). Раньше я об этом не думал, но сегодня почему-то бросилось глаза странное (и непреднамеренное) сходство нашего Триалога с «игрой в бисер» (в идеале, конечно). Теперь оно возникает спонтанно, однако могу себе представить вполне осознанную работу над «игровой» партией.

Сама цель подобных «игр» совпадает с конечной целью эстетики в Вашем понимании: достижение гармонии Я с Универсумом. «Игра в бисер» означает, согласно Гессе, «изысканную символическую форму поисков совершенного… приближение к внутренне единому над всеми его ипостасями Духу, а значит – к Богу». Этот поиск происходит в чисто эстетическом измерении. Игра «выхватывает» из всей совокупности жизни (физической и духовной) «эстетическую сторону» в виде «ритмических процессов» (определение Кнехта). В то же время Игра не является эрзацем религии (и тем более новой религией). «Наша Игра – не философия и не религия, это особая дисциплина, по своему характеру она родственна больше всего искусству, это искусство sui generis» (Томас фон дер Траве).

Таковы ассоциации и параллели, как-то неожиданно возникшие в сознании, и которыми спешу с Вами поделиться. Замечаю также, что они помогут ответить мне на один из важных вопросов, поставленных в Вашем предпоследнем письме. Опять-таки, предполагаю, – ответ Вам хорошо известен, и труд-

но представить наличие глубоких и принципиальных разногласий между нами в этом пункте, тем не менее сформулирован вопрос не без искусительной интонации – по типу «како веруеши?», что «провоцирует» на гротески и маскарадные пляски. Катехизической ясности в таком случае ожидать нечего. Хотел поэтому промолчать, но вот сам затеял разговор о Касталии, если его продолжать, то вопроса о необходимости «кастовости в эстетической сфере» не обойдешь стороной. В виде побочного замечания Вы сами даете ответ: «Я почти уверен, что нет». Но все же маленькое сомнение в возможности дать ответ однозначный прозвучало («почти уверен»). Хорошо, видна маленькая лазейка, попробую ей воспользоваться…

Для начала: оставим гностиков в покое, как добрые христиане останемся при ясном и недвусмысленном свидетельстве Священного Писания. Согласно апостолу Павлу, есть человек духовный, есть и человек душевный, есть и плотской человек. «И я не мог говорить с вами, братия, как с духовными (spiritualibus), но как с плотскими (carnalibus)» (1Кор. 3,1). Таковых следует «питать молоком, а не твердою пищей» (1Кор. 3,2). Понятно, что речь идет не о молоке, а о вероучении. С человеком душевным дело обстоит не многим лучше: «Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия… и не может разуметь, потому что о сем надобно судить духовно» (1Кор.2, 14). Только духовному человеку доступны мистерии Боговедения: «духовный судит о всем, а о нем судить никто не может» (1Кор. 2,15).

Если применить эту классификацию в эстетике, то получим три типа отношения к искусству: плотское, душевное и духовное. На первом уровне в искусстве ищут, прежде всего, грубого, чувственного удовольствия и развлечений. На втором – эстетическая потребность утончается, принимает более изысканные формы, но, по сути, речь идет об «удовольствиях», и только на третьем уровне искусство раскрывается в своем духовно-смысловом (эйдетическом) содержании и напоминательно способно возводить нас к переживанию мира архетипов. Используя выражение Бекмана, для этого и требуется знание «метафизического кода». Совсем не обязательно называть обладателей такого «кода» эстетической элитой или кастой, но думаю, что она существует, и никто не станет отрицать разницу в духовном развитии между человеком, сидящим часами у телевизора, и знатоком Кандинского. Эта «элита» не имеет институализированной структуры для своего социального выявления. По большей части она ведет полунищенское существование в трудах, гонениях и недугах, так что внешне ей не позавидуешь. Потом зато их творения продаются за миллионы. Элита такого рода образует нечто вроде *незримой иерархии*. При благоприятных условиях, как их обрисовал Гессе в «Игре в бисер», представима и иерархия по касталийскому образцу. Возможно, когда-нибудь эта утопия и будет реализована, ничего принципиально невозможного тут нет: была бы лишь добрая воля людей для создания «Педагогической провинции». Тем не менее подлинные *магистры* существуют и без касталийской поддержки… Вы также пишете о том, что в конце XX столетия «игра в бисер» не кажется уже «абсолютной утопией» и идет подготовка почвы «для возникновения одной из ее (игры) модификаций» (ЭСТ, 222).

Не только письмо, но и книгу можно посвятить проблеме *незримой иерархии,* но нужно ли это теперь? В основном, предполагаю, у нас сходный опыт, разве только понятийное его оформление и разработка тем различаются, да и то: незначительно…

…понятийное оформление… вот вопрос!.. почему все-таки мы часто в разговоре натыкаемся на стену взаимного недопонимания… и это, смею надеяться, при более чем тридцатилетней духовной дружбе… и Вы в своем последнем письме об этом пишете…

Надо воспринять это положительно, как благоприятную возможность доброжелательно и спокойно продумать свои герменевтические позиции. Если такие люди, как мы с Вами, не смогут разобраться в причинах недопонимания, то на что нам вообще надеяться, выпуская в свет свои тексты?

собственно говоря, я хотел рассказать Вам в этом письме поподробнее о выставке Раушенберга, но опять вовлекся в логомахическую ситуацию

после того, как Вы поставили вопрос о правомерности «кастовости» в эстетической сфере и мудро оставили лазейку для амбивалентных ответов, в

следующем абзаце меня встретила фраза, понимание которой для меня затруднительно…

…Вы пишете: «Роль того, что Вы называете «метафизическим кодом», в моем (т.е. Вашем) вольном переводе с вашего языка на мой играет *вкус…*» Если выступить в роли придиры, следовало бы сказать: в вольном переводе с немецкого на русский *Hund* пусть будет *котом*. На мой взгляд, «метафизический код» находится в таком же отношении к *вкусу,* как Hund к коту, т.е. это совершенно разные вещи, поскольку *вкус* в качестве *классической категории* означает *способность* выносить *суждение* на основании чувства эстетического удовольствия или неудовольствия. (Кант: «*Вкус* есть способность судить о предмете или о способе представления, посредством удовольствия или неудовольствия, *свободного от всякого интереса*. Предмет такого удовольствия называется *прекрасным*». Или еще короче: «Вкус есть способность судить о прекрасном». Чудесно, математически точно!) Вы в ЭКК не менее чудесно и не менее математически точно восполняете Канта: «Вкус – это способность к участию в *эстетическом отношении* с миром». Все эти определения мне очень нравятся, и ничего кроме внутреннего удовлетворения, у меня они не вызывают. Таким образом, мы согласны, что *вкус – это способность*, но в таком случае надо заметить, что *код не является способностью* в любом случае. *Метафизический код* не *способность, а что?*.. Вот здесь и возникает трудность… по-старчески шамкая, повторю уже мною сказанное: встретив у Бекмана это выражение, мне захотелось разобраться в его смысле и предложить эту тему для кресельного обсуждения; собственного однозначного ответа у меня до сих пор нет, но в качестве рабочей гипотезы для меня приемлемо – опять-таки уже мною процитированное определение Г. Миллера: код – это система символов, предназначенная репрезентировать ту или иную информацию для передачи ее от источника к пункту назначения. Так понимаемый *код*, конечно, не синонимичен *способности*… Код – это символ? Система символов? Ключ к ней?

…что же Вы тогда имели в виду?.. внимательно перечитав соответствующую главку о вкусе в ЭКК, пришел к следующему заключению: для Вас *вкус* «относится к полю субъект-объектных отношений», соответственно эстетические суждения различных реципиентов об одном и том же произведении (триптихе Бекмана, например) «будут более или менее идентичны только в случае, если они принадлежат к одному *достаточно узкому* (курсив мой; *узкому, т.е.* элитному, *касталийскому*)… кругу конкретного периода времени». Такая группа обладает пониманием языка, на котором говорит с нами картина, и умеет соотнести ее внешнюю форму с эйдетическим (метафизическим) смыслом, в ней выраженным.

…теперь я правильно Вас понял? если да, то поводов для дальнейшей дискуссии по этому вопросу у меня нет; все ясно и со всем согласен; пожалуй, еще только одно побочное замечание: Вы предполагаете, что я отношусь ко вкусу как эстетической категории «с некоторым презрением»… но, ради Бога, почему Вы так решили? слово *вкус* звучит, конечно, несколько старомодно, ну так что из этого? я никогда за модами не гнался, предпочитая, говоря словами Достоевского, уйти в свою скорлупу (идею); прекрасно понимаю, что стоит за категорией вкуса, и полагаю, что она имеет особое значение для эстетически ориентированного сознания

…и, кажется, хватит о *вкусе*… туман начинает рассеиваться… выступают четкие вершины гор, кристально прозрачна вода в Кохельзее… чего же больше желать?.. и, нет, опять набегают туманности: еще более плотные, ничего больше не вижу, ничего больше не понимаю… вроде бы писал, пыхтел, надрывался в усилиях обрисовать свое понимание «эстетического понимания» и – на те!!! читаю о том, что я «требую (?! – впрочем: это просто речевой оборот такой…) еще пострецептивного "понимания" произведения», и не какого-нибудь безвредно-идеалистического, а «рационально-рассудочного», и более того: оно приводит в конечном счете – horribile dictu – «к формально-логической вербализации»… а я-то… а я-то, простак, думал, что ведет к *эйдетическому созерцанию*

…что же нам делать, дорогой Виктор Васильевич? проблема «понимания» становится на глазах эдаким *заколдованным местом* каким-то, *чащей непролазной и невылазной:* зашел, забрел… кричи, кричи… и не до кого не докричишься… будем дальше разбираться в этой проблеме или махнем рукой?

…думаю, пока надо поставить точку в этом письме; пусть оно останется фрагментом

по законам жанра, полагаю, не стоит присоединять к сим маргиналиям описание выставки Раушенберга: она заслуживает отдельного письма; надеюсь приступить к нему в конце недели.

Душевно преданный Вам
В.И.

087. В. Бычков (24.05.08)

Дорогой Вл. Вл.,

только что получил Ваше письмо от 17.05. и возрадовался ему, и задумался над ним. Его касталийский дух вернул меня на время в юность нашу, когда я страстно увлекся идеями «Игры в бисер» и полагал, что действительно символизм, авангард, Кандинский, Шагал, Клее, Миро открывают путь к этой Игре, и дальнейшее развитие искусства и всей Культуры должно двигаться в этом направлении. Там Страна Великой Духовности, и мы уже на ее пороге. Вот Гессе и программу представил, и пути наметил. В те годы и я бредил паломничеством в Страну Востока, зачитывался Упанишадами, другими доступными текстами по индийской философии, Рерихом, суфистами и вообще жил во многом духовным Востоком. Так что Гессе пролил бальзам на душу искателя духовности.

Однако более подробное, внимательное и систематическое знакомство с искусством второй половины столетия привело меня к известной Вам концепции «Культуры – *пост*-культуры», которая фактически свидетельствует о том, что Касталия осталась где-то позади или пока в стороне, так и не реализовавшись, – в Культуре, а впереди что-то совсем *иное*, ее отрицающее в принципе, не имеющее с ней ничего общего.

С поп-арта, концептуализма, минимализма и т.п. начался иной процесс, и если уж вспоминать Игру, то ее пародирующий и всесторонне окарикатуривающий. Однако напоминающий все-таки чем-то Игру – только без ее духовного наполнения, игру с пустым Центром, интеллектуальную игру вокруг Пустоты. Поэтому мне, кстати, так интересны и важны Ваши впечатления от выставки именно Раушенберга. Оттуда фактически и начался процесс (явно неосознаваемый самими его участниками) принципиальной фальсификации самой Идеи Игры.

Именно тогда начала активно формироваться та интеллектуальная арт-номенклатура, которая сегодня правит бал в мировом арт-процессе, утверждает кумиры, ставит памятники, распределяет миллионы и т.д. И началось все с лукавых мудрствований вокруг консервной банки из-под супа Кэмпбелл, пирамиды из упаковочных коробок и мешка с углем, внесенных в контекст художественного пространства (тогда-то подняли на щит и засверкавший в лучах немеркнущей славы писсуар Дюшана). Оказалось, что вокруг этого можно накрутить такого плетения хитроумных словес, что недоумки (т.е. соматики) с тугими кошельками начнут отваливать за них кругленькие суммы. И пошла «игра» по-крупному. Обиженный Шемякин, не включенный арт-номенклатурой в «великие», мог бы с горечью немало порассказать о правилах и жестоких законах этой «игры». Сейчас она в самом разгаре. И у нас (т.е. в России) ее участников (и весьма неглупых, и не бездарных) немало. Они создали отечественную арт-номенклатуру, которая предписывает правила «игры» всему российскому арт-пространству, в том числе и государственным структурам, управляющим культурой и искусством. Они проникли везде, эти псевдокасталийцы. Наобум цитата из раскрытой современной отечественной книжки по искусству – о множестве банок великого поп-артиста: «Уорхол предъявляет глазу образ множества как пустоту, визуальную мантру, повторяя которую человек свободно движется через границы мира-как-супермаркета, поскольку они становятся прозрачными». Недурно сказано. Чем не игра в бисер? Однако мне в такую игру играть почему-то не хочется. Хотя сумел бы, конечно.

Об этой ли «игре» миф Гессе? И ее ли чаяли мы с Вами? Думаю, что нет. Однако наше место заняли антикасталийцы, выдавая себя за касталийцев. Если не млеешь от восторга по поводу воплей ныне покойного (мир его праху) Пригова, читающего в истеричном экстазе передовицы советских газет, – ты плебей. Тебе нечего делать в нашей «касталии» современного арт-производства. И все вынуждены дружно млеть от восторга и хлопать в ладоши. А то отпихнут от пирога.

Энди Уорхол.
Банки супа Кэмпбелл I.
1968.
Новая галерея – коллекция Людвига.
Аахен

Энди Уорхол.
Объект из упаковочных коробок.
1964.
Частная коллекция.
Брюссель

И как быть? Чем жить-то? Вопрос не праздный. Онтологический. Слава Богу, нам от этого пирога кусок не требуется.

Понятно, что Вы-то о другой Касталии, о нашей, «истинной», духовной Касталии. Однако, как Вы понимаете, я пока не очень убежден в принципиальной возможности ее реализации в век *пост*-культуры и далее даже в каком-то камерном варианте.

Конечно, дорогой Вл. Вл., мы в какой-то мере и ведем такую «веселую игру», даже о ней не помышляя (я, во всяком случае, точно; Вы вот помыслили и кое-что точно подметили). Любой истинный эстетический опыт и свободные размышления о нем – в каком-то смысле – фрагмент подобной Игры. Не случайно все-таки я в своих учебниках так много внимания уделил этой идее Гессе и, вероятно, не без его влияния вывел игру на уровень главнейшей эстетической категории, чего, в общем-то, не было в классической эстетике.

Тем не менее ставить перед собой задачу создания чего-то подобного я бы лично поостерегся. Хотя Ваш энтузиазм и пафос меня радуют и вдохновляют, но вставать резко с кресла и делать манифестарные жесты мне как-то не хочется. Давайте просто насладимся еще раз великой книгой Гессе, посмакуем ее и задумаемся над тем, например, почему все-таки Magister Ludi звался Рабом, бросил Касталию ради обычной мирской жизни простого учителя (если я не ошибаюсь, давно читал; надо-надо снять книгу с полки и пыль обдуть…) и погиб достаточно нелепо для касталийца, но некой символической смертью. Кажется, и сам Гессе не очень-то верил в свою гениальную мифологему. Что-то его смущало в ней. Не принципиальная ли утопичность ее в современном и грядущем мирах?

Но это так, импрессии по поводу Вашего прекрасного письма. Оно требует еще внимательного изучения. Давайте продолжать переписку в том же, по-моему, вполне достойном какой-то средней иерархической ступени касталийцев, духе, не помышляя ни о каких высоких задачах. А там пусть потомки (если они будут, вообще-то) смотрят, что у нас получилось.

Обнимаю
Ваш В.Б.

088. В. Иванов (25.05.08)

Дорогой Виктор Васильевич,

хотел сегодня выкроить немного времени для рассказа о выставке Раушенберга, посещение которой (как я уже намекнул ранее) получило затем мистический (буквально) отзвук, но вот пришел Ваш быстрый ответ на мой «касталийский проект», и не могу победить искушение восторженно отреагировать на него (хотя бы в самой краткой форме), настолько мне близко и духовно родственно все, что Вы пишете об «Игре в бисер» и надеждах нашей юности.

Остается только бегло добавить несколько замечаний, проясняющих мою позицию.

Буду пользоваться – для экономии места и времени – термином «игра в бисер», но можно было бы придумать и другое слово. Но зачем? Нам с Вами и так ясно, о чем идет речь.

Так вот, для меня совершенно очевидно (и независимо от Гессе), что (опять-таки для краткости пользуясь текстами основателя Касталии): «как идея Игра существовала *всегда* (курсив мой)». Она отражает совершенно реально существующий духовный Архетип. «Идею Игры мы считаем вечной». «Как идею, догадку и идеал мы находим ее прообраз во многих прошедших эпохах». Далее Гессе с полным пониманием существа дела перечисляет основные формы реализации идеи Игры в истории (см. соответствующую страницу его книги). Иногда удавалось культивировать Игру в более или менее институализированной форме Академий, но по большей части все сводилось к «общению духовной элиты». При некоторых – неблагоприятных – исторических условиях носителями идеи Игры может быть всего несколько человек. Согласно моему любимому (и уже раз в нашей переписке прозвучавшему) изречению святителя Игнатия (Брянчанинова): «Число для Бога не имеет никакого значения», т.е. вопрос о том, что истинно, а что ложно, что прекрасно, а что безобразно, решается, к счастью, не большинством голосов.

В Библии описывается отчаяние пророка Илии, чувствовавшего себя в полном духовном одиночестве среди одичавших современников: «остался я один, но и моей души ищут, чтобы отнять её» (3Цар.3,19,10). Ему в утешение было открыто, что, несмотря на всю внешнюю безысходность ситуации, Господь «оставил между Израильтянами семь тысяч, всех сих колени не преклонялись пред Ваалом, и всех сих уста не лобызали его» (3 Цар.9, 18).

Вспомним и Достоевского, писавшего в «Братьях Карамазовых»: «Не только чудак "не всегда" частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – *все* (курсив мой. – *В.И.)*, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались…»

В силу всего этого для меня число приверженцев той или иной идеологии или моды никогда не было аргументом, опровергающим мое собственное мировоззрение. Пусть себе процветает *пост*-культура, забывшая Великого Другого, ну и черт с ней (в буквальном смысле), а я буду тихо делать свое дело; если найду единомышленников, то радуюсь, если их нет – печалюсь и тоскую, но дело свое продолжаю… Господь знает *своих… «Помощь моя от Господа, сотворшего небо и землю»* (Пс.120,2).

Поэтому у меня нет никаких утопических замыслов и несбыточных надежд, но есть четкое знание о реальности Идеи игры, совершенно независимо от степени возможности ее воплощения в современной ситуации. Идея же заключается в стремлении «выразить духовный универсум концентрическими системами и соединить искусство с магической силой, свойственной формулировкам точных наук» (Гессе). Что могу делать в этом направлении[(и притом исключительно для себя, то есть если спуститься с библейских высот в петербургское подполье («Записки из подполья» вспомните) или усесться на мюнхенском балконе, то скажу вместе с антигероем этого шедевра Достоевского: «Миру не быть, или мне чаю не пить. Скажу: миру не быть, а чтобы мне всегда чай пить» …цитирую по памяти… sapienti sat …)], то делаю, а чего не могу – того не делаю соответственно, дорогой В.В., никаких «высоких планов» в отношении нашей переписки у меня нет и быть не может. Не помышляю превратить ее в Игру магистров (упаси Бог Вас подумать, что у меня есть какие-то кастилийски-иерархические претензии; я – скромный loser: ближе всего мне позиция касталийца, жившего в бамбуковой хижине и созерцавшего

в пруду золотых рыбок). Никаких «манифестов» писать не собираюсь. Хватит с меня: уже написал «Метафизический синтетизм» (кстати, одна немецкая исследовательница поместила очень неплохую главу о нем в своей книге о Шемякине)…

«vox clamantis in deserto…» (опять-таки это, разумеется, не о «манифесте», а о духовной ситуации эпохи).

Просто недавно бросилось в глаза, что некоторые из наших писем – по композиции – напоминают в зачаточном виде партии «игры в бисер». Поэтому я с Вами совершенно согласен: будем скромно продолжать нашу переписку, а что из нее выйдет (или не выйдет), то увидим в будущем… Дал бы Бог только немного здоровья. Все еще до конца не оправился от болезни, а дел выше головы.

Жду не дождусь каникул. Мечтаю скрыться в итальянской глубинке.

Братски обнимаю Вас V.I.

ПРАВЕДНЫЙ ГНЕВ УКРЕПЛЯЕТ ЭСТЕТИКУ И ДРУЖБУ

089. В. Иванов (29.05.08)

Дорогой Виктор Васильевич,

это письмо предназначается только для Вас. В нем, конечно, нет никаких секретов, просто я не могу себе представить человека, которому было бы интересно вникать в наши терминологические распри. Если все же такой чудак найдется, то пусть читает. Мне лично было бы чрезвычайно любопытно и духовно обогатительно выслушать мнение нашего специалиста по схоластике, голос которого как-то умолк в заокеанском отдалении.

Для начала позабавлю Вас маленькой сценкой: представьте себе маленького Вову за тарелкой манной каши с малиновым вареньем; чтобы дело шло быстрее, мама показывает ему книжку с картинками.

Это, Вовочка, кто?

Кооотик…

А это кто?

Мышшшкка…

Умница! А это кто?

Баба-яга…

Ну, теперь съешь еще ложечку кашки… за котика… за мышку… за Бабу-ягу…

С той поры Вова усвоил себе твердое представление о примате содержания над формой. Важно опознать: кто изображен, а как изображено – это дело второстепенное.

Потом Вова изучал историю искусства в Университете, теологию в Духовной академии, даже сам начал преподавать и сочинять какие-то статейки, дружил с хорошими художниками, но всегда оставался верен усвоенным в детстве основам эстетической герменевтики. Под старость он еще более занудно упорствует в своих наивных воззрениях. Один мудрый дядя стал его учить соединять форму и содержание, он же понять этого не может и глупо противоречит…

…дорогой Виктор Васильевич, неужели у Вас такое представление о моих взглядах на главные проблемы эстетики? К сожалению, очевидно, именно такие (и это после долгой переписки!) Вы приписываете мне суждения исключительной глупости… я, дескать, «напоминаю» Вам «об иконе, ее религиозном содержании, которое главенствует над формой». Дескать, для меня «важно, что изображена именно Троица, а уж **как** она изображена – вторично». Может быть, конечно, Вы написали это в шутку.

Тогда дело другое. Мне кажется, что иногда в нашу беседу тайно или явно вмешивается *Некто в черном,* пародирует наши мысли, грубит собеседникам, старается запутать ход мысли и т.п. Я стараюсь держать его под контролем и выделяю курсивом его высказывания, в Вашем же письме он предпочитает укрываться под маской самого автора.

Предполагаю, что именно Ваш *Некто в черном* сочинил еще одну сценку. На этот раз дело идет не просто о безобидном дурачке, наивно разделяющем содержание и форму и рассматривающем картину Сурикова как иллюстрацию к учебнику русской церковной истории, а о довольно-таки неприятном персонаже. Его отличительная особенность – длинная, нечесаная бородища, в которой застряли не только крошки, но и даже луковые перышки. Но это еще полбеды. Гораздо хуже, что сей персонаж – обладатель – далее цитирую Вас – «тяжелых кованых сапог» (это меткое наблюдение: действительно, о. Владимир таскается в университет исключительно в тяжелых

кованых сапогах, которые, добавлю, он уже много лет принципиально не чистит сапожной щеткой; более того: он специально отыскивает самые грязные лужи перед Старой Пинакотекой, чтобы явиться в подобающем виде на заседание Ученого совета).

Но и с этим, в конце концов, можно было бы смириться: мало ли есть грязнуль на свете.

Есть вещи несравненно предосудительнее, в которых замечен вышеупомянутый батюшка. Страшно сказать, но он – о, ужас!!! – «*постоянно* (выделено мной. – *В.И.*) пытается *пнуть исподтишка* (опять-таки выделено мной) под столом (???) тяжелым кованым сапогом "эстетическое наслаждение"». Оставляю на совести автора (надеюсь, что это – пресловутый *Некто в черном*) футуристический оборот: пнуть наслаждение… Умолчим и о том, что сей персонаж, вдоволь напинав под столом «эстетическое наслаждение», чавкает «увесистым куском торта», запивая его кофе с коньяком… (очевидно, *Некто в черном* решил сравняться в своем антиклерикализме с живописцем, написавшим «Чаепитие в Мытищах»).

Однако эта мало привлекательная картинка не идет ни в какое сравнение с третьей сценой, зафиксированной в Вашем письме. Оказывается, что о. В. не просто грязнуля и грубиян в кованых сапожищах (и как только этого персонажа пускают в Пинакотеки? ума не приложу… куда же смотрит охрана???). За ним числятся вещи просто чудовищные. Есть подозрение, что он «желает вернуть «Троицу» Рублева в полутемный, без всякого температурного режима Троицкий собор, да еще (!!!) заключить ее в серебряный оклад» (и откуда у *Некто в черном* такое ясновидческое чтение мыслей у других? невольно позавидуешь его проницательности! ничего от него, сердешного, не утаится). Дружбу о. В. водит исключительно с подобными ему подозрительными персонажами, по поводу которых *Некто в черном* сострадательно замечает: «Да простит им Господь убогость их мышления». Вообще-то эти типы, кажется, эпилептики или даже попросту бесноватые. Говорить спокойно они не умеют, а если и говорят, то непременно «с пеной у рта»…

Резюмируя, следует заметить, что обладатели «убогого мышления», несмотря на свои (как им, по глупости, кажется) «благие намерения», являются «угрозой для Культуры в целом» (так она вроде бы исчезла, сменившись *пост*-культурой, так что и угрожать некому: В.В. «завершил ее своим Апокалипсисом. Поставил резолюцию "Завершена" и припечатал сургучной печатью»… тут возопиша о. В. гласом велиим и рече: Мужи братия! что же такое делается на свете! обвиняет нас Виктор сын Васильев в убиении Культуры и замыслах разрушительных, а сам-то ее и пришиб, сироту, да еще сургучом опечатал… а вдруг Она, сердешная, из гробика-то и восстанет.

Тут восташа *Некто в черном* и рече: Нишкни, окаянный, прочитай вначале «Апокалипсис», воспомяни грехи свои, и чревобесие твое после посещения выставки Ротко, помяни торт клубничный, покайся, да помалкивай, а то и тебя сургучом припечатаем как представителя отмершей и погребенной Культуры)…

милый Виктор Васильевич! неужели Вы серьезно так обо мне думаете?

Надеюсь, что нет!

Хотя: как сказать… ведь я построил свои гротески исключительно на основании Ваших текстов: неужели, когда я говорю: A, то Вам слышится: B, и, наоборот, – Вы говорите: C, а мне слышится D.

circulusvitiosusteufelkreisetc

поэтому давайте оставим на время проблему соотношения формы и содержания в покое; пусть, как говорил Ницше, она «полежит на льду»; главное же, чем надо дорожить, – это наличием доброй воли понять друг друга…

в Вашем письме затронуто много важных тем (есть, между прочим, глубокая и невероятно родственная мне мысль об эстетическом антиномизме), но снова и снова надо озаботиться нашим инструментарием: проверить, насколько мы адекватно истолковываем хотя бы основные понятия, которыми пользуемся в кресельной беседе

вот, например, *прелесть* – одно из важнейших понятий православной аскетики как учения о развитии в себе духовной жизни

я использовал это слово в контексте рассмотрения проблемы *доброкачественности* духовных переживаний, в том числе и эстетических (ведущих к «контакту с Универсумом» и чувству «неописуемого наслаждения», которое о. В. постоянно пытается пнуть под столом своим грязным сапожищем, а между

прочим, этому неучу пора напомнить, что преподобный Симеон Новый Богослов говорил не просто о наслаждении, а о *неистовом наслаждении,* испытываемом при *созерцании* Бога, но об этом несколько позже… молчание…)

Итак, под *прелестью* я разумел в своем письме опасное состояние ложной *духовности*.

Вы – в ответ – даете совсем иное определение *прелести:* «Прелестью» в аскетике называется *прельщение, вожделение* чувственных наслаждений» (с.13). Получается, что мы говорим тогда о совершенно разных вещах. Кстати, не могли бы Вы указать источник Вашего определения? Я же охотно укажу свой источник. Это, прежде всего, творения святителя Игнатия (Брянчанинова), высочайшего авторитета в области православной аскетики. Замечу, что св. Игнатий высказывает в данном вопросе не свое личное мнение, а дает определение в полном согласии с учением Церкви. Согласно этому знатоку духовного делания, «прелесть есть усвоение человеком лжи, принятой за истину» (а вовсе не *вожделение* чувственных наслаждений, подпадающее под другую и более простую категорию греха). Наиболее опасным видом прелести является впадение в ложные духовные состояния, принимаемые за *доброкачественные*. Поэтому старцы не уставали напоминать своим ученикам о пагубных последствиях «неправильного упражнения молитвою», сопровождающихся исключительно «возвышенными» и «блаженными» переживаниями. К ним относится: «видение света телесными очами, благоухание и *сладость*» (курсив мой. – *В.И.*). Между прочим, святитель Игнатий (Брянчанинов), описывая конкретный случай впадения некоего человека в прелесть, связал это с разгорячением воображения и крови в результате употребления образа молитвы, описанного Симеоном Новым Богословом («неистовое наслаждение» вспомните). При этом святитель подчеркнул, что сам метод вполне доброкачественен, и вся вина лежит на человеке, приступившем к духовному деланию в состоянии самообольщения от своих «подвигов» поста и молитвы.

«Как неправильное действие умом вводит в самообольщение и прелесть, так точно вводит в них неправильное действие сердцем… Когда ум нечистый, желая видеть Божественные видения и не имея возможности видеть их, сочиняет для себя видения из себя, ими обманывает себя и обольщает: так и сердце, *усиливаясь вкусить Божественную сладость* (курсив мой. – *В.И.*) и другие Божественные ощущения и не находя их в себе, сочиняет их из себя, ими льстит себе, обольщает, обманывает, губит себя, входя в область лжи, в общение с бесами, подчиняясь их влиянию, порабощаясь из власти».

Вы вправе спросить: но какое отношение имеет это к эстетике, тем более позиционирующей себя как внеконфессиональную?

Если мы резвимся на кантовских лужайках и незаинтересованно следим за игрой наших познавательных способностей, то никакого, но, если мы видим в эстетике путь к достижению «контакта с Универсумом, а для верующих – с Богом», то вопрос о *доброкачественности наших неописуемых наслаждений* приобретает жизненно важное значение. В одном случае – эти наслаждения подлинны, духовны, в другом – ложны, иллюзорны, *прелестны*. Тогда нужно иметь надежные критерии для «различения духов».

Если серьезно (а как по-другому?) отнестись к предложенной Вами системе эстетического восприятия, ведущей к вершинам духовно-эстетических переживаний, то, несомненно, как и в случае метода молитвы, предложенного Симеоном Новым Богословом, возникает опасность неправильного истолкования и применения рекомендованных Вами путей для достижения начертанного Вашей эстетикой высокого идеала.

Поэтому, чтобы избегнуть в дальнейшем возможных недоразумений при использовании понятия *прелести,* давайте выработаем какую-то общую приемлемую для нас его интерпретацию. Например, Вы пишете о том, что и аскеты «прельщались "сладостями духовными"» и далее спрашиваете меня: «Что же настораживает Вас *наше прельщение* (разрядка моя) теми же духовными сладостями, только в иной форме выраженными…». Т.е. для Вас прелесть синонимична *вожделению,* иными словами, страстному стремлению к обретению чувственных или духовных наслаждений, для меня – в согласии со святителем Игнатием – «принятие лжи за истину» в сфере духовного опыта. Учитывая, что в современном русском языке *прелесть* понимается вообще в совершенно ином смысле, мож-

но и воздержаться от частого употребления этого термина. Проблема же – в своей актуальности – остается.

Если эстетический опыт имеет характер перманентного трансцендирования – пересечения границ повседневного сознания и непосредственно переживаемого выхода в ментально-метафизическое измерение, то очевидно, что каждый носитель подобного опыта неминуемо сталкивается с вопросом о его подлинности и доброкачественности. То, что на этом пути человека (особенно творца) подстерегают огромные опасности и искушения, опять-таки неоспоримая истина.

«Как Данте, подземное пламя – должно тебе щеки обжечь» (А.Блок).

И действительно, многие художники обожглись этим адским пламенем. Путь эстетического восприятия может вести не только к «контакту с Универсумом», но и на дно адово. Вспомните «Доктора Фаустуса»… Есть сладость небесная, но есть и сладость бесовская, иными словами, сладострастие…

Некто в черном: Опять исподтишка этот тип пнул тебя, В.В., кованым сапожищем 48-го размера… Ну и манеры, а еще на Томаса Манна ссылается… А ты его по башке чем-нибудь тресни… ну, хоть «Критикой чистого разума»… пусть полежит, родимый… отдохнет маленько…

Отдохнув немного и полежав на старом диване,
В.И. продолжает:
(30.05.08)

дорогой В.В., вчера пришел из университета страшно усталый, но, испив кофе и посидев на солнечном балконе, захотел ответить на Ваше – столь богатое важными для нас мыслями – письмо; на Раушенберга опять не хватило времени, да и сама тема требует большой сосредоточенности; теперь получается, что придется работать над двумя письмами сразу, а какое сумею закончить первым, пока не представляю, так сказать, как Бог даст…

продолжая вчерашние рассуждения, напомню Вам текст Флоренского о духовной Красоте и критериях ее распознавания и оценки

думаю, что мы с Вами совершенно единомысленны в устремлении к тому, что отец Павел называл «новой жизнью, жизнью в Духе». Сам он отождествлял ее с *церковностью,* но мы пока этот, как Вы выражаетесь, конфессиональный аспект обсуждать не будем. Кандинский тоже надеялся на наступление «*эпохи великой духовности»,* хотя в этих надеждах более основывался на теософии, чем на православии. В то же время Вас не затруднит согласиться с Флоренским, когда он утверждает, что *критерием правильности этой новой жизни в Духе является Красота.*

«Да, есть *особая красота духовная* (курсив мой. – *В.И.*) и есть знатоки этой красоты».

«Знатоки этой красоты – старцы духовные…» «набили руку» в распознавании «доброкачественности духовной жизни». И не только в аскетике, но и в эстетической сфере должны быть свои «старцы духовные», опытно постигнувшие критерии, определяющие духовную ценность произведений искусства…

раз уж мы помянули Флоренского, то как не поговорить о «духовном смысле», хотя, если честно, не хотел больше ввязываться в спор на эту тему…

Вы сострадательно пощадили меня, пообещав не «приставать с этим риторическим вопросом», но это было, действительно, только риторическое сострадание, а дальше, так сказать, все пошло-поехало по наторенной колее обвинений меня в рационализме, причудливо сочетающемся с твердолобым конфессионализмом.

Вы встали на очень проблематичный путь договаривания за меня моих мыслей… в результате возник «портрет» непривлекательного персонажа, даже не отершего «пену у рта»; Пушкин некогда похвалил Кипренского, написав по поводу своего портрета: «Себя как в зеркале я вижу – но это зеркало мне льстит»… я же, увидев свой «портрет» Вашей гениальной кисти могу только горестно вздохнуть: *tu quoque…*

разве я говорил о «религиозном смысле»? что вообще может означать сие словосочетание? я же говорил только об *эйдосах, духовным оком созерцаемых смыслах произведений искусства,* а не об этикетках, программах и всякого рода литературщине; для прояснения моей позиции (впрочем, неоднократно мной озвученной в нашей переписке) сошлюсь (в тщетной надежде быть, наконец, Вами услышанным и «реабилитированным») на Флоренского

отец Павел считал искусство, примером такой искомой им деятельности, в которой «наглядно осуществлялось бы единство смысла и реальности»… «Смысл, в произведении такой деятельности духа, должен быть нагляден, явлен в некоем *теле*: самое тело должно стоять пред созерцанием как некий воплощенный *смысл*»… В художественном творчестве «соединяется *практическая* сторона – *воплощение* разумом своих замыслов – с теоретической стороною – *осмысливанием* деятельности. Произведение художества не нуждается ни в доказательстве своей вещной реальности, ибо оно явно реально, явно есть такая вещь, ни в доказательстве своего *идеального смысла* (курсив мой), ибо оно бесспорно постигается, *бесспорно не лишено смысла* (курсив мой)»… Художественное творчество является процессом *«осмысливания вещества»*

и где здесь пресловутый конфессионализм, с «пеной у рта» отстаивающий свои позиции?

почему трудно тогда определить «духовный смысл» (эйдос) натюрмортов Сезанна или композиций Кандинского? Сезанн *осмыслял* свои яблоки и апельсины, превращая наборы банальных предметов в произведения искусства

про Кандинского и говорить нечего; его творчество было сознательным *поиском утраченного «Что»,*

« которое будет духовным хлебом, *наступающего теперь духовного пробуждения* (курсив мой; замечу, что для меня это не утопия). Это «Что» уже больше не будет материальным, предметным…

«Это "Что" является содержанием (курсив Кандинского), которое может вместить в себя только искусство; и только искусство способно ясно выразить это *содержание* средствами, которые только ему, искусству, присущи»…

…стыжусь приводить эти цитаты из текстов, которые Вы знаете наизусть, но если Вы их знаете, то почему Вы так интерпретируете мои высказывания о *содержании и смысле (эйдосе) в искусстве?*

мы оба с Вами испытываем сильное влияние и Флоренского, и Кандинского… и Вы это прекрасно знаете… почему же Вы придаете моим словам смысл противоположный и даже карикатурный? я, впрочем, согласен принять вину на себя: не сумел, сирота, ясно выразить свои мысли, так и получай по заслугам! так сказать: *mea maxima culpa,* каюсь и посыпаю голову пеплом…

…и все же переписываться очень приятно, признаюсь, в последнее время «Триалог. Разговор Первый» постоянно лежит у меня на рабочем столе, и время от времени я с удовольствием прочитываю из него страничку-другую всегда открываешь что-то новое иногда становится жалко что-то раньше недочитал что-то недопонял иногда хочется дополнить собственный ответ получить новый ответ а у Вас как

Magister Ludi, наверное, не будет доволен этой *партией*

в Касталии принято избегать резких диссонансов ценится умение привести противоречия к гармоническому согласию и формальной закругленности

что ж еще не все потеряно

во-первых, мне нравится понятие творческого процесса как акта сотворения *нового кванта бытия* это очень глубокая и верная мысль которую следовало бы обсудить подробнее из нее можно сделать далеко идущие выводы

во-вторых, принимаю предложение поработать над лосевскими текстами

в-третьих, полностью согласен с концепцией *эстетического антиномизма*

все-таки получилось подобие гармонического завершения в духе касталийской эстетики…

на улице прошумела промчалась быстрая гроза

скворец прыгает по балкону посвистывает

вот и вечер наступает

завтра продолжу письмо о Раушенберге

С неизменно сердечным приветом V.I.

090. В. Бычков (31.05.08)

Дорогой Владимир Владимирович,

с огромным удовольствием, радостью и подлинным эстетическим (а в следующем абзаце напишу: и *духовным*, ибо так и есть) наслаждением прочитал Ваше письмо. Это один из многих Ваших эпистолярных шедевров, который и украшает наш Триалог, и будет интересен отнюдь не только мне, Н.Б., Олегу (он,

кстати, будет здесь ненадолго в середине июня), но и многим другим нашим потенциальным читателям. Как красиво и притом предельно серьезно Вы осерчали на своего брутального друга, как ласково погладили его ежовой рукавичкой! Прекрасно, друг мой, прекрасно! Это как раз то, что и придает соль, остроту и эстетическую прелесть (это словечко зачеркиваю! Изымем его из нашего лексикона как неоднозначно трактуемое – здесь читать: *эстетическое очарование*, хотя чары тоже что-то не того, но, в общем, понимаете, о чем я в спешке хочу сказать – импрессион-Brief!) нашей переписке.

Увы, азъ, грешный, на подобные тонкости не способен, и поэтому, пожалуй, кованый сапожище, который как-то не пришелся Вам (и справедливо!) по вкусу, оказывается, давно и прочно сросся с моей ногой. Простите, по слепоте духовной и физической, сразу не разобрал, чья это ножища под столом орудует. Бревно-то, как Вы знаете, труднее разглядеть в своем глазу. А ведь с кирзовым сапогом я когда-то был вполне дружен: и в армии носил его несколько месяцев, и на целине, да и в моих долгих странствиях с тяжелой котомкой по Древней Руси (я ведь ее не только по летописям изучал, но и в натуре, на всех основных памятниках побывал – от Киева, Мурома, Костромы до Кеми и Соловков) кирза хорошо выручала меня. Без нее на Руси никак нельзя. Немало грязи и глины помесил по нашим городам и весям. Там и сейчас, кстати, так же – без кирзы никуда. Да и в Ильинской пустыни сапоги были основным средством передвижения: и в лес по грибы, и на речку по ранней росе за окуньками, да и в русскую баньку по росистому берегу Рожайки.

Упреки в слепоте и глухоте, данные в столь изысканной форме, принимаю и каюсь. Напраслину возвел на служителя Божия, в лакированных корочках, шелковом цилиндре, с тросточкой и моноклем вышагивающего по мюнхенским, до блеска вылизанным тротуарам. Несмазанные сапожищи с пудами рассейской грязи ему даже и в страшных снах (хотя такие его и не тревожат, как я знаю) никогда не снились, а здесь на тебе – такой навет!

Ну, забудем все эти ужастики, lieber Freund!

Я всегда получаю большую духовную радость от Ваших серьезных, точных и правильных экскурсов в богословие. И не мне, конечно, полемизировать с Вами, друг мой, по богословской терминологии, ее употреблению отцами Церкви и более близкими к нам уважаемыми богословами. Полностью принимаю и запоминаю. Пробежав когда-то в эстетских окулярах по верхушкам патристических томов и других богословских писаний, я уже по высокомерию своему возомнил, было, что готов спорить не только с моим мудрым другом, но и с самим высокопочитаемым и мною святителем Игнатием. (Примерно так: Конечно, в каком-то смысле прелесть может быть понята у отцов как «принятие лжи за истину», но это уводит нас в еще большие дебри, чем моя интерпретация патристической «прелести». Ибо легко упрекнуть какого-нибудь Хуана де ла Круса в том, что он «сочиняет из себя» Божественную сладость, да где критерии-то: из себя или истинно открылись ему небеса? У Игнатия, как и у отцов Церкви, они весьма расплывчатые. А ссылки на старцев духовных… Вот, у Достоевского верили опыту старца, а он взял да и протух… И кому верить?) Да вовремя вспомнил приведенную Святителем цитату из Добротолюбия: «Дом души – терпение: потому что она живет в нем; пища души – смирение: потому что она питается им». И огорчился весьма: нет у меня ни того, ни другого, а пора бы поиметь. Возраст-то соответствующий. И благодушно успокоился было в ожидании, что снизойдет и на меня сия благодать…

Успокоился *почти*, но здесь вспомнил Вашу мудрую мысль о том, что «*и в эстетической сфере должны быть свои "старцы духовные", опытно постигнувшие критерии, определяющие духовную ценность произведений искусства*», т.е. знающие, где, когда и в каком произведении мы истинно пересекаем трансцендентную границу, а когда «прельщаемся», выдумываем «из себя», что пересекли эту границу. И беспокойно мне стало опять. Хорошо бы, должны бы, да где же они, эти «старцы»? И возможно ли сие в принципе? Кстати, как и в аскетическом опыте… (молчу, молчу – не моя епархия). Там свои учители, свои практики и критерии…

Однако и в сфере эстетического опыта я бы не стал взваливать на себя такую ношу. А Вы, друг мой, отважитесь? Мне-то кажется, что здесь можно более или менее ответственно говорить только о своем личном опыте. Да, при восприятии вот такого-то

конкретного произведения в такой-то день и час я достиг такого погружения, получил такое эстетическое наслаждение, что могу, пожалуй, утверждать, что приблизился к максимуму возможного – гармонии с Универсумом. И все. Сказать, что я «постиг критерии, определяющие духовную ценность произведений искусства», я никак не могу. И был бы несказанно рад, если бы кто-то показал мне эти «критерии». Если Вы к этому приблизились хоть в какой-то мере, так откажитесь от ложной скромности и говорения вокруг да около, а поделитесь с нами. Ведь это наш предмет, то, что все мы (эстетики) ищем давно, но не можем найти. И убедили себя, что найти невозможно. А Вы знаете, что можно, что могут быть знающие «старцы», так укажите на них и назовите хотя бы несколько критериев.

Стоп, батенька, стоп! Опять ты лезешь на рожон, а ведь здесь все очень сложно, трудно, и нечаянно брать друга за грудки там, где он и сам мучается в таких же поисках. Негоже, Сережа…

Вы все прекрасно написали, дорогой мой Вл. Вл. Особенно приведенные к месту цитаты из Кандинского и Флоренского полностью убедили меня в том, что понимаем мы с Вами основные эстетические, искусствоведческие и многие духовные вопросы по крупному счету одинаково. Особенность, однако, нашей дружеской и очень откровенной на последнем этапе переписки заключается в том, что мы не всегда точно формулируем свое глубинное понимание (великое цветаевское: *Да разве я то говорю, что знала, пока не открыла рта, за которым осколки*… именно: *осколки* тех *смыслов*, которые хотели выразить в словах; и нередко только осколки, увы!). Это дает повод к полемике, иногда к обидам (что Вы меня таким глупцом-то представляете…) и, главное, в нашем случае обязательно к углублению в проблему. Нам приходится задуматься, а почему так меня понимает даже близкий и вроде бы хорошо знающий меня человек. Причины две: и не всё (я думаю, к счастью) удается четко и ясно сформулировать; и (на другом конце провода) даже в четких формулировках не все удается прочитать адекватно, так, как замыслил отправитель. Есть и еще одна. Нередко мы, сами того не желая, не подозревая, проговариваемся о чем-то, чего и не хотели бы сказать даже близкому другу, в чем иногда не признаемся и себе. А на письме это прописывается где-то между слов, в каких-то чисто синтаксических связях, акцентах и т.п. Это все давно известно.

Поэтому иногда, читая Ваши письма, я вдруг задумываюсь: но если Вы *так* меня поняли, может быть, я не просто не сумел выразить точно свою мысль, но выразил ее точнее, чем хотел, т.е. высказал не столько то (а Вы это прочитали), что *хотел* сказать осознанно, но скорее то, что гнездилось где-то в «подполье», чего сознание еще не вывело на рациональный уровень, но что тоже *мое*, моего подпольного человека, моего «шалунка» (по Розанову). В этом сила подобной переписки. Она заставляет нас глубже всмотреться не только в своего корреспондента (и постоянно вроде бы не узнавать его – да он ли это? А я-то думал…), но и, прежде всего, в самого себя, в свои подсознательные глубины, в свое второе, третье и т.п. Я.

А с другой стороны, конечно, и игра в бисер. Конечно же! Мне, правда, бо́льшую и лучшую часть своих игровых партий удалось издать в форме «Апокалипсиса» (1600 стр. – шутка ли?! До сих пор не верится, что опубликовано), но наш Триалог открывает какие-то новые чакры в нас, и мы, как юные петушки, но кое-чем умудренные все-таки (седьмой десяток давно разменяли), опять почувствовали вкус Игры и готовы к новым партиям, может быть, главным в нашей жизни. Вы, во всяком случае, явно готовы и энергично работаете в этом направлении. В чем я Вас активно поддерживаю и готов всячески стимулировать. Не я, так Вы! Я, конечно, пока не преодолел моего глобального скепсиса относительно возрождения Культуры (да и спасения человечества) в обозримом будущем, но какие-то иные голоса постоянно поют и во мне более оптимистические и креативные песни. Широк человек! По себе знаю. Ох, как знаю, и ужасаюсь иногда этому, но сужать не стремлюсь. У нас на Руси не принято.

А все эстетические проблемы, как мне кажется, только начинают раскручиваться в нашей беседе, и полемически-игровая парадигма представляется мне сейчас наиболее продуктивной в этом плане, ибо голой схоластикой сегодня философию искусства не поднять. Нужны другие ходы, и, по-моему, мы их начинаем нащупывать. В частности, и в процессе

внимательного, заинтересованного, углубленного всматривания в конкретные художественные феномены. Многое начинает открываться только сейчас. Поэтому я с интересом и нетерпением ожидаю всех Ваших отчетов-исследований-погружений в выставки и конкретные персоналии. Мы все-таки здесь во многом ограничены. Сибирь не Сибирь, но многого, очень многого лишены даже в нашем стольном граде. Надеюсь, что при анализе той же выставки Раушенберга Вам удастся остановиться и на каких-то конкретных проблемах нашей полемики, показать их возможное решение на конкретных произведениях. Было бы очень интересно, да и убедительно. Я со своей стороны тоже активно размышляю об этом и в определенный момент, надеюсь, все выльется в письма.

Через пару дней я отбываю на север Греции (конференция, созерцание, памятники). Должен вернуться 15 июня. А там еще неделю у нас будет гостить Олег, так что реально к спокойной переписке, увы, смогу вернуться только где-то после 25 июня. Надеюсь, что новый греческий опыт добавит еще что-то в наши беседы. Может быть, и Олег вдохновится активно поддержать Вас по каким-то конкретным вопросам. Его научные симпатии, как мы помним, больше на Вашей стороне, чем на моей, хотя он имеет и свою четко выраженную позицию. Жаль, что не находит время регулярно к нам подключаться. Однако многое из нашей переписки читает – я посылаю ему наиболее интересные письма.

Как у Вас складывается лето? И как со здоровьем? Я обеспокоен Вашими редкими обмолвками о том, что до сих пор не все в порядке. Может быть, летом Вам съездить на какой-то профильный курорт и систематически подлечиться? Что говорят на эту тему медики? Ведь в Европе всего подобного много.

Братски обнимаю Вас

и, право, не обижайтесь, если какие-то мои неловкие иронические пассажи задевают Вас. Таков мой организм, но Вы просто прекрасны в праведном гневе, а «пена у рота» (sic!) относилась совсем не к Вам… Вот сапоги – это да, по ошибке надел не на ту ногу, да вижу, что она гневно отбрыкивается…

любящий Вас В.Б.

091. В. Иванов (31.05.08)

Дорогой Виктор Васильевич,

должен признаться, мало что доставляет мне столько радости и духовного удовлетворения, как наша переписка (особенно последних месяцев). Рождается, действительно, чувство *касталийского* братства, даже, если хотите, *ордена*. Спасибо Вам и за новое письмо. Так камушек за камушком и созидается нечто новое, возможное только в братском сотворчестве.

Желаю Вам приятной поездки в Грецию. Надеюсь, потом Вы поделитесь со своим кресельными собеседниками анамнетическими переживаниями.

Будет, конечно, не хватать Ваших писем. Хорошо, пусть наступит время эпистолярного поста для лакомки и сосредоточенного пережевывания уже написанного.

Самые сердечные приветы Вашим близким

С братской любовью В.И.

ВИДЖЕИНГ О ТУЛЬСЕ ЛЮПЕРЕ

092. В. Бычков – Н. Маньковская (Москва, 25.06.08)

В.Б.: Дорогие друзья,

после длительного перерыва, связанного с моей поездкой в Грецию и приездом Олега, который только позавчера улетел домой, хотелось бы возобновить нашу переписку. Тем более что есть хороший повод для этого. Вчера в рамках XXX Московского международного кинофестиваля было явлено, кажется, самое яркое событие этого серенького смотра современной киноиндустрии – Питер Гринуэй показал в некой Gazgallery, что в Нижнем Сусальном переулке на территории какого-то очередного закрывающегося завода, свой мультимедийный перформанс (виджеинг, как он его называет – а себя виджеем по аналогии с дискотечным диджеем) на тему «Чемоданов Тульса Люпера». На показе я встретился после долгого перерыва и с Н.Б., которая никогда не пропускает все самое интересное в художественной жизни Москвы. Перформанс произвел сильное в эстетическом плане впечатление, и у нас сразу же возникло желание продолжить наш разговор о Гринуэе – самом продвинутом эстете в лучших смыслах этих далеко неоднознач-

ных терминов. Хотя в связи с самим перформансом это еще труднее сделать, чем по поводу легшего в его основу фильма, о котором у нас уже состоялся когда-то диалог на страницах Триалога.

Дам кое-какие разъяснения для Вл. Вл., который, кажется, не видел ни шестичасового фильма, ни, возможно, этого перформанса, хотя Гринуэй колесит с ним по миру уже не первый год. Или я ошибаюсь, Вл. Вл.?

«Чемоданы Тульса Люпера» – это нечто значительно большее, чем просто фильм. Как о фильме и его тенденции к переходу в новое качество на визуальном уровне мы с Н.Б. немало уже наговорили. Однако сейчас становится ясно, хотя не все мы можем видеть здесь, в Москве, в оригинале, что Гринуэй вольно или невольно превращает его в своеобразный миф рубежа столетий, рубежа эпох и культур (или, я бы сказал, рубежа Культуры и *пост*-), формируя его путем современной аудио-, но особенно визуальной мифологизации. Гринуэй в одиночку ведет своеобразную игру в бисер на самом современном кино-мультимедийном уровне. И это заставляет (особенно меня, поставившего на Культуре печать «Завершено») о многом задуматься. Жизнь, игра, мысли и чувства, страхи и переживания, подсознательные влечения и т.п. Тульса Люпера, главного героя этого мифа, постоянно достраиваются, дописываются, феноменализуются Гринуэем и вовлекают в мифическое пространство большое количество самой интеллектуальной части современного человечества, особенно, что удивительно и приятно, молодежи. Не знаю, что она видит и понимает в этом мифе, с бокалами вина и кружками пива тусуясь на подобных показах, но что-то понимает, раз приходит на них (да еще и деньги платит немалые за вход на подобные акции).

Однако о мифе Гринуэя. Сегодня XX век как-то уже и не мыслится без этого странного парня Тульса – вечного узника жизни XX века со всеми ее ужасами и катаклизмами, со всеми ее страхами и ожиданиями чего-то еще более неприятного, чем все произошедшее. Со всеми его 92-мя чемоданами, в которых, собственно, и упакована вся земная, а отчасти и не только, жизнь человечества, его ценности и его гадости. И при этом все в предельно эстетизированной с акцентом на прекрасном аудиовизуальной форме.

Миф о Люпере разворачивается как в собственно кинообразах, так и в книгах, CD, DVD, инсталляциях, перформансах, которые распространяются по всему миру и внедряются в сознание наших современников, думаю, что часто без их желания на это. Мы уже любим Тульса как Зевса, Геракла, Одиссея, рыцарей Круглого Стола, Алису Кэрролла или странных человечков – хоббитов Толкина. Гринуэй – несомненно, гениальный современный мифотворец. И мифотворец совершенно нового типа. Невербального и невербализуемого мифа, почти глубинного, почти архетипического. При этом мифа, рожденного и существующего только в (аудио – отчасти) визуальной форме, созданной самыми современными техническими средствами. Это заставляет серьезно задуматься В.В. Однако о результатах этих великих раздумий он, возможно, доложит уважаемому сообществу когда-то позже, когда они дозреют до стадии вербализации. Пока же это облако смыслов парит где-то в глубинах под(сверх, около)сознания.

Вернусь к вчерашнему перформансу и надеюсь, что Н.Б. в ближайшие дни включится в разговор о нем. Кажется, он стоит того.

Сам Гринуэй (мой ровесник, кстати, и весьма энергичный мэн) называет его виджеингом (а себя – виджеем) или ненарративным кино. Действо представляет из себя следующее. Относительно небольшой цех завода. В центре некий подиум; на нем расположена большая электронная установка, которой управляют сам Гринуэй визуальным рядом и профессиональный (и даже какой-то знаменитый на Западе) диджей – звуком. Оба стоят на этом же подиуме. Народ (несколько сот) стоит, сидит, лежит на полу вокруг подиума и на диванчиках вдоль стен, а также на двух этажах антресолей. На уровне первых антресолей (на высоте примерно 7–10 метров от пола) укреплено 7 экранов. Сам маэстро как дирижер стоит перед большим плазменным экраном с сенсорным управлением, на который выведены, явно по определенному сценарию «иконки» (так их называют в компьютерной среде) видеофрагментов фильма. Путем прикосновения к той или иной пальцем соответствующий фрагмент выводится на тот или иной экран и воспроизводится вместе с коррелирующим саунд-фрагментом. На семи экранах появляются сочетания различных эпизодов

Питер Гринуэй управляет своим виджеингом «Жизнь в чемоданах. История Тульса Люпера», 24 июня 2008, Москва

фильма (разных или одинаковых) с соответствующей какофонией звуков, которой управляет диджей.

В результате мы имеем громкоревущую (почти как на дискотеке) аудиовизуальную симфонию, общее содержание которой не поддается никакому описанию. Из фрагментов в какой-то мере содержащего определенную наррацию фильма Гринуэй сделал совершенно абстрактную вещь, производящую сильное впечатление своим эстетизмом, прежде всего. Многие сцены узнаются по киноленте, и мы вспоминаем, о чем там идет речь в данный момент, но мелькает и много сцен, не вошедших в тот семичасовой фильм, который был в нашем прокате. Это, однако, никак не мешает восприятию действа. Оно хотя и по «Чемоданам», но смотрится как совершенно новое произведение. Перформанс длился часа полтора, но хотелось бы смотреть его и дальше, ибо аудиозрелище, несмотря (или благодаря) на свой совершенно абстрактный характер, не утомляет, а как-то втягивает в свой мир, и ты растворяешься в каком-то кайфе.

Что здесь и как?

Сам Гринуэй считает, что таким способом он в большей мере включает зрителей в активный процесс коммуникации с действом, чем в обычном фильме. Так ли это? Вопрос.

Больший ли здесь контакт и диалог с аудиторией, к чему стремится Гринуэй, чем в кино? Вопрос.

Высокое ли это искусство, наконец, или форма дискотечного зомбирования аудитории (Гринуэй, кстати, призвал желающих танцевать, но никто не отважился – какофоническая музыка явно не располагала к этому)? В принципе – вопрос. Для конкретного перформанса Гринуэя – однозначный ответ: высокое искусство. Почти для любого другого подобного эксперимента можно было бы в этом усомниться.

Талант и высокий эстетический вкус позволяют художнику из любого материала делать высокое искусство. И обратно.

Однако. Что, как, куда?

Вот, его «Ночной дозор» – это явно шаг назад от «Чемоданов» в традиционное кино. А здесь, кажется, – вперед, к виртуальной реальности будущих net-произведений. Не так ли, Н.Б.?

Вопрос трудный и интересный. Сам Гринуэй давно заявляет, что кино завершилось и следует искать принципиально новые формы художественного общения. Ну, этот тезис я независимо от него выдвигал уже лет 15 назад, а то и ранее, когда заявил, что Культура вообще завершила свое существование. Н.Б., наверное, помнит, как я после своего доклада о *пост*-культуре в Институте искусствознания в Козицком на утверждение одного киноведа о том, что кино-то уж никак не скончалось, но активно развивается и сегодня, ясно и четко ввернул что-то метафорическое: Кино мол, прожив всего 100 лет, на тоненьких ножках спешит за всеми традиционными искусствами в крематорий. И показал еще пальцами по столу для убедительности, как оно туда семенит. Так что здесь для меня нет ничего неожиданного. Важно, что сам крупнейший и последний, пожалуй, режиссер высоко эстетичного кино осознает это и пытается создавать что-то принципиально новое. А ведь мог бы делать и далее хорошее высокое кино, кажется. Да и делает – тот же «Ночной дозор» показательный пример, но знает при этом, что никаких перспектив у этого кино нет. Далее я пригласил бы Н.Б. продолжить разговор.

Н.Б.: На меня, как и на Вас, перформанс произвел сильнейшее эстетическое впечатление – с полным погружением, о котором я как-то писала. Он многое добавил к тому эмоциональному и интел-

лектуальному отклику, который вызвал в свое время фильм, придал ему какое-то новое качество. Это, действительно, выдающийся факт современного визуального искусства, основанного на нерукотворном повторении. Ведь проблема различий между классической изобразительностью и неклассической визуальностью одна из наиболее существенных для технических искусств, и к ней не случайно обращаются молодые талантливые исследователи – так, один из моих аспирантов, Андрей Буров[1], написал интересную, глубокую диссертацию об эволюции визуальности в фотографии, кино и других экранных искусствах, сделав акцент как раз на замене миметического как основы изобразительности поллакисом, повторением, как стержнем визуальности. Гринуэй же предлагает квинтэссенцию визуальности, ее форсированный многократным повторением вариант: повторяются кадры фильма, причем множество раз, на разных экранах, в разных сочетаниях; отдельные кадры плавно застывают, превращаются в цветные либо черно-белые фотографии, выстраивающиеся в ряды и серии – те самые визофразы, которые анализирует Андрей, или даже, скорее, видеофразы. И все это в сопровождении оглушительного саундтрека, отмеченного аналогичными звуковыми повторами, случайными сочетаниями музыкальных тем гринуэевских фильмов (как не вспомнить тут о принципе случайности у Джона Кейджа, одного из любимых композиторов Гринуэя).

Кстати, точный перевод названия гринуэевского действа – «Жизнь в чемоданах. История Тульса Люпера». Согласитесь, это дает гораздо более масштабное и даже в каком-то смысле метафизическое эмоционально-смысловое наполнение, чем просто «Чемоданы Тульса Люпера». Во всяком случае, меня оно сразу настроило на еще более медитативное эстетическое созерцание, чем фильм. Да и присутствие самого Гринуэя, харизматическая личность этого киногуру, его имидж непроницаемого английского джентльмена, эстета и эрудита, на наших глазах в сиреневых лучах прожекторов подобно демиургу, вознесшемуся над толпой, создающего целый мир, совершенно небывалый и неповторимый, спонтанно кристаллизовались в представление о нем как о новом мифотворце – эта мысль, видимо, возникла у нас с В.В. синхронно (ее подтверждением может послужить хотя бы то, что в «чемоданной» видеоигре ежедневно участвует полторы тысячи пользователей). Кстати, в конце июня в Институте искусствознания прошла международная конференция «Миф и художественное сознание XX века (миф в модерне и модерн как миф)». На мой взгляд, такой подзаголовок еще в большей мере относится к постмодернизму, уже давно ставшему своего рода мифологемой, и я посвятила свой доклад эволюции художественного языка постмодернизма. А сегодня, пожалуй, выбрала бы другую тему, связанную с постмодернистским мифом о Тульсе Люпере (ведь Гринуэй подбрасывает нам все новые сведения о нем, «горячие новости» в режиме on-line, своего рода прямые телерепортажи о приключениях и злоключениях героя, на наших глазах превращающегося в медийную фигуру). Кстати, в присущей ему провокативно-ироничной игровой манере он мимоходом поясняет, что же такое «люпер» – «по-русски» (!) это ready maid… А мы-то ломали себе голову! Но, так или иначе, неплохо, что удалось подкинуть Гринуэю еще один «чемоданчик» – наш «Триалог» с дискуссией о его фильме.

Итак, жизнь в чемоданах… Хочется, чтобы она длилась бесконечно, настолько изыскана ее визуализация у Гринуэя. Чего стоят хотя бы прозрачные чемоданы с плещущейся в них водой, или символические сцены, концентрирующие в себе ряд христианских мотивов, или застывшие в изысканных позах холодновато-отстраненные ню – многократное повторение кадра, эффекты возврата и перелистывания придают ему совершенно новое качество, оживляя недоступных красавиц, буквально придавая им живость и игривость. Описывать отдельные эпизоды можно до бесконечности. В целом же они создают ощущение невероятной творческой мощи, неисчерпаемой фантазии режиссера-виджея, на основе самой современной техники открывающего нам «окна» в виртуальный мир. Как вы помните, «Ночной дозор» при всех его несомненных достоинствах (да и весь новый проект, связанный с выдающимися художниками прошлого) вызвал у меня некоторую грусть, связанную с

[1] К моменту публикации этой книги А.М. Буров – кандидат искусствоведения, начальник отдела научного развития ВГИК.

отходом Гринуэя от достигнутого им творческого пика. К счастью, все оказалось иначе, он фонтанирует все новыми идеями.

Мультимедийные эксперименты Гринуэя, синтезирующие художественные языки кино, театра, живописи, музыки, видео- и net-арта, приемы арт-практик (инсталляции и перформансы, в том числе световые), рассчитаны на интерактивный отклик аудитории (в этом смысле его предложение потанцевать не случайно). Его проект «оживления» классических полотен, развития их сюжетов во времени и пространстве, направлен, видимо, на актуализацию их вневременного смысла, а не на банальную популяризацию. Как известно, такие попытки, более или менее удачные, уже предпринимались. К наиболее профессиональным можно отнести видеоинсталляции Билла Виолы, среди профанирующих, на мой взгляд, классику – проект «Филономания» Степана Шушкалова, представленный на недавней выставке Филонова в Музее частных коллекций. Приведение филоновских персонажей в движение, произвольная игра с ними просто разрушала художественный строй картин (это тот случай, когда погоня за модной деконструкцией оборачивается банальной деструкцией). У Гринуэя же принципиально иной, гораздо более амбициозный замысел. Стремясь установить органические взаимосвязи между живописью, кинематографом и цифровыми технологиями, он задается целью обновить искусствоведческий инструментарий, дополнить текстовые комментарии визуальными. На это направлены его мультимедийные мистерии «Каллиграфия на воде», посвященная двухсотлетию Трафальгарской битвы (2005 г.), и «Тайная вечеря» (2008 г.).

В.Б.: Прекрасно. Со многим из сказанного Вами я полностью согласен, хотя в целом не с таким безграничным восторгом все-таки воспринял этот перформанс, как Вы. В нем я вижу странную двойственность. И это, вероятно, принципиальная двойственность того пути движения искусства, на который Гринуэй им указывает. Своеобразный антиномизм, что ли, современных мультимедийных арт-практик.

С одной стороны, перед нами мощная аудиовизуальная симфония, близкая, по-моему, не столько к Кейджу, от которого действительно заимствованы некоторые стохастические приемы, сколько к Штокхаузену, на ассоциации с которым меня в свое время подвиг, как Вы помните, и сам фильм. Она захватывает и увлекает своей полной непредсказуемостью и эстетической выверенностью (внесознательной, конечно, как и все в большом искусстве), одновременно мощной энергетикой, уводящей и увлекающей эстетически чуткого человека, видевшего при этом все-таки сам фильм Гринуэя, в какие-то иные пространства. И в этом плане перед нами большое настоящее произведение искусства в самом классическом его понимании, хотя и созданное во многом с привлечением новейших достижений электроники.

На этом уровне Гринуэй остается чистым классическим художником по своей сути. Никакой интерактивности с реципиентом не возникает и возникнуть не может. Здесь маэстро или лукавит, играя на молодежную аудиторию, или имеет в виду нечто иное, чем данный перформанс. Интерактивен в данном случае только он сам, да диджей, ибо они действительно активно управляют экранным действом со своих пультов. Можно представить, что интерактивность возникает в аналогичной видеоигре, где за пультом находится каждый геймер и сам управляет игрой, но этого я даже и представить себе не могу. Думаю, что ничего художественно ценного в этом случае получиться не может. До уровня искусства этот перформанс поднимает сам Гринуэй, управляя его ходом.

Здесь и возникает – с другой стороны…

А с другой стороны, это, конечно, снижение художественной планки, достигнутой в фильме. То, что мы с Вами увидели, восприняли в этом перформансе, дай Бог, пережили еще 2–3 человека в многосотенной аудитории, находящиеся на таком же уровне эстетической культуры. Ибо. Не менее, а возможно, и более 50% собственно эстетического эффекта этого перформанса зависит от реципиента, его эстетической готовности воспринять и «доработать» это произведение в процессе его восприятия. Если взглянуть на него глазами той молодежной аудитории, к которой и обращается в данном случае Гринуэй (танцуйте, ребята!), то перед нами просто неудачный, сильно затянувшийся дискотечный номер. Плясать под него нельзя, балдеть тоже – нет ни ритмов, ни забойных картинок, – просто бесконечный калейдоскоп случайно выбранных кадров из какого-то никем не ви-

денного фильма, которыми их дурит какой-то старикан в смокинге.

Между тем этот старикан сознательно ориентирует свой перформанс именно на такую аудиторию. Не случайно изобрел (или он уже существует? – не знаю) и виджеинг по примеру диджеинга дискотек, и стоячая аудитория, как в дискотеке, и призыв к пляскам. И эту аудиторию он желает интерактивировать суперэстетским действом. Что сие? Мне эта двойственность постоянно мешала во время просмотра.

С одной стороны, вроде бы новая мифология, мифологема XX века, а с другой – попытка превратить миф в дискотечное молодежное шоу? Донести таким способом до самых широких современных масс? Мало понятный прием. И, думаю, в принципе бесперспективный. Здесь или–или. Или будь элитарным художником и не заигрывай с толпой, или иди в массы, но и продукт им дай соответствующий – по их вкусам. Не так ли?

Н.Б.: Не думаю. «Или–или» принципиально чуждо той постмодернистской парадигме, в которой работает Гринуэй. Ведь один из ее отличительных признаков, как вы знаете, – стремление к стиранию границ между высокой и массовой культурой: если дихотомия элитарного и массового искусства знаменовала собой «великий водораздел» в эстетике XIX–XX веков, то постмодернизм как бы засыпает пропасть между ними (в этом отношении наследуются некоторые традиции авангарда, отличавшегося заинтересованным отношением к массовой культуре, быту, моде, повседневной жизни). Обесценивание традиционных ценностей сопровождается эстетизацией неценного «мусора культуры», а также импортированием ценностей других культур (особенно примитивных), воспринимаемых как инновационные благодаря их инакости. Одной из особенностей постмодернистской эстетики как раз и является сочетание активного использования новейших технических средств и вместе с тем трезвая оценка риска дегуманизации искусства, которым чревата научно-техническая эйфория. С этим и связано стремление нейтрализовать технологическую экспансию, охватившую эстетику и искусство, путем мифологизации примитивизма как антитезы технократизму. Гиперпримитивизм призван восполнить эмоциональный дефицит, возникающий от постоянной погруженности человека в однообразную атмосферу «культурного шума», производимого серийной художественной продукцией.

Вообще говоря, для арт-деятелей постмодернистского склада характерно повышенное внимание к проблемам воздействия на публику, формирования массовых эстетических вкусов. Не случайно различаются так называемый «утопический постмодернизм» теоретического плана (постфрейдизм, постструктурализм, деконструкционизм, феминизм, экологизм) и «коммерческий постмодернизм», связанный с конкретным изучением массовой культуры и средств массовых коммуникаций. Дистанцируясь от модернизма, отторгавшего непривилегированную публику и тем самым отчуждавшегося от нее, теоретики «коммерческого постмодернизма» отвергают элитарные концепции вкуса, отмечают неприемлемость тех его критериев, которые выдвигались в свое время Пьером Бурдьё в книге «Социально-критическое исследование суждения», на том основании, что жесткая зависимость высокого, среднего и низкого вкусов от социального статуса его обладателя утратила свою актуальность в процессе сближения высокой и потребительской культуры, формирования гедонистической эстетики досуга.

Понятно, что постмодернистский поворот к публике и ее вкусам – внутренне противоречивый процесс, чреватый снижением художественной планки, о чем свидетельствует в том числе и наш разговор о виджеинге Гринуэя. Правда, именно о нем у меня сложилось несколько иное впечатление, отличное от Вашего. Мне кажется, речь в данном случае идет не о заигрывании с «толпой» (я вовсе не склонна к подобной характеристике молодежной аудитории в целом), а о чистом эксперименте, вынесенном на суд публики. Ведь создание принципиально нового произведения по мотивам собственного фильма, своеобразная каталогизация и авторская ревизия творчества – новое слово в теории и практике интерпретации.

Гринуэй как-то обмолвился, что плоский экран – это не «окно в мир», а рама с холстом, на котором что-то изображено. Мастер ведет многовекторный поиск во многих направлениях, связанных как с художественной классикой, так и с суперновациями – и все ему удается.

В.Б.: Ну, Вы, мой друг, слишком уж преданный апологет Гринуэя. А где Ваш критический глаз аналитика высокой пробы? Все, что Вы говорите здесь о тенденциях постмодернизма к сближению высокого искусства и массового, естественно, имеет место. Однако, по-моему, это не применимо к Гринуэю. Он – элитарный эстет до мозга костей, и Вы это знаете не хуже меня – все его фильмы без исключения ярко свидетельствуют об этом, и особенно, конечно, «Чемоданы». А вот последний «виджеинг» вызвал у меня двойственное ощущение. Смотрел (и слушал) его с большим интересом, но когда начал размышлять, то «многовекторность» его поиска несколько сбила меня с пути понимания. Поиск-то есть, конечно, но вот «все ли ему удается» – для меня большой вопрос. Именно в связи с этим экспериментом.

Я рад, что нам удалось немного поговорить о новой работе Гринуэя. В комплексе с прошлой беседой этот разговор, я надеюсь, дает представление о последнем этапе его творчества. Кроме того, мне было приятно увидеть его лично и даже сделать несколько кадров. Все это отправим при случае Вл. Вл., чем, надеюсь, доставим и ему определенное удовольствие. Спасибо за приятную и интересную беседу.

ВОКРУГ ВЫСТАВКИ РОБЕРТА РАУШЕНБЕРГА В МЮНХЕНЕ

093. В. Иванов (20.05–10.06.08)
(получено 12.07.08. – *В.Б.*)

Дорогой Виктор Васильевич,

хочется рассказать Вам о выставке Роберта Раушенберга. Побуждает меня к этому не столько, ставшая привычкой потребность время от времени зарисовывать картинки мюнхенской художественной жизни для своих «кресельных» собеседников, сколько чувство некоторого изумления при виде перемен в ландшафте собственного эстетического сознания.

Боюсь, что у Вас может сложиться мнение о моей повышенной впечатлительности в духе знаменитых стихов: «что ему книжка последняя скажет, – то ему на сердце сверху и ляжет» (слово «книжка» следует заменить на «выставку»). Тем не менее это не так. Мои вкусы отличаются большим постоянством. Не вижу никаких оснований для перемен, и все же в последнее время ряд выставок внесли существенные коррективы в мое представление о ходе развития искусства в XX столетии. Точнее, ядро метафизического самоопределения осталось неизменным, лишь ряд явлений, ранее оценивавшихся мной критически, раскрылись с той стороны, которая показала их близость моим собственным интуициям и созерцаниям.

Но впустить в свой «внутренний» музей Раушенберга?.. Тут, есть для меня над чем задуматься, ибо моя неприязнь к поп-арту коренится гораздо глубже, чем теперь преодоленные антипатии к Флэвину или Бекману. К минимализму у меня всегда было отношение спокойное, многое даже нравилось своим эстетическим аскетизмом. Если неоновые трубки Д.Ф. не вызывали восторга, то сами принципы минимализма не представлялись противоречащими природе искусства. О Бекмане и говорить нечего. Он вполне вписывался для меня в ряд мастеров классического модерна. Другое дело, что манера его живописи казалась грубоватой, а темы – в сравнении с Кандинским или Клее – простоватыми, плюс еще кое-какие предрассудки на его счет, но никогда бы я не назвал его разрушителем основ европейской эстетики.

А, вот, Раушенберг?.. Он-то вполне подпадал для меня под понятие *разрушителей*. Само по себе разрушение тех или иных устоявшихся систем эстетических ценностей – явление вполне закономерное; возразить здесь ничего нельзя, да и не нужно. Гораздо важнее отдать себя отчет, во имя чего *разрушение* проводится.

Допустим, футуристы *разрушали* с криками, угрозами и воплями и т.п., но все же их *пароход*, с которого они «сбрасывали Пушкина», благополучно плыл в русле европейской культуры. По мнению А. Блока, бунтари-футуристы даже научили по-новому любить Пушкина, и, судя по некоторым дневниковым записям, поэт оценивал это течение положительнее, чем акмеизм. Согласно Андрею Белому, многие открытия футуристов были давно предвосхищены Гоголем. Тогда как в случае поп-арта произошло соскальзывание эстетического сознания в принципиально иное измерение, которое – вслед за В.В. – надо обозначить как *пост*-культурное.

(21.05.08)

...какие бывают в жизни странные совпадения...

это письмо я хотел написать только о Раушенберге, так сказать, в спокойной манере и не прерывать повествования виртуальными сценками, не отмечать – на дневниковый манер, – в какой день что написал... и, вот, теперь надо отметить и день...

представьте себе: сегодня, возвращаясь после семинара домой, купил новый номер «Шпигеля»; читаю его время от времени из-за статей о выставках и литературных новинках; прихожу домой, усаживаюсь на диван... перелистываю журнал... скучноватый номер... и вдруг: некролог: Раушенберг скончался 12 мая во Флориде... но именно в этот день я побывал на его выставке, посмотрел фильм о нем, долго листал монографии и каталоги в книжном киоске и проникся каким-то чувством близости к этому – ранее чуждому – мастеру... странно сказать: было на выставке ощущение его присутствия...

не берусь истолковать смысла подобных совпадений...

тем не менее...

(26.05.08)

За эти дни мы успели обменяться несколькими письмами, посвященными *касталийской* теме, подумали об *игровых* возможностях «кресельных» бесед, теперь же возвращаюсь к описанию выставки Раушенберга.

Я прервал свое повествование на характеристике поп-арта, точнее, лишь подбирался к этому... оценка поп-арта у меня всегда была негативной; это течение изменило вектор развития евро-американского искусства; об этом нет нужды, впрочем, подробно писать; в своей Эст. Вы дали объективную оценку поп-арта, с которой я согласен

что изменилось для меня после посещения выставки Раушенберга? и изменилось ли? – спрашиваю сам себя; на уровне искусствоведческо-эстетическом, пожалуй, нет... но на *экзистенциальном*, пожалуй, *да*...

вряд ли стоит пояснять, что сим понятием пользуюсь чисто в номиналистическом смысле...

Некто в черном: а если «вряд ли стоит», зачем поясняешь?

Что же мне делать? Хотел написать серьезное письмо, как опять эти персонажи лезут в текст Триалога...

... в чисто номиналистическом смысле, т.е. как условный знак, не более и не менее; указывает он на сферу, еще не прошедшую фазу объективации, когда внутренние переживания вгоняются в прокрустово ложе общепринятых исторических схем, где все в этой *экзистенциальной* сфере, напротив, пребывает в хаосе, все плавится, пересекается, не хочет поддаваться понятийной фиксации

...мир воспоминаний, клочковатых образов, противящихся любой попытке уплотнить их до общезначимой ясности

и какое отношение имеет этот хаос к Existenz? кажется, никакого, и не хочет вообще иметь отношения ни к чему... пребывает в своей необъективированной самодостаточности... конечно, с такой позиции историю искусства не пишут... тем не менее в глубинах сознания имеется некоторое подобие своей собственной истории (а может, лучше сказать, антиистории, не-истории?); найдется там место и для Раушенберга...

Некто в черном: Совсем ты запутался... даже смешно... учись писать просто и ясно.

Исчезает.

Да, просто и ясно... попробую.

Например...

Бердяев находил у себя двойственное отношение к истории: с одной стороны, он ощущал историю как часть своей собственной судьбы, с другой же – чувствовал ее себе чуждой. Это и есть экзистенциальная антиномия. Можно воспринимать историю искусства – в ее метафизическом аспекте – как биографию, одновременно находясь вне ее во внеисторическом пространстве собственной души. Так вот, поп-арт находится для меня вне «биографии». Заниматься им могу лишь только в смысле объективированной истории искусства (чтение книг, перелистывание каталогов, посещение выставок и музеев). Собирается материал, вписывающийся в общепри-

знанную картину развития искусства в 1960-х годах, и это все, т.е., иными словами, ничего (в экзистенциальном смысле): глубина души остается совершенно незатронутой; вряд ли нужно добавлять, что речь идет не об эмпирической личности и биографии NN, а о трансцендентальном индивидууме, совершившим в вечности акт метафизического самоопределения; могу сослаться в этом отношении на «Философские исследования о сущности человеческой свободы» Шеллинга, где сей акт подробно охарактеризован; следует принять во внимание и Канта, и Шопенгауэра, четко различавших между интеллигибельным и эмпирическим характером. Бердяев прекрасно выразил существо дела, сказав: «Трансцендентальный человек есть внутренний человек, существование которого находится вне объективации». Добавлю от себя, что у такого трансцендентального человека есть и своя метаистория, в том числе и метаистория искусства. Еще Кант намекал на априорную основу эстетического суждения. Кенигсбергский мудрец предпочитал говорить в несколько неопределенном тоне о «каком-то априорном принципе»... «какомто»... звучит неплохо. Далее он предупредил, что намерен проводить свои исследования способности вкуса «в трансцендентальном аспекте», а ведь стоит углубиться в этот «аспект», так можно выйти и в чисто метафизическое измерение. Итак, повторю: основа эстетического суждения – внеэмпирична, предшествует нашему рецептивному опыту, независима от условий воспитания и нередко находится в полном противоречии с предписанной «социальной дрессировкой». Эта априорная основа связана с нашим метафизическим самоопределением и в каждом отдельном случае индивидуально модифицирована. Поэтому, заглядывая в глубины своего сознания, коренящегося в трансцендентальном измерении, я не нахожу там поп-арта, хотя моя эмпирическая память забита сведениями, к этому течению относящимися... есть там полочка и для творений Раушенберга...

и вот, посещение выставки Раушенберга внесло-таки некоторые коррективы в мои представления об этом мастере, который по праву считается, как и Вы пишете, «зачинателем поп-арта в Америке». И никто с этим спорить не будет. И оценку поп-арта я не переменил... и все же...

...наверное, теперь будет разумнее от теоретических рассуждений перейти к фактам, т.е. описанию самой выставки

...начну просто, в традициях реалистической литературы. Чехов, сам будучи реалистом, посмеивался, однако, над такими банальностями...

...Был прекрасный, солнечный день... впрочем, и в день посещения выставки Ротко был «прекрасный, солнечный день», из чего можно вывести ошибочное заключение, что все дни в Мюнхене – солнечные; к сожалению, это не так; преобладают пасмурные или откровенно дождливые; даже в Берлине погода много лучшее и теплее.

Некто в черном (недовольно): А при чем же здесь Раушенберг?

В.И.: Но я просто делюсь впечатлениями...

Некто: Никому это не интересно!

(31.05.08)

вчера отправил письмо, в нем тоже фигурировал *Некто в черном*: странный персонаж, постоянно влезающий без спросу в наш разговор, но, в конце концов, можно и к этому привыкнуть

сила, конечно, была не в описании солнечной погоды

что меня, действительно, интересует, так это разработанная Вами многоступенчатая система эстетического восприятия; я познакомился с ней прошлым летом и с тех пор размышляю о ней. Попытки ее конкретизировать на примере собственного опыта и представляют, по сути, главную тему моих писем за последние месяцы

поэтому и непритязательная строчка о хорошей погоде свидетельствует только о добром расположении духа, в котором я отправился на выставку Раушенберга, расположенную в «Доме искусства» (Haus der Kunst). Этот «Дом», как Вам хорошо известно, стоит на краю знаменитого сада (Englische Garten). День будничный, народу в саду мало. Я присел отдохнуть у маленького пруда, посредине которого – островок с хижиной в японском стиле, уже мной недавно упомянутой. Место идиллическое. Созерцая редкостных птиц, я предвкушал контраст между картиной майской природы и предстоящей мне встречей с инсталляциями

Раушенберга, вводящими в подприродный лабиринт обломков, огрызков и отбросов. К этому предвкушению примешивалось и, как ни странно, нечто от доброжелательно умягченного любопытства и готовности пережить эту встречу с открытостью к неожиданным ощущениям. Такое чувство имело свою музыкальную предысторию. Почва души была взрыхлена опусами Кейджа. Купил в апреле три диска в одной упаковке, а потом еще один, с уже поздними вещами. Упоминаю о них, как несколько выше о «солнечной погоде», т.е. как одном из компонентов в процессе настроя души к посещению выставки. Если прекрасная погода служила для контраста тому, что предстояло воспринять, то Кейдж способствовал расширению пространства сознания, но, казалось, прямого отношения к Раушенбергу не имел. На самом деле имел, и самое непосредственно, просто факт их тесного общения и взаимовлияния выпал из памяти, ибо никогда пристально творчество этого художника не изучал (Вы же его отмечаете в своей Эст.). Кейдж приучает к вслушиванию в звуки, совершенно автономно существующие в акустически воспринимаемом мире и освобожденные от организации их в ряды и структуры по каким-либо рационально формулируемым законам. Как неи странно, на первый взгляд, уже у Канта можно найти потребность в освобождении музыки от порабощения «правилами». Ему особо нравилось пение птиц, в котором он усматривал проявление более высокого эстетического идеала. Это пение «невозможно подвести под какое-либо правило музыки». Оно «содержит как будто большую свободу, а поэтому и в большей степени услаждает вкус, чем послушное всем правилам музыкального искусства пение людей». В то же время подражательное воспроизведение пения «маленькой милой птички» Кант находил «совершенно безвкусным». В «кантианском» стиле к пению птиц подходили и авангардисты XX века: например, Мессиан и Филипп Гласс…

…а Вам не кажется порой, что Кант, используя выражение А. Блока, был не только «сумасшедшим мистиком», но и «стопроцентным авангардистом»? отстаивая – не без педантизма – достоинства категорического императива, а в эстетике более мягко подчеркивая «необходимость всеобщего согласия» в суждении вкуса (и далось ему это «общее согласие»!), он одновременно высказывал мысли, которые своим радикализмом мало чем отличаются от самых дерзновенных манифестов минувшего столетия…

«правильность» в искусстве представлялась ему «принуждением», игом, которое он рекомендовал сбросить; ссылаясь на пример «мебели стиля барокко», Кант усматривал в ней образцовое проявление «свободы воображения», доведенной «почти до гротеска»; но сей гротеск отнюдь не пугал мыслителя; напротив, он подчеркивал, что «в этом отказе от всякого принудительного следования правилам усматривается, что в этом случае вкус достигает в игре воображения своего высшего совершенства». Чем в таком случае Кант не современник Кейджа и Раушенберга?

Теперь – наконец – о самой выставке.

Поднялся по лестнице на первый этаж (по русскому счету на второй). Анфилада просторных залов. Можно пойти направо, можно налево. Пустынно. На стенах прикреплены объекты из картона. Прямо передо мной строго ритмизованная композиция из нескольких картонных ящиков. Справа – два старых стула, расположенных друг от друга на расстоянии метров двух. Между стульев протянута старая тряпка… не знаю, стоит ли подробно описывать… сам Раушенберг считал, что интерпретация произведений искусства ведет к их банализации

действительно, лучше пока воздержаться и от подробного описания инсталляций, и от их вербального истолкования, но рассказать о своих собственных переживаниях, конечно, не возбраняется… так вот, не подумайте, что раушенберговские картонки настроили меня на лад насмешливый, и дальнейшее повествование будет вестись в гротескно-пародийном тоне

хочу все же отказаться от неторопливо описательной манеры, так ведь и конца этому не будет видно (если захотеть, то из посещения выставки можно сделать роман, по объему мало уступающий «Улиссу», рассказу об одном дне из жизни Блюма, на который Джойсу потребовалось десять лет)

необходимы обобщения

только, пожалуй, еще одна деталь в хроникальном стиле

справа – издалека – раздавались громкие голоса и звуки странные: конечно, это показывают кино о Раушенберге… стоит ли смотреть? не пред-

виделось каких-то откровений… но помните Буратино, привлеченного музыкой и вместо школы попавшего в лапы Карабаса–Барабаса… магия звуков действует… можно ведь только взглянуть за темную штору и уйти, если не понравится… и, действительно, первое впечатление было не из приятных: шумный вернисаж, приветственные крики, искусственные улыбки, сверкающие зубы, словом, толкучка… надо уходить подобру-поздорову… но вот, среди радостно галдящей публики выделился человек в черном «с лица необщим выраженьем»; через некоторое время я понял, что это и есть сам Раушенберг начала 70-х годов; ранее в каталогах встречались его фотографии, но никакого интереса не вызывали; в фильме он выглядел совсем по-другому: будто два разных человека; на кого похож? немного напоминает раннего Солженицына со «шкиперской» бородкой и без усов, но выражение лица более открытое и изнутри светящееся добротой и благоволением (у Солженицына на снимках тех же лет всегда чувствовалось большое напряжение, что неудивительно, принимая во внимание атмосферу, в которой он жил); очень странная линия несколько скошенного лба; потом выяснилось: в жилах Раушенберга текла древняя кровь американских индейцев, смешанная со шведской и, кажется, то ли немецкой, то ли голландской. Теперь, вспоминая другие эпизоды фильма, особенно одно интервью, эта индейская примесь кажется чем-то не случайным… проблемы этнические и этнографические меня мало интересуют, не волнует меня и пропорция той или иной крови в человеке… но зато меня всегда волновала мысль о совершенно исчезнувших пластах человеческой истории… и странная внешность Раушенберга напомнила мне о моих юношеских фантазиях (которым я в более зрелом возрасте нашел кое-какие существенные подтверждения, разговор о них выходит за рамки сего письма); еще на первом курсе я часто беседовал с моим тогдашним приятелем, теперь ставшим (как ему и предвиделось тогда) крупным ученым-археологом, профессором питерского университета; без малейших возможностей привести какие-либо доказательства я, исходя только из смутных интуиций (род платоновского анамнесиса), утверждал, что наши представления об истории ошибочны в той степени, в какой они не принимают во внимание существования культур иначе организованных; теперь я мог бы кое-что сказать по этому поводу, познакомившись с литературой по этому вопросу, тогда же ссылался лишь на внутренние предчувствия… пишу об этом сегодня только потому, что современное искусство – в ряде случаев – кажется мне неожиданно для всех всплывшим обломком утраченных миров (безусловно, в трансформированном виде)…

(05.06.08)

…у меня тут давно была заготовлена бердяевская цитата… приведу ее, конечно… передохну немного… только вернулся от глазного врача… какое-то ерундовое воспаление… но не об этом речь… сидя в приемной, листал томик Шеллинга «Texte zur Philosophie der Kunst»… взял теперь такой обычай таскаться по врачам в обществе Шеллинга… и соседняя улица, заметьте, тоже Schellingstrasse…

так вот, нашел прекрасное определение понятия (не кантианское, это тоже заметьте!):

«Der Begriff ist das allein Lebendige in den Dingen»[1], а Байервальтес, резюмируя, замечает, что, согласно Шеллингу, искусство превращает в образ имманентное «понятие» (т.е. творческую деятельность природы). Художник способен пробиться к созерцанию «интеллигибельной структуры природы» и претворить ее в своей творческой фантазии…

…это маленькая зарубка для памяти…

уточнили в последних письмах – не без успеха – определение прелести, надеюсь, поговорим и о понятии

но пока мне кажется, что кантианская эстетика (в ее «авангардистских» аспектах) более пригодна для герменевтических процедур на выставке Раушенберга, чем неоплатонически окрашенная эстетика Шеллинга

оба подхода вполне правомерны, и путаница (в том числе и терминологическая) возникает при неправомерном перенесении методов, разработанных теофанической эстетикой (Шеллинг), в сферу, образованную по законам кантовского трансцендентализма, et vice versa.

[1] «Понятие есть единственно живое в вещах».

предлагаю когда-нибудь обсудить эту тему; пока же отмечу только, что творчество Раушенберга во многих отношениях характеризуемо почти исключительно в категориях кантовской эстетики при взятии ее в авангардистской перспективе (понятие авангарда я использую здесь в расширительном значении для тех направлений в искусстве, которые в той или иной степени, действительно, идут впереди вкусов и эстетических норм своего времени; под модернизмом же понимаю течения, вполне вписывающиеся в свое время в хорошем смысле этого слова; по отношению к людям с отсталым вкусом – ведь и по сей день многим импрессионизм кажется дерзким разрывом с традицией – модернисты также выступают в роли обновителей…

Некто в черном: Вообще-то, честно говоря, пора бы скобки закрыть… да и само рассуждение… ни к чему вроде… не пришей кобыле хвост…

Пирлипат: Ну, дай же Виндалию высказаться… хотя я тоже не совсем понимаю…что же ты, действительно, хочешь сказать?

Виндалий: скобки хочу закрыть.

Скобки закрываются, занавес падает.

Вл.Вл. (из зала): Подождите немного… (из-за складок занавеса выглядывают несколько виртуальных физиономий)… я понимаю, что хочет сказать Виндалий… он просто-напросто номиналист в эстетике… (физиономии испуганно исчезают)…

конечно, я довольно-таки свободно – хотя и почтительно – обращаюсь с эстетикой Канта, поэтому могу себе позволить применять его категории и понятия для прояснения некоторых явлений в современном искусстве в смысле, не всегда совпадающем с текстом «Критики способности суждения»; например, мне кажется весьма продуктивным использовать при анализе инсталляций Раушенберга кантовское понятие негативного удовольствия, которое сам философ прилагал только к возвышенному; эту категорию даже самый убежденный поклонник поп-арта к творчеству Раушенберга не приложит, не сделал бы этого и сам художник, но восприятие его произведений вполне совпадает с переживаниями возвышенного у Канта

согласно Канту, прекрасное «ведет непосредственно к усилению жизнедеятельности» (мысль, отдаленно перекликающаяся с представлением об исцеляющем и спасительном действии красоты (Пифагор, В. Соловьев, Достоевский); только Кант почти нарочито скромно не касается вопроса о теургии, но результаты все же пунктирно сходятся: «вкус к прекрасному предполагает и *сохраняет душу в состоянии спокойного созерцания*» (курсив мой. – *В.И.*). И чего же большего желать даже с теургической точки зрения, как не спокойного созерцания?

итак, прекрасное действует на реципиента с непосредственной силой, когда же он обращается к возвышенному, вот, тут дело обстоит по-иному

Кант блистательно описывает – прямо-таки в стиле Достоевского – противоречиво усложненный характер эстетических переживаний возвышенного, которые не обинуясь можно спроецировать на посетителя выставки Раушенберга

в обоих случаях эстетическое удовольствие «возникает лишь опосредствованно, а именно порождается чувством мгновенного торможения жизненных сил (совершенно точно, такое же я состояние пережил, войдя в первый выставочный зал… метко сказано: торможение… даже оцепенение…), и далее Кант продолжает… и следующего за этим прилива».

Некто в черном (с ухмылкой): Представляю себе Канта, охваченного таким приливом.

Ницше: Кант – это роковой паук.

Флоренский: Ясное дело.

Пирлипат (в ужасе): Ну, как так можно.

Бердяев: Да, есть во Флоренском какая-то православная недоброжелательность…

Пирлипат: Не хорошо обижать…

Виндалий (смотрит на календарь): А между прочим, сегодня уже шестое июня.

Да, прилив жизненных сил…

Далее Кант подчеркивает, что возвышенное не совместимо с привлекательностью. Это важнейший момент в рецепции Раушенберга… в его произведениях нет внешней привлекательности (хотя, конечно, под категорию возвышенного они никак не подпадают)

Кант: «…и поскольку душа не только притягивается к предмету, а все время попеременно и отталкивается…»

Некто в черном: Гениально, ну, чем не Достоевский… удовольствие от неудовольствия…

Кант: вот так-то и возникает чувство негативного удовольствия…

пора идти закапать глазные капли

Пирлипат: А как же быть с Бердяевым?

Пирлипат права: надо вернуться к бердяевской цитате. Речь шла о том, что работы Раушенберга произвели на меня впечатление обломков каких-то прошлых культур, внезапно в трансформированном виде вновь всплывших на поверхность из океанских глубин. Я не стою за научную достоверность подобного утверждения: это, скорее, смутная игра ассоциаций, разворачивающаяся на грани сна и бдения. Но не является псевдонаучной фантазией мнение Карла Густава Юнга о том, что наша душевная жизнь уходит своими корнями в так называемое коллективное бессознательное, где она приобщается миру архетипов. У Бердяева был сходный опыт. Он полагал, что в «трансцендентальном человеке сняты все противоположности» между историей и человеческим существованием. История древних периодов – «это моя история, – писал Бердяев, – и только потому она может быть мне понятна».

Но что касается Раушенберга, я не настаиваю на убедительности подобных ассоциаций, скорее всего, это одна из разновидностей внутренней «игры в бисер». Можно, однако, защищать тезис о том, что мышление ряда авангардистов XX века явно связано с какими-то архаическими пластами истории. Такого мнения придерживался и Бойс. Моя же игра ассоциаций, пробужденная фильмом, укрепилась после осмотра всей выставки. Представленные на ней работы объединены тематически: они возникли в результате многолетних странствий художника, поэтому и выставка имеет название: «Robert Rauschenberg: Travelling 70–76». В семидесятые годы он побывал в Италии, Франции, Израиле и добрался до Индии. В Египет Раушенберг не поехал, но совершил род воображаемого путешествия, вдохновившего его на целую серию инсталляций. Может показаться, что мастер пытался пробудить свою память (анамнесис), засоренную переживаниями 60-х годов. С некоторым преувеличением стоило бы обозначить выставку: «В поисках утраченного мифа». В маленьком буклетике также отмечено, что в работах отразились представления Раушенберга о «мифических и чуждых мирах» (настоящего большого каталога, к сожалению, нет). Еще одна небезынтересная деталь:

(06.06.08)

вечером дождь настойчиво барабанил по балкону утром опять дождь чувствуешь себя куском сахара в стакане растворяешься не в свете и тепле как полагалось бы по календарю а в потоках дождевых это не просто лирическое воздыхание под таким дождем далеко не уйдешь а не мешало бы обновить свои впечатления от работ Раушенберга разве что только в понедельник сумею сходить облегчил душу ворчанием теперь продолжаю прерванную вчера мысль…

в буклетике подчеркнуто, что обычно «в фокусе внимания» находятся работы Раушенберга 1950 и 1960-х годов, а произведения 1970-х годов почему-то мало известны: «Die Ausstellung Robert Rauschenberg: Travelling 70–76 lenkt den Blick auf einen weitgehend unbeachteten Werkkomplex»[1]…

замечание справедливо; все представления о Раушенберге у меня тоже были связаны с его опусами 1960-х годов, и когда я шел на выставку, то даже не представлял себе четко, жив ли еще художник; все терялось в шестидесятнических лабиринтах: потом – чуть ли не сорокалетний провал…

в Эст. характеристика творчества Р. также обрывается с концом 60-х, сказано лишь с монументальной краткостью: «В середине 1960-х гг. он (т.е. Р.) полностью переключается в сферу перформансов, хэппенингов и других театрализованных действий»

почему целый «комплекс работ» художника, уже в 60-е годы признанного классиком, не привлек должного внимания, как это подчеркнуто устроителями выставки, остается для меня в некотором смысле загадкой… может, какие-то биографические особенности… есть ли у Вас соображения на этот счет? а что написано по сему поводу в «Апокалипсисе»?

в любом случае работы 1970-х годов существенно восполняют сложившийся у меня образ Р.;

[1] «Выставка «Роберт Раушенберг: Путешествие 70–76» направляет взор на обычно не принимаемый во внимание комплекс работ».

на выставке представлено 40 работ, подразделенных на шесть тематических групп (серий): Cardboards (1971–1972), Venetians (1972–1973), Early Egyptians (1973–1974), Made in Israel (1974), Hoarfrosts (1974–1975), Jammers(1975–1976)

...здесь надо остановиться и подумать: что делать дальше, прикинуть свои возможности и степень Вашего доброжелательного терпения...

...если по страничке на каждую работу – то сорок страниц

Некто в черном (поперхнувшись виски): Старик, ты что? с ума спятил?

Пирлипат (с тревожной заботой): Может, кофе приготовить?..

Виндалий: Хорошо: шесть серий – шесть страниц... согласны? меньше никак нельзя...

Честно говоря, шесть страниц тоже многовато. Попробую покороче... шесть серий, куратор выставки усложнил ситуацию, сознательно перемешав объекты серий

«выставка не следует строгой хронологии»... думаю, это вполне оправданно, хотя несколько усложняет мою задачу... куратор полагает, что выставка лучше тематизирует эту хронологию в противопоставлении примеров из различных серий и т.д. ...прекрасно: выставка как сознательно спровоцированный хаос в полном доверии к сообразительности посетителей... после этого было бы архаично, ретроградно и невыносимо педантично описывать серии в однолинейно хронологическом порядке

Некто в черном: А не пора ли пообедать?

действительно, пора... пойду, сварю себе спагетти, а завтра возьму удон из лапшевни... одно к другому весьма подходит... роман «Хроника заводной птицы» (шедевр Мураками, хотя «Страна чудес без тормозов» еще лучше) начинается с описания того, как герой варит себе утром спагетти, подсвистывая увертюре Россини... между прочим, дождь уже кончился, можно было бы пойти на выставку... все же лень... подойду лучше к книжной полке... что бы найти о Раушенберге... разве у Белтинга... «Das Ende der Kunstgeschichte» («Конец истории искусства») ... Personenregister... так, 85f., 126f.; Abb. 36, 37

Роберт Раушенберг.
Centennial Certificate.
1969.
Музей Метрополитен.
Нью-Йорк

85 f. ... хорошо, хорошо, после... сейчас мало пригодится... а вот, 126 f. – это дело другое... прямо по теме

речь идет о двух произведениях Раушенберга:

– Centennial Certificate, MMA, Farblithographie, 1969;

– Persimmon, Siebdruck auf Leinwand, 1964 .

Первая работа (созданная хронологически позже второй) оставляет, по справедливому мнению Белтинга, двойственное впечатление, поскольку она выполнена по заказу музея к своему столетнему юбилею, и художник – в некоторой степени – был связан своей темой: он решил ее, при помощи коллажной

техники разместив в причудливых сочетаниях репродукции картин из музейного собрания (в выборе которых он был, конечно, полностью свободен): ассоциации, вызываемые этими сочетаниями образов, – предмет для пространных рассуждений; внешний музей преображается в музей внутренний, воображаемый; образы располагаются в потоке сознания гетерогенно и, на внешний взгляд, вполне произвольно; при сосредоточенности на них, однако, нетрудно уловить закономерности их сцеплений на плоскости: репродукции расположены, замечает Белтинг, так, как они живут в нашей памяти;

мы все – в той или иной степени – сознательно и полусознательно – носим в себе огромное число подобных коллажей (особый предмет для игры в бисер) и, пожалуй, только по недостатку средств и времени довольствуемся внутренней игрой, не пользуясь богатыми возможностями коллажной техники

Белтинг считает, что коллаж Раушенберга – отражение потока музейных образов в нашей памяти; я бы, однако, добавил, что этот поток у Р. выглядит вполне осознанным и, скажу в духе Канта, целесообразным без цели

(08.06.08)

серое небо, к вечеру обещают грозу…

S. 127: на этой странице Белтинг пишет о шелкографии (1964), на которой «Kunstwerke inmitten von Bildkonserven aus der Alltagswelt wie Bruchstücke einer kulturellen Erinnerung auftauchen und sich mit zeitgenossischer Realität mischen, freier und spontaner»[1] … красиво построенная фраза… даже переводить не хочется…

в отличие от предшествующей работы, образы которой отражают внутреннюю экспозицию в музее памяти, изъятом от соприкосновения с банальной современностью, шелкография связана с одной из главных тем творчества Раушенберга: интеграция повседневных предметов в художественное произведение, по своей эйдетической структуре ничего общего с «миром сим» не имеющего

в конечном итоге важны не сами предметы (они могут быть совершенно банальными и даже уродливыми), а существенно, по каким эйдетическим законам их сочетают в художественное целое

вслед за Плотином следует сказать, что произведение, допустим, выполненное из камня (а может быть, и из картонок, автомобильных шин и поломанных зонтиков), являет красоту не потому, что красив сам камень (поломанный зонтик в ржавой ванночке), «но благодаря эйдосу, который искусство положило в этот камень (ванночку)»; с этой точки зрения работы Р. представляются мне особенно значительными и интересными

и как тут не вспомнить Кейджа, с которым дружил Раушенберг, и характер этой дружбы мне не совсем ясен, если принять во внимание, что композитор интенсивно занимался дзен-буддизмом, изучал «Книгу перемен» и глубоко входил в тайны индуистской мудрости; Раушенберг, напротив (надо, конечно, почитать соответствующую литературу; наверное, есть все-таки нечто, духовно сближавшее этих двух мастеров), в мистическом духе (по крайней мере, открыто и часто) не высказывался…

так вот, Кейдж, желая извлечь из рояля странные и метафизически насыщенные звуки, препарировал инструмент, запихивая туда всякие бытовые предметы (screws, bolts, plastic and rubber…). Музыковеды отмечают, что поиски Кейджем странных звучаний были связаны с интересом к индуизму с его учением о «белых» и «черных» эмоциях. Хотя композитор запихивал в рояль болты и гвозди, тем не менее цель была достигнута, и его Sonatas and Interludes for Prepared Piano (1946 –1948) поражают своей медитативностью (CD с их записью – это мое первое знакомство с творчеством Кейджа)…

сходил пообедать в лапшевню; съел порцию удон с морскими гадами; вопреки прогнозам – тепло и солнечно, решил все-таки еще раз пойти на выставку, хотя смутное чувство говорило: медленно и осторожно подкрадывается гроза… может, и пронесет… это потом несколько мешало… но пока все шло по задуманному плану: на этот раз взял с собой блокнотик для зарисовок и пометок (пригодился); снова посмотрел фильм (с удовольствием и поучением): в киоске полистал каталоги и купил несколько открыток (в том

[1] «Произведения искусства среди консервных образов из повседневного мира выступают как обломки воспоминания о культуре и смешиваются с современной реальностью, свободно и спонтанно».

числе и Persimmon, очень кстати, поскольку у Белтинга репродукция черно-белая); все наблюдения и выводы, сделанные еще в первый раз, подтвердились

но вернемся к цитате Белтинга…

репродукция картины Рубенса (а подобные цитаты у Р. встречаются уже с начала 1950-х годов; здесь уместно отметить всю условность *номиналистических* периодизаций, определений и этикеток; *принцип цитатности – один из основных в эстетике постмодерна,* и вот, за двадцать с лишним лет до постмодернистских формул *цитатность* кладется Р. в основу своего творчества; нет ни одного произведения ни в ранний, ни в поздний период, которые не включали бы в себя либо прямые, либо завуалированные цитаты)…

Некто в черном: Так что же сказал Белтинг все-таки?

Он сказал, что в работах Р. репродукции произведения искусства прошлого всплывают подобно обломкам воспоминаний об исчезнувшей культуре среди образо-консервов повседневного мира и смешиваются с современной реальностью свободно и спонтанно

Некто в черном: Так себе переводик… интерпретированный… и добавок многовато.

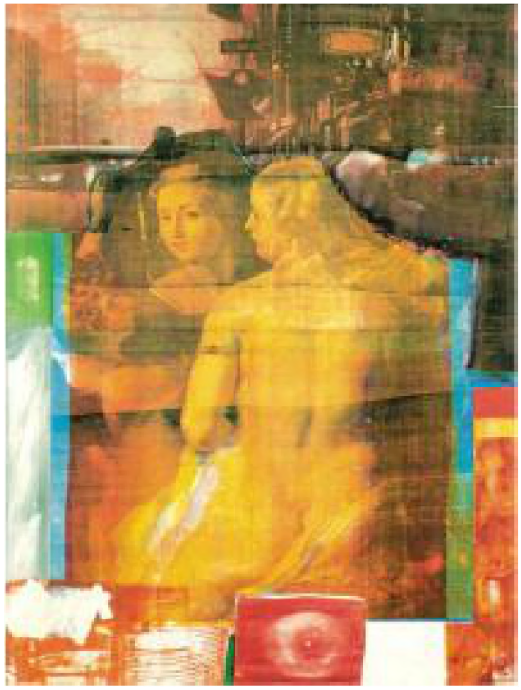
Виндалий: Но мне хотелось мысль подчеркнуть рельефней.

Некто: Любишь ты, брат, свободные импровизации…

На мюнхенской выставке работы – аллюзии на образы древних культур, смешанные с предметами обыденными; о смысле этого контраста попозже постараюсь написать…

прилег отдохнуть, гроза таки прошла стороной, свистят птицы во дворе, и вдруг как-то ясно представилось: рождается новая *фаустовская культура*… использую шпенглеровский термин, но в том смысле, который философ «Заката Европы» его употреблял; согласно Шпенглеру, фаустовская культура возникла около X века, и ей было отведено тысячелетие, после чего она стала клониться к упадку… далее важная характеристика ее: она являет собой антитезу аполлонической (античной) культуры, но, по сути, Европа этой антиномии не замечала и тешила себя иллюзией культурного преемства; аполлоническая культура – пластична, фаустовская – музыкальна, устремлена в бесконечность и безграничность, но только в самые последние десятилетие оказалось возможным отряхнуть последние остатки иллюзии родственности с античностью и, действительно, выйти в новое пространство фаустовского сознания…

Роберт Раушенберг.
Persimmon.
1964.
Собрание Кастелли.
Нью-Йорк



это – фрагмент, мысленабросок…

принцип *цитатности* (в открытой или трансформированной форме) позволяет, однако, сохранить если не преемство, то некую связь с ушедшими эпохами

работы Р. 1970-х годов дают тому обнадеживающий пример (Египет, Индия, Венеция)…

теперь несколько слов об отношении Р. к материалу…

...хватит на сегодня; завтра постараюсь продолжить

(09.06.08)

Для Раушенберга каждый материал обладает собственной *индивидуальностью*. Когда слышишь это утверждение, сразу вспоминается мысль Флоренского о том, что «сами вещества, применяемые в том или другом роде и виде искусства, символичны, и каждое имеет с в о ю «конкретно-метафизическую характеристику», чрез которую оно соотносится с тем или иным духовным бытием». Не знаю, соотносил ли Р. используемые материалы с духовным бытием. На понятийном уровне – думаю, нет, но *индивидуальные особенности материалов* переживал с большой силой. И сам Флоренский в качестве методического приема предлагал вначале оставить в покое «символическую характеристику» и «рассматривать вопрос в плоскости внешнего, самого неглубокого опыта, однако с убеждением, что н е т ничего внешнего, что не было бы явлением внутреннего». Вот с таким утверждением Р., очевидно, согласился бы без особых трудов.

Как и ряд других художников послевоенного времени, он ощущал исчерпанность возможностей *масляной краски*. Не то, чтобы она сама по себе была плоха (хотя Флоренский находил в ней много отрицательных качеств по сравнению с темперой), но она более не отвечала тем состояниям эстетического сознания, которые стремились выразить мастера типа Раушенберга. Последний всплеск масляной живописи наблюдается в творчестве абстрактных экспрессионистов 1950-х годов. Не только думается, скорее, ощущается противоречие между сочностью масляной краски и внутренними состояниями современного человека. На буйства абстрактных экспрессионистов незамедлительно последовала реакция в виде монохромной живописи, которой отдал дань и Раушенберг. Если прибегнуть к ведантистской терминологии, то можно говорить о *пралайе,* растворении космоса масляной живописи, ее исчезновении, после которого начинается новая *манвантара*. Р. повел поиск в разных направлениях, и об этом теперь нет нужды говорить подробно.

Перехожу непосредственно к материалам объектов, представленных на мюнхенской выставке. С этой точки зрения ее главная тема – *картон*.

Если в 1960-х годах Р. пользовался ухищренными технологиями и разнообразными материалами, то в начале 1970-х годов он сосредоточивает свое внимание на *картоне*. Увлечение этим материалом совпало с переездом во Флориду, которая становится постепенно его основным местопребыванием (там он и скончался 12 мая). Очевидно, атмосфера Нью-Йорка уже мало подходила для творчества Р. Потом последовали *годы странствий,* во время которых художник сохранил верность полюбившемуся материалу. В Индии, правда, он открыл для себя нечто принципиально новое, но об этом после...

На индийском путешествии и заканчивается выставка. Затем Р. возвратился в Америку, но об этом времени у меня самое смутное представление. Вчера видел интересный каталог выставки Р. в Дюссельдорфе (1994). Там уже использованы другие материалы. Кажется, он снова вернулся к живописи в более традиционном виде, не отказываясь от наработанных приемов и материалов.

Купил одну открытку: картина 1992 года (между прочим, это год кончины Кейджа), не знаю, есть ли связь между ними (картиной и кончиной), но настроение – мрачное и тревожное. Фон – густочерный... два прорыва в бездне – белые (разных оттенков) пятна, написанные широкими мазками: слева силуэтно данный образ журавля (вспоминаются древнеегипетские ибисы), справа коллаж – въезд на автостоянку грузовиков (прописано все коричневатой краской): общий аккорд: черное, белое, синеголубое, коричневое. Описание дает только намек на господствующее настроение. Но это уже не «объект» неизвестного назначения и не инсталляция, а картина. Опять-таки упоминаю об этом только в связи с проблемой материала в искусстве. Пространствовав по мирам разных материалов, вернулся ли он сознательно к краске (подписи на открытке нет, трудно судить; возможно, это акрил)? Оставляю вопрос открытым (пока за недостатком материалов, но вряд ли буду специально заниматься Р.; хотя, как знать... на сегодняшний день чувствую к нему большой интерес,

но хотелось бы закончить бекмановский цикл, да и Флэвин не выходит из памяти)

Пирлипат (с любопытством): А что же с картоном?

Да, картон…

У меня, если честно признаться, вид картонных ящиков вызывает аллергию; слишком часто пришлось переезжать с квартиры на квартиру, упаковывать библиотеку, перетаскивать картонки с книгами и снова все распаковывать…

но, очевидно, Раушенберг с этой проблемой не сталкивался, и картон не вызывал у него никаких неприятных житейских ассоциаций… вот у Филиппа Гласса таки вызвал бы, поскольку ему приходилось какое-то время зарабатывать себе на жизнь в качестве упаковщика…

… лучше послушаем самого Раушенберга…

Раушенберг: «Я почувствовал потребность поработать с материалом, который является отбросами (можно перевести и как: отходами; в немецком тексте: das Abfall; американского оригинала же нет под рукой, но понятно, о чем идет речь) и обладает мягкостью (в нем. тексте просто – weich), какой-то податливостью, чье единственное свидетельство (высказывание: Aussage) заключается в линиях (в переводе как-то нелепо звучит; читайте, В.В, лучше по-немецки: «…dessen einzige Aussage in einer Reihe von Strichen besteht» и далее продолжаю цитату: «…die ihm eingepraegt sind wie ein freundlicher Witz. Ein stilles Gespräch (замечательно сказано: тихий разговор), dargestellt in seiner neuen Formen. Gemeinhin mit Glück beladen. Schachteln»[1].

Этот текст содержит много указаний, важных для уяснения раушенберговского отношения к выбору материала. По всей вероятности, его мало заботил чисто метафизический аспект проблемы (хотя, как знать, учитывая его дружбу с Кейджем, ибо «с кем поведешься, от того и наберешься»), но то, что выбор имел прямое отношение к внутренним конфликтам самого художника, не подлежит никакому сомнению.

После технологических ухищрений он остановил свой выбор на материале, который сам обозначил как отбросы, отходы, упаковочный материал: das Abfall. В этом усматривается определенный душевный жест, отклоняющий материалы, сами по себе ценные или требующие дорогостоящей обработки. Жест возвращения к элементарному, так сказать, эстетическое францисканство. Если вспомнить современные эксперименты в виртуальной сфере, требующие огромных затрат, то Р. как бы преподносит урок: ценность художественного произведения совершенно независима от стоимости материалов, из которых оно выполнено.

Еще более характерно качество материала – его мягкость и податливость. Это уже, конечно, не францисканство. Не вдаваясь в психоаналитические тонкости, нельзя, однако, не заметить эротическую подоплеку выбора подобного качества. Материал должен быть достаточно податливым и послушно следовать фантазиям художника. Однако чрезмерная податливость сменялась тихим сопротивлением, радовавшим Р. Он говорил: «Картонная коробка оказалась упрямой и пыталась сделать из меня кубиста, но я ей этого не разрешил».

Любопытно, что Флоренский, характеризуя холст как материал ренессансной живописи, подчеркивает его основное качество: упругость и податливость: «Упруго-податливая… поверхность натянутого холста делает изобразительную плоскость динамически-равноправною с рукой художника. Он с ним борется как «с своим братом». Для Флоренского такой выбор материала (хотя ренессансные мастера с равным успехом писали и на досках) – симптом (символ) дезонтологизации западноевропейской культуры, утраты метафизических корней.

Если холст оказывает только «упругое» сопротивление, но остается неповрежденным в своей целостности, то Р., используя податливость материала, деформирует, разрывает, продавливает картоны и в то же время, во многих случаях сохраняя неповрежденной основную форму ящиков, лишь располагает их в определенном порядке.

[1] «…чье единственное высказывание состоит в ряде штрихов, которые напечатлены ему как дружеская насмешка. Тихий разговор, представленный в его новых формах. Обычно нагружено счастьем. Коробки».

(10.06.08)

можно было бы, собственно говоря, и не отмечать наступление нового дня; ничего особенного не произошло; прерванную вчера мысль следует без помехи развивать дальше; разве только соблюсти неожиданно проявившуюся полудневниковую форму сей эпистолы; потом, перечитывая письмо, не исключено, что обнаружатся какие-то совпадения и соответствия между наши мыслями в эти дни…

поскольку наша переписка, т.е. динамичный обмен мнениями игроков, задумавшихся над очередной партией «игры в бисер», возобновится только в конце июня, полагаю, что переход эпистолярной формы в дневниковую вполне правомерен… а Вы как думаете?

…я писал о симптоматике материала

…картон податлив и в то же время способен противиться воле художника, но умеренно противиться, и в конечном итоге следует желанию творца, так что сопротивление принимает игровой характер; сам по себе картон неприятен, но это, вероятно, только на мой аллергический вкус; иногда картонные плоскости обладают красивым тоном и, развешанные на стенах, вполне конкурируют с монохромными холстами Р. 1950-х годов…

полный контраст картону представляет другой материал, использованный Раушенбергом в двух сериях, завершающих период путешествий (иногда воображаемых); это – шелк (встречаются еще другие сорта тканей, но данным различием можно пренебречь)

плотный, непроницаемый картон

прозрачно-воздушные, легкие ткани

больший контраст трудно себе представить; он отражает какую-то экзистенциальную антиномию в творчестве Р.; отдаваясь переживанию «картонных» композиций, обостряющих чувство вещественности «мира сего» («отбросы»), испытываешь облегчение, воспринимая сочетания прозрачных тканей, чутко колеблющихся от малейшего дуновения воздуха

закон комплементарности …сжатие-разжатие – вдох-выдох – систола-диастола

действие этого закона обнаруживается и на биографическом уровне

Роберт Раушенберг.
Мираж.
1975.
Композиция из шёлка.
Собрание художника.

в начале периода «Путешествий» («Travelling») – открытие возможностей картона

первые эксперименты, проба сил; картоны часто рвутся рукой мастера, мнутся, пробиваются, сдавливаются; это время ознаменует и переезд из Нью-Йорка во Флориду

…затем начинаются действительные путешествия

1973 год лето Венеция затем снова возвращение во Флориду работа над картонами принимает другой характер куски картона иногда они чем-то напоминают веера своими складками появляется много повседневных предметов будто вынесенные на берег морской волной обрывки кружев занавески куски дерева бредешь по берегу подбираешь что попадется под ноги вот и волна их лизнула

следующий период: древнеегипетский

в Египет Раушенберг так и не собрался, работал над серией во Флориде и Париже

исчезла венецианская легкость обрывки кружев появилась суровость культ мертвых несколько картонов обмотанных газовой тканью: саркофаг с мумией

Р. больше не рвал и не мял картон, а выстраивал из ящиков строгие композиции

художник находил удовольствие катать обмазанные клеем картонные ящики по песчаному берегу получалась странная фактура веяние пустыни пирамиды кажется песок вязнет поскрипывает во рту веяние хамсина коричнево-золотистое небо Египта

еще одна находка: Р. покрывал заднюю сторону композиции светящейся краской; тогда на белой стене видно легкое свечение – род ауры и все это возникало не по программе а спонтанно импульс энергия то качество, которое Р. особо ценил и в себе и в других

кажется тогда чем-то само собой разумеющимся, что после увлечения архитектоникой по строгим древнеегипетским законам душа будет нуждаться в образах и материалах, высвобождающих ее от власти тяжести

таким материалом для Раушенберга стал шелк. Первый импульс пришел, по видимости, случайно; в 1974 году в день рождения Р. получил в подарок от Розенквиста тюк шелковой ткани

…как тут не вспомнить:

Дарит крепчайшее звено
Сцепленье косвенных событий

(в примечаниях к «Философии культа» отмечено скромно: «Источник цитаты не выявлен»)

Тюк шелка произвел сильнейшее впечатление на Раушенберга и пробудил к жизни целую цепочку ассоциаций: прежде всего – иней, который и дал имя всей серии: Hoarfrost… дальше – больше… цепочка ассоциаций разворачивается далее и приводит нас в дантовский «Ад»… это не моя выдумка… Р. любил «Божественную комедию» и в конце 1950-х годов сделал к ней ряд иллюстраций. Образ инея напомнил ему 24-ю песнь «Ада»: « Wenn auf der Erde weißer Reif sich zeigt, des weißen Bruders Abbild darzustellen»

…прекрасно понимаю, что нелепо цитировать Данте в немецком переводе, а что делать, ибо заимствую эту цитату из выставочного буклета, другой возможности нет: вот в четверг поеду в Берлин, там у меня в кабинете – перевод Лозинского, по нему и сверю[1]…

…но, вообще-то говоря, Вам, дорогой В.В., не кажутся ли странными подобные ассоциации у Раушенберга?

я имею в виду проблему отказа *пост*-культуры от Великого Другого… видите, я уже перенимаю Вашу терминологию… Великий Другой… в начале переписки я дыбил шерсть и ворчал, а теперь вроде бы сам охотно пользуюсь этим выражением

возражал я, прежде всего, с соловьевских позиций

Вы убедительно потом разъяснили мне, что у Вас «речь идет о Другом не в обозначенном Вами (т.е. мною) соловьевском смысле» и т.д. .. .и я с Вами согласился

только одно маленькое замечание: хорошо, пусть будет «Великий Другой», и я теперь представляю, что Вы под этим разумеете, единственно хотелось бы антиномически восполнить это понятием «То же»; следуя за Дионисием Ареопагитом, Имена Божии следует брать в их антиномически структурированной множественности; с этой точки зрения можно говорить о Боге: Другой, но не забывать, что Он одновременно и То же; Он – Великий, но Он и – Малый: Он – Подобный; Он и Неподобный; Он – Покой; Он же и Движение (DN IX,1)… но какое бы Имя (или группу Имен) мы ни называли, понятно, что стоит вопрос об отношении *пост*-культуры к духовному началу

в одном из писем Вы также спросили меня, перечислив ряд имен современных художников (в этот ряд можно спокойно встроить и Раушенберга), считаю ли я всех этих мастеров (в Вашей терминологии *пост*-артистов) носителями духовности

и что я понимаю под духовностью

вопрос, на который не дашь краткого ответа… но теперь, приближаясь к завершению затянувшегося письма, думаю, я достаточно ясно (по крайней

[1] «И чертит иней посреди полей
Подобье своего седого брата,
Хоть каждый раз его перо хилей…»
(перевод М. Лозинского)

мере, для меня самого) ответил на этот вопрос… да, у мастеров нового типа есть несомненный опыт духовности, хотя он во многих отношениях радикально отличается от того, что обычно принято понимать под этим словом… если у Вас будет интерес, побеседуем на эту тему в будущем

шелк… иней… спуск в глубины Ада… дуновение ветра… прозрачность, которая скрывает… сокрытость, делающая намеки

еще более интенсивно и красочно возможности шелка Раушенберг использовал в своей индийской серии

но думаю, пора и честь знать

Сердечно Ваш В.И.

// Отклики между писем

094. В. Бычков (13.07.08)

Дорогой Владимир Владимирович,

направляю Вам тексты двух откликов на наш опубликованный Триалог. Рецензия Андрея Бурова, талантливого аспиранта Н.Б., который вскоре защищает диссертацию, уже опубликована, как я Вам и писал (Искусствознание. 2/08. М., 2008. С. 330–335). Текст Валерия Мильдона, профессора кафедры во ВГИКе, на которой работает Н.Б., дан нам как реакция доброжелательного и заинтересованного в нашей проблематике читателя. Много было подобных и устных заявлений от других коллег, но этого пока нет на бумаге. Текст Мильдона, я думаю, мы сохраним в структуре этого письма, если дело дойдет до публикации данной части Триалога. Он, кстати, отражает типовые суждения о нашей книжечке. Главное из них – полное неприятие моей концепции «Культура – *пост*-культура». Поэтому спокойно отношусь к тезисам о какой-то цикличности в культуре и т.п. Цикличность, может быть, и была в Культуре, но речь-то идет о том, что Культура (в том понимании, которое я вкладываю в этот термин!) завершилась, а вот идет ей на смену или что-то принципиально *иное*, не имеющее аналогов в истории (это раз), или Ничто (это два). Об этом бы стоило рассуждать, а не о том, что раз, мол, есть еще два-три столпа Культуры, так она еще жива и развивается. Да столпы-то – последние! И уже тоже слегка подгнившие.

Обнимаю В.Б.

// Отклики А.М. Бурова и В.И. Мильдона печатаются в Приложении//

ПАРАЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ В ПРОСТРАНСТВАХ НОНКЛАССИКИ

095. В. Бычков (16–17.07.08)

Дорогие друзья,

нынешнее лето что-то никак не способствует регулярности нашей переписки, хотя зима и весна прошли в хорошем, к сожалению, только диалогическом общении. Потом мои отъезды, теперь Вл. Вл. отбывает на итальянские медитации и т.п. Лето! Пора расслабленности сознания и эстетических пиров.

Правда, мы с Н.Б. затеяли, было, энергичную беседу по поводу виденного недавно перформанса Гринуэя, но она как-то тоже сбавила обороты. Теперь вот Вл. Вл. подбросил интересные размышления о Раушенберге, но сразу же исчезает из Е-мелькина пространства надолго, и как-то утрачивается стимул по горячим следам реагировать на его письмо. Тем не менее мы набрали хороший темп, и не хотелось бы полностью прерывать разговор. Поэтому пытаюсь, по мере возможности, что-то отправить в паутинные пространства в надежде, что кто-то из вас откликнется в обозримом будущем. Да и сам могу забыть, о чем хотел писать вчера-сегодня.

В качестве информации Вл. Вл.: в Москве этим летом плоховато с выставочной работой. Очень средние, проходные выставки. Ничего интересного. Даже выставка футуристов, итальянских и русских, в Гмии по крупному счету разочаровала, хотя это и предчувствовалось изначально. Привезены средние или слабые работы, да и наши выставили далеко не самые сильные. Конечно, интересно с точки зрения количественного пополнения знания, но в эстетическом плане особой радости ничто не доставило. Лишний раз приходится убедиться, хотя ничего нового в этом для меня нет, что итальянский футуризм – явление все-таки чисто экспериментальное; в художественном плане дал всего десяток сильных работ, которые сейчас хранятся в крупнейших музеях мира, и много весьма средних или слабых, подражательных вещей.

Энрико Прамполини.
Повседневный робот.
1930.
Частное собрание.
Рим

Энрико Прамполини.
Силовые формы пространства.
1932.
Частное собрание.
Рим

Возможно, потому, что среди футуристов не оказалось сильных мастеров. На итальянской почве давно (с XVII в.) была утрачена художественная культура, некоторый всплеск мы имеем только в метафизической живописи (и то очень ограниченное количество талантливых произведений) и несколько работ у футуристов. (Сегантини – сам по себе и вроде бы – швейцарец, а Модильяни мы типологически считаем французом, представителем французской школы.) Однако сегодня очевидно, что именно с футуристов началось последовательное разрушение живописи как вида искусства – путь к *пост*-культуре. Почему не с кубизма и абстракционизма, спросит кто-то. Да только потому, что главные кубисты и главный абстракционист оказались тонкими живописцами, колористами, великолепными цветовиками. Кубистические вещи и Гриса, и Брака, и Пикассо прекрасны в чисто живописном плане. Как и работы Кандинского. Среди футуристов таких мастеров не нашлось. Они увлеклись многими неживописными проблемами, которые, может быть, и можно было решить живописными средствами, и несколько работ (не с этой выставки, естественно) Боччони, Северини, Балла подтверждают это. Однако в целом футуризм больше работал на разрушение живописи, чем на ее развитие.

На московской выставке в художественном отношении по-настоящему интересна только одна (кажется, единственная) работа Энрико Прамполини

тридцатых годов. Однако она, по-моему, уже никакого отношения к футуризму не имеет. Просто сильная живописная работа, решенная в абстрактно-сюрном духе. Вообще, я не очень понимаю, почему его относят к футуристам. На мой взгляд, он больше тяготеет именно к сюрреализму. В этом его сила. Хотя его, к сожалению, трудно увидеть в оригинале – почти нет в европейских музеях (тех, которые я видел, естественно; а видел далеко не все. Вот что-то не вспоминаю, есть ли он в Музее современного искусства под Турином. Там очень интересный музей, но я имел возможность побывать в нем всего один раз и весьма ограниченное время. Не все помню), а жаль, хотелось бы видеть его выставку. Это, кажется, могло бы доставить настоящее эстетическое наслаждение.

Так что Москва этим летом в художественном отношении мало интересна. Однако, даже если от этой, не особенно примечательной выставки футуристов мы обратим свой внутренний взор на творчество великого Раушенберга, то увидим, насколько последний дальше футуристов продвинулся по пути отказа от всех эстетических принципов искусства в направлении *пост*-культуры (с поп-арта я ее, собственно, и начинаю). Хотя, конечно, ему нельзя отказать в полном отсутствии чувства цвета и формы. Это у него, несомненно, есть, но он далеко не всегда даже там, где использует элементы живописи, считал необходимым этим чувством руководствоваться.

Здесь перед моим внутренним взором всплывают прекрасные картины Мюнхена, навеянные письмом Вл. Вл., и активно начинают работать память и воображение.

Английский сад в начале лета, нервно напряженный, бурлящий Изар и маленькое озерко с островком и японским чайным домиком в тени зелени практически рядом с шумным проспектом (Принцрегентенштрассе, кажется). И там потайная скамеечка. Да-да! И я неоднократно и в разные годы сиживал на этой же скамеечке именно ранним летним утром перед посещением Дома искусств с очередной выставкой и предавался приятным созерцаниям и медитациям на природе. Самое интимное место в этом огромном и по-своему прекрасном парке. Во всяком случае, только отсюда и не видно огромных лугов парка с обильно разбросанными по ним ню престарелых Frauen, с вожделением исполняющих ритуал FKK. Надеюсь, сейчас эта странная мода ушла в прошлое вместе с этими Frauen.

А потом мрачноватое здание Дома искусств, предназначавшееся его создателями совсем для другого типа искусства, чем ныне выставляющееся. Помню жутковатые фотографии с грандиозного празднества по поводу торжественного открытия этого Дома, которое почтил своим присутствием сам фюрер, если не ошибаюсь.

И вот я уже внутри…

Однако внутри я на этот раз не был. Там наслаждался великим Робертом наш дорогой батюшка. И мы по-хорошему завидуем ему, хотя и имеем что сказать и без посещения данной выставки.

Ваше письмо, дорогой Вл. Вл., восхитило и порадовало меня высокой игрой свободно парящей мысли и мощью ассоциаций. Это, действительно, игра в бисер по поводу… Да повод для нее уже и не очень важен. Уверен, нечто подобное (но иное, естественно) Вы можете написать и о Флэвине, и о Бойсе, и о Кейдже (кстати, если подвернется при случае та упаковка из трех CD с его записями, которую Вы приобрели в апреле, купите ее и для меня или попросите кого-то из студентов ее перекопировать – это просто делается на компьютере; я много записей сделал так в свое время у Олега; у меня всего один старый CD Кейджа). Это прекрасно. И мы ждем от Вас с нетерпением подобных же текстов о вышепоименованных и других современных мастерах.

Однако мне кажется, что при восприятии Раушенберга и других современных художников главной причиной столь интересного процесса рецепции является не столько сам артефакт (в данном случае выставка Раушенберга), сколько Ваша субъективная установка на эстетическое восприятие. Я как-то уже писал об этом и в своих учебниках, и в Триалоге. Высокоразвитому эстетическому сознанию для полноценного эстетического процесса нередко не требуется контакта с высококачественными эстетическими объектами, высокохудожественными произведениями. И кучка песка, а тем более картонная коробка, внесенная в художественный контекст выставки признанным маэстро, может вызвать во внутреннем мире благожелательно настроенного эстетического субъек-

та бурю чувств и поток интеллектуальных ассоциаций. И следить за этим потоком доставляет мне большое удовольствие. Спасибо.

Азъ, грешный, к сожалению, ничего подобного при восприятии Раушенберга не ощущал. Возможно, все впереди. Но сейчас хотелось бы осмыслить и Вашу реакцию, и новый опыт восприятия, и сам фантом искусства Раушенберга, раз уж Вы привлекли к нему наше внимание. Надеюсь, Н.Б. присоединится в этом пункте к нашим размышлениям.

К сожалению, дорогой Вл. Вл., из Вашего письма трудно понять, что же все-таки было представлено на мюнхенской выставке, кроме картонных коробок и шелковых полотен. Видел я некоторые композиции из коробок и на московской выставке Раушенберга, и на выставках поп-арта в Европе, да и в постоянных экспозициях многих музеев современного искусства. Кажется, я имею некоторое представление о его творчестве и мог бы включиться в разговор о нем. Однако. Я бы не стал подходить к нему с позиции классической эстетики Канта, Шеллинга, Гегеля, Бердяева и иже с ними. Да и могучий аппарат Флоренского у меня както никак не коррелирует с этим персонажем. Так же и «эстетическое францисканство», и «эйдетические законы сочетания вещей в эстетическое целое», помоему, – не про него. Вы и сами ощущаете это, делая многие оговорки, но общий пафос Вашего письма, как мне кажется, все-таки свидетельствует о попытках прочитать Раушенберга в парадигме классической эстетики и духовной культуры. И это мне не очень понятно. Раушенберг как начало новой фаустовской культуры… Ну, побойтесь Бога, фаустовская культура – это все-таки христианская культура, культура, ориентированная на Великое Другое…

Раушенберг же – типичный представитель *пост*-культуры (Вы ведь соглашаетесь со мной в этом) и, если и пытаться оценивать его с эстетической точки зрения, то адекватнее всего – используя аппарат нонклассики, имплицитной неклассической эстетики, которая и сформировалась-то именно в недрах *пост*культурного арт-пространства, активно зачинавшегося с поп-арта.

Начинал он как абстрактный экспрессионист и уже здесь хорошо освоил принцип художественного *шока*, т.е. сильного удара током по нервам реципиента, воспитанного в классической традиции колористической живописи. Раушенберг сознательно нарушал (не он первый, конечно) все правила (или «метафизический код»?) колорита, чем активно воздействовал на психику зрителя, вызывая шок и возмущение. Здесь, пожалуй, уместно использовать и выуженный Вами у Канта термин «негативного удовольствия». Да, для современного Раушенбергу зрителя (середины XX века, естественно, – сейчас-то это ни у кого ни шока, ни «удовольствия» не вызовет – приелось) в этом могло быть удовольствие от неожиданного всплеска негативных эмоций. На этом же приеме Раушенберг играл и далее, сначала по примеру Швиттерса вводя в живописное вроде бы полотно наклейки иноживописных предметов, обрывки газет, репродукции и фото, сами мелкие вещицы предметного мира. Позже он сочетал в своих объектах (типа «Одалиски», описанной в моем учебнике,) живописные куски холста с предметами утилитарными, бывшими в употреблении, и, наконец, перешел к шелкографии и инсталляциям из картонных коробок. Можно представить, что на каждой из новых экспозиций Раушенберга в 60-е годы подобные вещи в какой-то мере если не шокировали, то возмущали реципиентов с развитым эстетическим вкусом. На это они, собственно, и были рассчитаны.

– Да, господа, нормальная живопись кончилась. Теперь питайтесь этим.

Понятно, что за всем этим мы ощущаем у Раушенберга и нескрываемую *иронию,* и *игру*. Он сознательный и даже расчетливый игрок. Поддразнивает зрителя своими неожиданными инсталляциями, набранными из отбросов, мусора, хлама, но и из визуальных фрагментов культуры, современной жизни, политики и т.п.

– Вот, я ввел все это в художественный контекст. А зачем? Наверное, с каким-то глубоким смыслом. Ищите его, ребята, и обрящете! А не обрящете, хуже вам. Обижайтесь на свою тупость.

Не хотим быть тупыми: ищем и находим. Много чего находим! Пуды монографий написаны искателями мудрости раушенберговой. А он посмеивается над этими пудами, поражаясь мудрости писателей:

– И действительно! У меня-то ведь все это есть! Точно! Картон есть буду, есть!

Большой игрок и озорник этот Раушенберг, как и многие из *пост*-артистов. Однако, игра ли сие в бисер? Или все-таки что-то другое, помельче. Игроки-то в бисер стремились к метафизической реальности, а у нас здесь в лучшем случае только метафизика мятого картона со свалки, да грязной тряпки. Далекая, по-моему, от метафизики высоких философско-богословско-музыкально-математических игр касталийцев. Иные времена – иные игры (иная метафизика?). Но все-таки – игры!

Вот ведь в *случайном порядке* (школа Кейджа) разбросанные по объектам маэстро открытки, репродукции, фото вызывают у мудрых критиков ассоциации с обломками древних культур и цивилизаций от майя, древних индийцев до Рубенса и покорителей космоса, всплывающих среди банок супа и коробок от стирального порошка и напоминающих нам, напоминающих!.. – анамнесис! Анамнесис!

Много чего можно вспомнить, всматриваясь в слегка замазанные краской фотки на объектах Раушенберга. И он знал, что будут всматриваться досужие искусствоведы, будут строить концепции, не только рецептивную герменевтику, но и тяжелую артиллерию профессиональной герменевтики пустят в ход! И радовался сему, вожделенно потирая руки: дал я пищу ищущему сознанию XX века! Дал! И действительно, дал. Ищут и находят, и радуются. Дана пища для интеллектуальной игры, а значит, произведение состоялось.

Много иронии во всем этом. Не разъедающей, едкой, а добродушной, почти обывательской.

– Смотрите, ищите, стройте догадки и давайте разгадки тому, что не содержит ничего сокрытого. Все здесь на поверхности, но ведь вы этого не любите (за всякой поверхностью есть еще что-то), так что ищите глубин, которых у меня нет, но если они есть у вас, то вы многое найдете и в моих объектах и инсталляциях.

Интересный ход *пост*-культурного сознания, которое еще знает или хотя бы подозревает, что Культура вообще-то была, и даже совсем недавно. Остались некоторые ее представители и жаждут новых явлений своего кумира, но их уже нет, ибо нет и кумира; дать никто ничего не может, а вот *намекнуть* еще можно. Чего проще – арсенал репродукций (в широком смысле слова) Культуры огромен, бери подряд любые, сочетай, как попало, и в этом *абсурдном лабиринте* умудренный реципиент сам отыщет многие великие смыслы. Важно, чтобы был этот реципиент. И *пост*-культура имеет пока немалый отряд таких реципиентов (воспитанных еще в Культуре). На них и ориентируются создатели современной арт-продукции. Раушенберг был одним из первых.

Вот та же «Одалиска» (1955–1958; Музей Людвига, Кёльн). Маленькое фото обнаженной красотки, рядом фотка с амуром, покидающим спящую Психею, над картиной – чучело петуха; внизу картины – фото воющего на все изображение волка (или койота?). А белый столбик, на котором держится вся *конструкция* с *коллажными* наклейками, упирается в белую атласную подушку. Сколько здесь всего для рецептивной и особенно профессиональной герменевтик. В частности, постфрейдистской или постструктуралистской ориентаций. Лишь подключай творческое воображение.

И процесс эстетического восприятия вроде бы идет полным ходом. Только иной, чем с классическим произведением, и иного, не совсем эстетического в классическом смысле восприятия – параэстетического, скажем осторожно. В классике, чтобы активизировать его, необходим был художественный шедевр или высококачественное произведение. Здесь этого не требуется. Нужен только творчески активный, интеллектуальный и с определенным образом перестроенной оптикой реципиент. Да многонамекающее произведение именитого мастера (возведенного арт-номенклатурой в ранг маэстро обязательно), включенное в арт-контекст музея или выставочного пространства. И восприятие пошло. Запустился герменевтический компьютер нашей многознающей головки. И ему почти неважно, что перед ним: два стула с протянутой между ними половой тряпкой или аккуратно собранные в пирамидку коробки от индийского чая. Важно, что *индийского*, а тряпка – из карнавальной *Венеции*.

Это – *пост*-, и неклассическая эстетика вполне справляется с пониманием этого любопытного и всё захватившего в мире арт-производства феномена. По ходу беглого анализа я выделял курсивом паракатегории нонклассики. Как видим, многие из них

Роберт Раушенберг.
Dylaby.
1962.
Галерея Зоннабенд.
Нью-Йорк

Роберт Раушенберг.
Одалиска.
1955–1958.
Музей Людвига.
Кёльн

хорошо работают при подходе к арт-деятельности Раушенберга.

Вот еще один типичный его объект из серии Combine Painting.

«Каньон» (1959, Галерея Зоннабенд, Нью-Йорк). Верхняя часть холста небрежно расписана в грязноватом колорите приемом, близким к абстрактному экспрессионизму или Action Painting. С левого края вклеена маленькая старая фотография сидящего голенького младенца, тянущего левую ручку вверх. Симметрично ему рядом размещена фотография статуи свободы с поднятой вверх правой рукой. Фото ребенка – чистое; фото «Свободы» еле видно – сильно замалевано белилами. В центре из-под белильных, охристых и черных мазков проступают буквы обрывков каких-то афиш, справа приклеен кусок упаковочного картона с маркировочными буквами и цифрами. В нижней части картины на настоящей картонной коробке сидит чучело огромного орла, а в самом низу к раме на грязной бечевке подвешен грязноватый тряпичный мешочек с чем-то (с землей из обозначенного каньона?). На картине есть и еще какие-то фото.

Что здесь? Нормальному эстетическому восприятию объект ничего не дает. Грязноватая мазня

Роберт Раушенберг.
Каньон.
1959.
Галерея Зоннабенд.
Нью-Йорк

маслом. (Именно *мазня*. В отличие, например, от живописи Кандинского, где все цветоформы, цветовые отношения, колористические ходы удивительным образом сгармонизированы в живописные симфонии, у Раушенберга небрежно, в случайном порядке набросаны мазки черной, белой, охры, голубой красок. Он специально накидал случайные, агармоничные, аколористичные краски.) Несколько фото. Чучело орла. Грязный мешочек с чем-то. Ничто не инициирует процесс эстетического восприятия. Только некоторое любопытство: для чего все это? И почему «Каньон», а не «Свалка на Манхэттене»?

Но это ведь эстетический объект? Фактически, да. Он помещен в контекст художественного пространства галереи, на 50% являет собой вроде бы живописное полотно, рассчитан на неутилитарное созерцание. А созерцания нет.

Что же все-таки есть?

Есть современная шарада для параэстетствующего сознания. Сознательная манипуляция сознанием. *Симулякр*. *Абсурд*. Назови объект свалкой на Манхэттене, никто и на секунду не остановится перед ним. Таких свалок, с таким и еще более экзотическим содержанием в любом захудалом городке навалом, а не только в Нью-Йорке. Но свалками наше эстетствующее сознание не интересуется. Другое дело «Каньон». Это уже образ (словесный), почти романтический, напоминающий вестерны, Дикий Запад, ковбоев, рейнджеров, индейцев и т.п. И мы всматриваемся в изображение. Наше воображение, наша рецептивная герменевтика уже включились в процесс игры. Вот и орел в натуральном виде. Конечно, из американского каньона. Настоящий. Можно потрогать, гаптически прикоснуться к природе дикого американского Запада. Уже захватывает дух. А вот и мешочек – явно с землицей из этого таинственного каньона. Сердце уже заходится от восторга. Тяжеленький и грязноватый. Явно – землица! Настоящая. Мы уже почти причастились атмосфере великого каньона и ясно понимаем, что ни индейцев, ни аэрофотосъемки самого каньона нам не требуется. Было бы лишним и ненужным натурализмом. Достаточно еле видной в туманной дали статуи Свободы – это Америка! Это – свобода! Это – КАНЬОН! Вон и буквы какие-то замалеванные, вон и фотка какая-то вверх ногами приклеена – вид из каньона вверх, в бесконечные просторы космоса, конечно. Чего же еще надо! И голенький младенец – конечно, жизнь, повсюду жизнь, даже в глухом, мрачноватом Каньоне! А не только мертвые орлы, да сухой прах давно исчезнувшей индейской цивилизации. И грязный «колорит» – скалы каньона, земля, стихия бытия. А упаковочный гофрированный картон под черной краской? Мягкая (weich!) метафизика вещества по ту сторону бытия. Восторг неописуемый, хотя и умеренный.

Один из наиболее простых, поверхностных вариантов интеллектуалистской герменевтики (игры эстетствующего сознания) простенького объекта Раушенберга. И это что же – не эстетическое восприятие? Ну, да, оно ироническое, почти сатирическое,

но все же (ведь очевидно) результат своеобразного эстетического восприятия. Или нет? Вопрос. Кто даст ответ? Пушкин.

А при чем здесь Пушкин? Да при том, что он – арап. И курчавый. А половина объекта нашего поп(т.е. *популярного*)-артиста в черном и шоколадном цветах. И младенец тянет ручонку не куда-нибудь, а к черной кляксе, текущей на него сверху. Черное солнце пустыни. К тому же курчавый Пушкин хорошо знал, что не бывает курчавых орлов и индейцев, а только негры африканские. В каньонах они тогда еще не жили, поэтому у Раушенберга нет курчавости в объекте (как и на его голове – он не арап, а от индейцев из этого каньона ведет происхождение; в этом вся фишка его творчества). Только упрямая, грязная линеарность. И совсем не землица из каньона висит в мешочке, а корм для птицы, которая вовсе не из каньона, а из картонной коробки, на которой она и просидела всю свою прошлую жизнь и продолжает сидеть в нынешней, арт-истической.

Абсурд какой-то, молвил Пушкин, стряхивая пот с ушей. И был совершенно прав. Именно *абсурд* как творческий принцип, основанный на стохастическом (а не эйдетическом!) объединении вещей в объекте, и возбудил в психике современного реципиента столь бурный (отчасти абсурдный) герменевтический процесс. Абсурд, замешанный на *эклектическом* сочетании несочетаемого, – один из основных творческих принципов арт-истов *пост*-культуры. И Раушенберг хорошо прочитывается в этой парадигме.

Повседневность в антиномическом единстве (конфликте) с обломками прошлых культур – его стихия, беспроигрышно вызывающая интеллектуальную игру у современного реципиента. Военные вертолеты армии США, старт «Аполлона», который он видел лично, орлы из каньона, фотографии всего и вся и, конечно, бесчисленные картонные коробки с надписями на всех языках мира, прибывшие со всех концов света, упаковывавшие некогда все вещи мира (сегодня Гринуэй заменил их на более прочные чемоданы Тульса Люпера и построил на них целую постмодернистскую мифологию – Раушенбергу было слабо дотянуть свои коробки до мифологемы – материал не тот, слишком мягкий, немифологичный – в этом его большая ошибка), – *следы*, бесконечные и бесчисленные следы того, что ушло и уже никогда не вернется. Его творчество, перефразируя знаменитого Деррида, можно обозначить как «ткань следов, бесконечно отсылающая к другой ткани и другим следам», следов, петляющих и запутывающих ищущее эстетическое сознание современного реципиента и этим вызывающих у него «негативное удовольствие», т.е. эстетическое восприятие все-таки. Не так ли, дорогие сокресельники?

Раушенберг, мир его праху, порядочно наследил в искусстве XX века. Фактически он явил нам не эстетический продукт, но *означающую практику* созидания картонных симулякров, т.е. упаковочных пространств, объемлющих пустоту, которая когда-то была заполнена чем-то – вещами и предметами обыденного мира, утилитарным продуктом. Его (продукта) теперь нет, а есть некое многомудрое *лабиринтное* структурирование, вызывающее парадоксальные процессы в ментальных пластах сознания современного реципиента. *Деконструируя* обыденную действительность в процессе алогичной игры означающими на путях абсурдизации лабиринтных ходов, наш маэстро выстраивает *гипертексты* экспозиционных пространств, автоматически включающие анамнестические механизмы у интеллектуально и продвинуто ориентированного реципиента. В этом главный смысл его творчества как одного из ведущих представителей арт-движения *пост*-культуры в пространствах неклассического эстетического сознания. Я кончил! Amen!

Конечно, дорогие друзья, мне хотелось бы еще развить эту тему, однако и совесть надо иметь. Тем более что о Раушенберге я вынужден был писать по воспоминаниям (хотя и ярким) и поглядывая на некоторые репродукции. Это все-таки не совсем то, что дает непосредственная работа в экспопространстве выставки. К сожалению, их давно не видел. Однако в процессе этого разговора мне пришлось затронуть некоторые общие темы, касающиеся неклассического эстетического сознания и использования аппарата нонклассики для анализа современного искусства. Вот здесь есть о чем поговорить, и я хотел бы призвать Вас поразмышлять на эти темы. Бог с ним, с Раушенбергом. Он стал лишь хорошим поводом для разворачивания современной философии искусства. И, как

мне кажется, мы с Вл. Вл. показали два возможных пути движения. Как отнесемся к ним и что еще можем добавить к этому?

С самыми добрыми чувствами и летними пожеланиями

Ваш В.Б.

096. В. Бычков (19.07.08)

Дорогие друзья,

мне хотелось бы продолжить тему, обозначенную в прошлом моем письме и инициированную письмом Вл. Вл. о Раушенберге. В общетеоретическом плане я бы сформулировал ее как *«Параэстетический опыт в пространствах нонклассики»*. Рука было начала писать «Квази…», но все-таки сразу же вернулась к «Пара…». Так точнее. В случае со многими серьезными арт-явлениями *пост*-культуры мы имеем дело с особой, новой разновидностью эстетического опыта. Это очевидно, и разговор о Раушенберге только подтвердил это. Просто он действительно другой, *иной*, чем собственно эстетический опыт Культуры, а вот в чем его *инаковость*, я начал несколько сумбурно разбираться в прошлом письме, да и во многих предшествующих работах (статьях, книгах) нередко обращал на это внимание, но не делал предметом специального размышления. Кажется, время для этого пришло. И я хотел бы, друзья, пригласить и Вас к этим размышлениям, ибо одному здесь не так-то просто разобраться.

Еще раз внутренне обозревая наиболее характерные явления *пост*-культуры в арт-пространстве, попробуем понять, почему этот опыт все-таки может быть отнесен к эстетическому, хотя и с ограничительной приставкой *пара*-. Эстетический параметр его, кстати, далеко не очевиден, и многие современные искусствоведы (особенно) и эстетики выносят его полностью из эстетической сферы и даже из сферы искусства. В свою очередь, «продвинутые» исследователи, занимающиеся только самыми современными арт-практиками и апологетически настроенные по отношению к ним, чаще всего вообще отгораживаются от эстетики, не используют ее терминологию, ее опыт и методологию, но строят свои анализы, опираясь на новый, внеэстетический аппарат.

С одной стороны, т.е. при ориентации на классическую эстетику, большая часть творений Раушенберга, Уорхола, Кинхольца, Бойса, Кунеллиса, Тэнгели, Ребекки Хорн, Брюса Наумана, Тапиеса и множества других именитых мастеров второй половины XX в. никакого отношения к эстетическому опыту, т.е. к искусству в классическом смысле, не имеет. Мое понимание эстетического и искусства вам хорошо известно, я давал его и в нашей переписке. Оно основывается на опыте всей предшествующей классической эстетики, да и в XX в. многие известные эстетики, так или иначе формулируя, связывали искусство с эстетическим опытом, который в свою очередь определяли через эстетическое удовольствие (это М. Бёрдсли, Дж. Сантаяна, Б. Монро и многие другие). Понятно, что произведения указанных выше арт-деятелей (а восходит все это к Дюшану и дадаизму, естественно) почти никак не вписываются в сферу полноценного эстетического опыта. Как правило, никакого эстетического удовольствия (не говоря уже о наслаждении) они не вызывают, не только не ведут к гармонии с Универсумом, но и вообще практически не инициируют никакого эмоционального отклика. В этом плане их, кажется, вообще нельзя отнести к искусству.

Между тем любопытный факт. Согласно опросу, проведенному газетой «Дейли телеграф» в 2004 г. среди пятисот критиков, художников, искусствоведов, – я уже, кажется, упоминал об этом, но здесь тоже к месту, – о самом выдающемся произведении искусства XX в., первое место занял «Фонтан» Дюшана, т.е. тот, находящийся вне эстетического поля праобразец, который и лег в основу практически всех направлений арт-практик второй половины XX в. И это вполне понятно, исходя из самой внутренней логики развития искусства (точнее, арт-практик) второй половины столетия. Еще в 60-е годы, когда известный искусствовед *Лео Стейнберг* применил термин «постмодернизм» к современному искусству, он, а наряду с ним и другие искусствоведы и критики, показал некоторые «другие критерии» и принципы, которыми руководствовалось новейшее искусство, по существу отличные от традиционных, эстетических. Стейнберг отмечал, что искусство перестало быть «окном в мир», чем было

классическое, но влилось в общий хаосоморфный, стихийный, перенасыщенный *информационный поток имиджей*. Основным принципом организации пространства (поверхности) в нем стал коллаж из всего и вся. *Вальтер Беньямин* подметил принцип *тиражирования* как существенный для современного искусства, другие исследователи подчеркивали в нем принцип *избыточности*, приводящий к репрезентации в сфере арт-производства всего, что попадается под руку. Искусство стали понимать, наконец, как текст культуры, ничем в принципе не отличающийся от других текстов и цивилизационных продуктов. Короче, все исследователи в той или иной форме, прямо или косвенно свидетельствовали, что современное искусство – это все что угодно, только не эстетический объект.

С другой стороны, вся упомянутая арт-продукция *пост*-культуры, т.е. все эти объекты, инсталляции, акции, перформансы, энвайронменты, использующие нетрадиционные для искусства материалы, предметы, способы конструирования и т.п., – вся эта продукция предельно неутилитарна, рассчитана на экспонирование в пространствах художественных выставок и музеев, претендует на место новейшего, самого актуального и современного искусства. Авторы этой продукции признаются арт-номенклатурой за выдающихся мастеров искусства, рынок продает их произведения коллекционерам *искусства* по сумасшедшим ценам, которые и не снились классикам мирового искусства. И покупателей пруд пруди. А уж апологетам этой продукции среди критиков, искусствоведов, галеристов, кураторов несть числа. Поэтому искусством теперь принято называть любой предмет человеческой деятельности, «который сам творец или кто-то другой представил как художественное произведение для оценки другим людям». Ну, здесь некоторое лукавство у современного эстетика. Под «творцом» имеется в виду не всякий из нас, решивший сляпать что-то подобное упомянутому в прошлом письме «Каньону» Раушенберга (а это действительно *может всякий* в противоположность тому, что написать картину, близкую к работам Кандинского или Миро, *не может никто*, даже профессиональный живописец, – этим, пожалуй, и отличается высокое искусство от арт-продукции *пост*-культуры) и назвать это произведением искусства, а признанный таковым арт-номенклатурой. Соответственно и «кто-то другой» – это один из представителей арт-номенклатуры, а не мы с вами, дорогие коллеги. Это понятно.

Однако сие не столь для нас сейчас важно. Существенно, что *так* понимаемое «искусство» вносится в поле современной арт-культуры как равноценное искусству классическому. Поэтому эстетик не имеет уже права отмахиваться от этого факта, а должен понять, на каких основаниях этот «кто-то» или сам современный художник *представляет* свое творение общественности в качестве произведения искусства, т.е. все-таки эстетического объекта, ибо в XX в. на глубинном уровне искусство все еще оставалось (в подсознании и творцов, и арт-номенклатуры – все-таки – Art!) теснейшим образом связанным с эстетическим, пусть хотя бы и маргинально-эстетическим.

Итак, *неутилитарность* и *презентация* в качестве произведения искусства. Первое тянет напрямую к эстетике, второе явно указывает на параэстетичность, ибо идет не изнутри (качество самого произведения), но снаружи – конвенционально *представлено* без каких-либо объяснений и анализа. *Смотрите*!

И действительно, произведения новейшего искусства, начиная с поп-арта, рассчитаны не на созерцание, как классические, а на *рассматривание*. Созерцание – одна из высших форм, как мы помним, процесса эстетического восприятия, наступающая автоматически при благоприятных условиях восприятия. Рассматривание – самый первый, начальный шаг при восприятии большого искусства, первая ступень эстетического восприятия. Созерцание равно глубинному погружению, достижению катарсиса, гармонии с Универсумом. Ни к чему подобному не ведут произведения названных выше авторов. Мы их просто рассматриваем, а далее вместо традиционного, практически автоматического, т.е. во многом иррационального, интуитивного процесса восхождения по ступеням эстетического восприятия, характерного для классического искусства, мы сознательно подключаем *аналитическую* сферу сознания (при нашей благорасположенности к объекту, желании его хоть как-то понять и воспринять, естественно).

Конечно, аналитика (рецептивная герменевтика в нашем случае) автоматически подключается и при восприятии классики на второй и, особенно, третьей ступенях восприятия, но там она работает не сама по себе, но в полном контакте с эмоциональной сферой и даже управляется этой сферой. В случае же с исследуемой арт-продукцией эмоциональный опыт или полностью отсутствует, или очень слаб, находится где-то в тыловых сферах сознания. Аналитика же идет сильно и на уровне чистого ratio. Вот здесь, действительно, можно вспомнить о том, что Вл. Вл. назвал «эстетическим францисканством», т.е. об «эстетической аскезе». Современная арт-продукция сознательно *аскетична* в *эстетическом* плане, но эта аскеза отнюдь не направлена на развитие какой-либо духовности за счет подавления чувственного начала, как в религиозном аскетизме. Напротив, многие произведения арт-производства в высокой степени чувственны и даже эротично-чувственны, сознательно эксплуатируют сексуальный опыт человека, нередко в его фрейдистской упаковке. При этом чувственность работает не на эмоционально-эстетическом уровне, как скажем в живописи Рубенса, позднего Ренуара, Штука или Бёрдслея, а на визуально-рассудочном. Эротика назойливо выпячивается с помощью хорошо читаемых визуальных символов, как в той же «Одалиске» Раушенберга.

Другой существенной чертой новейшей арт-продукции является сознательное включение в произведение «*следов*» Культуры, цивилизации, обыденной жизни и иных *пост*-культурных явлений, т.е. *интертекстуальности* в самом широком диапазоне. Сознательная работа на *анамнесис* и возбуждение *ассоциативной* сферы реципиента. Это существенный принцип постмодернистского сознания вообще. И он рассчитан на самую широкую зрительскую аудиторию, что любопытно. Одни следы (или скрытые цитаты) будут таковыми только для изощренного интеллектуала – таковых множество в прозе Умберто Эко. Другие, напротив, очевидны для самого неподготовленного зрителя – шелкография того же Уорхола. Там ничего нет, кроме банки консервированного супа, фотки М. Монро или портрета Мао, но зрителю этого мало, и он пытается искать какие-то «смыслы» в этом. Что здесь? Эстетическое восприятие? Может быть, но в самом упрощенном, элементарном, начальном или предельно маргинальном смысле.

Маргинальность. Существенный и сознательный принцип современных арт-практик. Во всех смыслах. Мы не рвемся к решению глобальных, великих, космоантропных проблем. Мы не стремимся к гармонии с каким-то великим, никому не известным и непонятным Универсумом. С нас достаточно небольшой радости узнавания, что под неплотным слоем краски видна фотография статуи Свободы, а яркая желтая этикетка банки от супа, увеличенная в сотню раз, своим ярким желтым цветом радует глаз. И все. Что это – эстетический опыт? Почти. Но самый элементарный – так и аборигены Новой Зеландии радовались еще в XIX в. яркой красной тряпочке или блеску стеклянных бус.

Уже отсюда мы видим, что параэстетический опыт не исключает из своего пространства эстетическое, но ограничивается его элементарными формами, вольно или невольно обращается к какой-то глубокой первобытности, древнему *пра*-эстетическому сознанию. При этом использует часто предметы, а нередко и технологии современной цивилизации. Из этого вытекает следующий крайне важный, явно неклассический принцип всего искусства XX в. – от авангарда до постмодернизма и далее – его *провокативность*. Современный художник постоянно провоцирует зрителя, начиная с писсуара Дюшана и кончая мешками с углем Кунеллиса, его живыми лошадьми, выставленными в залах старинных дворцов, или просто кипами войлока Бойса в художественной экспозиции. Хотя это далеко не конец. И сегодня последние инсталляции и акции наиболее актуальных художников сплошь провокативны – вспомним хотя бы пресловутого голого Кулика-собаку и его живых кур, обкакивающих восковую персону Льва Толстого (см. ил. к письму 067, с. 318). На этой «собаке» он и впрыгнул с лаем в современное искусство, получив даже медаль от президента Российской академии художеств за выдающиеся достижения в искусстве. Простенькие инсталляции из картонных коробок Раушенберга и из банок от супа Уорхола – из этого же пространства, но уже давно прошедший этап. Сегодня все изощреннее и неожиданнее. Современный художник обязан *удивить* зрителя чем-то совер-

шенно невиданным и непредсказуемым для сферы искусства. И иногда еще удивляют, хотя уже почти все исчерпали, устали кривляться и паясничать, и многие возвращаются назад к полотну. Утратив чувство цвета, колорита, формы, многие современные художники (с последней трети XX в., так называемый *трансавангард* – постмодернизм в живописи) возвращаются к живописным опусам (из этой же сферы, вероятно, и упомянутое Вл. Вл. живописное полотно позднего Раушенберга – 1992 г.). Однако здесь речь не о них.

Начиная с некоторых авангардистов (особенно дадаистов), художники XX в., отказавшись от эстетического качества своих произведений, вынуждены воздействовать на эмоциональную сферу реципиента другими, более примитивными способами – например, эпатировать или провоцировать его. Отсюда вытекает следующий ряд неклассических принципов организации артефакта, или арт-объекта: *жестуальность* (которую разрабатывает Н.Б.), *симуляция*, *симулякр*. Искусство *пост*культуры отказалось от традиционной образности и символизма искусства, т.е. от трансляции смысла, художественного смысла, естественно, и перешло к его имитации. Коробки Раушенберга, собранные в определенную композицию, или инсталляция Алана Кэпроу «Двор» (1961), представляющая собой двор, заваленный сотнями покрышек от автомобилей, не несут никакого художественного смысла, вообще никакого смысла, но, представленные общественности в качестве произведения искусства, вызывают у современного реципиента желание все-таки отыскать эти смыслы. Понять, зачем художник предпринял тот или иной явно провокационный *жест*. У кого-то начинает активно работать рецептивная герменевтика, направляя восприятие одного в социально-бытовую сферу современной цивилизации, другого – к проблемам экологии, третьего – к размышлениям о качествах вещества, материала. Понятно, что картон обладает одними свойствами, а покрышка другими, войлок уже третьими и т.д.

Часто сам, не обладая высоким интеллектом, современный арт-производитель хорошо понимает, что среда его реципиентов состоит чаще всего именно из таких интеллектуалов, и знает – им чего не подкинь под видом новейшего искусства, они правильно «отработают» – воспримут, как надо, и истолкуют в лучшем виде для всех остальных, да и для него самого, как правило. Именно поэтому в современном арт-производстве интеллектуалы-кураторы играют уже значительно большую роль, чем сами художники. Они руководят художниками, лучше них зная вкусы и настроение достаточно ограниченного круга интеллектуалов-реципиентов, которым все это надо продать.

Современное арт-производство – большая игра, рассчитанная на интеллектуала, умеющего отыскать в любом объекте, внесенном в арт-среду и представленном как произведение искусства, великие смыслы, которых в нем изначально не содержалось.

Что это? Обман или эстетический опыт? Пожалуй, и то, и другое. Конечно, современное арт-производство в визуальных пространствах – это на 80% чистой воды обман, симулякр искусства, ложь, выдаваемая за правду, пустота, представленная как истина. За произведение искусства выдаются поделки, никакого отношения к искусству не имеющие. И все эти современные риторские выкрутасы вокруг якобы современного, наиболее актуального и аутентичного определения искусства – тоже обман. Однако обман среднего реципиента, который имеет средний эстетический вкус или вообще не имеет его, воспитался на восприятии среднего искусства, не придает искусству вообще особого значения в своей жизни, но не прочь иногда зайти в художественный музей и пробежаться по экспозициям. Другое дело – современные интеллектуалы в культуре и актуальном арт-пространстве. Они, собственно, и ждут этого обмана, их оптика настроена на принятие обмана за истину. Важно, чтобы обман был нетрадиционно, нестандартно, неожиданно упакован и представлен в качестве арт-истины. Тогда начинает работать параэстетическое восприятие современного реципиента. Активно работать. И как нам это понимать?

Устал размышлять о том, что, пожалуй, не требует никаких размышлений.

Обнимаю всех и призываю тем не менее к размышлениям. А азъ, грешный, пока отдохну.

В.Б.

ТРАНСФОРМАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ И ВЫСТАВКА ПРИГОВА

097. Н. Маньковская (20.07.08)

Дорогие друзья,

в коротких паузах между госэкзаменами, оппонированием, аттестацией и т.д. и т.п. я наслаждалась вашей перепиской и вот могу, наконец, включиться в разговор о сущности искусства, современных трансформациях эстетического сознания. Понятно, что это центральная проблема философии искусству, и она конечно же не может не вызвать полемику, особенно в ситуации размытости границ между искусством и неискусством. Эта тема занимала нас на протяжении всего нашего Триалога, позиции каждого из собеседников более или менее определены. Однако исчерпать ее, по-видимому, невозможно, тем более что живой эстетический опыт, да и текущая научная жизнь высвечивают проблемы художественного творчества и восприятия, соотношения эмоционально-спонтанного и рационально-интеллектуального во все новых, порой неожиданных ракурсах.

Так, вопрос о том, что же остается в веках – художественно-эстетические качества произведения (самодостаточность, по В.В.), – или авторские стратегии и иные историко-культурные обстоятельства их создания (имеющие отношение к кодам и шифрам, о которых пишет Вл. Вл.), – стал предметом темпераментной дискуссии в Институте искусствознания в ходе защиты кандидатской диссертации аспирантки Литературного института Марии Царевой «Писатель и институты художественной жизни современной Франции». Я согласилась быть ее официальным оппонентом, так как тема эта мне чрезвычайно близка – моя первая монография, вышедшая почти 25 лет назад, была посвящена анализу эстетических концепций места и роли художника во французском обществе той поры. С тех пор много воды утекло, появились новые тенденции и имена, и мне было крайне любопытно погрузиться в саму эту фактуру и узнать мнение о ней нового поколения исследователей.

Интрига наметилась в самом начале защиты. В первых же словах диссертантки отчетливо прозвучала мысль о том, что эстетическое качество – отнюдь не главное, что обеспечивает долгосрочный успех произведения (и это при соискании степени по специальности «эстетика»!). Ничего себе заявочка, подумала я. В самой работе так прямо это сказано не было, и в целом она оказалась интересной. Поставленная проблема была разработана отнюдь не как локальный литературоведческий вопрос, но как одна из системообразующих для художественной культуры в целом. На материале литературы автору во многом удалось показать, как взаимодействуют классика и нонклассика, как эволюционируют представления о центральном и маргинальном в художественной жизни (чем не наш сюжет?). Она обратилась к проблемам внутритекстового и социально обусловленного, творчества и восприятия, таланта и гения, успеха и славы, креативности и профессионализма, выразительности и жестуальности, вербального и визуального, столь показательных для современных арт-практик, в том числе и словесных. В центре ее интересов – фигура писателя, его статус и восприятие современниками, стратегии литературного успеха, институты художественной жизни и связанные с ними механизмы легитимации литературного произведения. Благодаря панорамному взгляду на художественные процессы в различных видах высокого и массового искусства, а также эстетической деятельности XX–XXI веков – литературе, живописи, рекламе, моде – выкристаллизовался опыт переосмысления самого содержания понятия современной литературы как вида искусства и ее функций в изменившемся культурном контексте, в том числе и под воздействием механизмов рыночной экономики. Такой поворот темы позволил проанализировать актуальные художественные тенденции, характерные в первую очередь для Франции, но не только для нее: в условиях глобализации аналогичные процессы в той или иной мере идут и в других странах, в том числе и в России (это касается, в частности, вопроса о конце литературоцентризма во второй половине XX века и, главное, о том, что идет ему на смену – визуальность? виртуальная реальность? Эта тема особенно актуальна для отечественной художественной культуры с ее традиционным литературоцентризмом, который сегодня также подвергается эрозии).

Самой «горячей точкой» диссертации (в русле означенной интриги) стали суждения о соотношении художественных достоинств литературного произве-

дения и его коммерческого успеха (этот сюжет был в разных ракурсах развит на примерах творчества М. Дюрас, включая его экранизации, и В. Новарина – момент театрализации литературного текста). Мария Царева определяет писателя как человека, стремящегося поделиться с реципиентом своими мыслями, представлениями об истине, политическими воззрениями и, кроме того, жаждущего успеха. Правда, при таком подходе не совсем ясно, чем отличается писатель, скажем, от общественного деятеля. Косвенно эта тема затрагивается снова, когда речь заходит о классическом понимании «писателя по призванию» (обладающего талантом творца, сосредоточенного на художественной стороне литературного труда) и «писателя по положению» – расчетливого профессионала (жаль, что не было уточнено соотношение данного понимания «профессионала» и собственно профессионализма как свойства творческой личности). Известная мысль о «смерти автора» дополняется рассуждениями о «смерти читателя», вызванной преобладанием коммерческих критериев над эстетическими потребностями. В этой связи прослежена эволюция восприятия фигуры писателя публикой – от представлений о великом писателе как проклятом до современного типа писателя-модели (М. Уэльбек – «лицо» дома Flammarion).

Логическим продолжением данной темы стал анализ современных стратегий литературного успеха во Франции. Даются точные оценки игровым стратегиям, принимающим гипертрофированные формы, линии двойного кодирования, факторам признания и славы. Сюжеты эти развиваются в разделе, посвященном процессам легитимации и институализации литературного произведения на примере функционирования ряда институтов художественной жизни Франции – литературных журналов, кружков, критики, в том числе и в форме интернет-оценок; книжных магазинов, библиотек, выставок, издательств, а также Академии, механизмов присуждения литературных премий и т.п.

Многое в рассуждениях Царевой коррелирует с концепцией арт-номенклатуры у В.В. Она полагает, что власть рынка в совокупности с механизмами легитимации способна довести среднего автора до статуса гения, а сами эти авторы (Мураками, Коэльо и др.) предпочитают не создавать продукты высшего качества, дабы не отклониться от требований массового вкуса, не потерять денежное вознаграждение. Но способны ли данные писатели творить подлинные шедевры? И насколько всесильны названные механизмы, в частности, влияют ли они на диссертантку? Судя по всему, нет, как, к счастью, и на любого критически мыслящего, обладающего развитым художественным вкусом читателя.

Не буду далее углубляться в подробности, хотя они того и достойны. Наибольшее впечатление произвел на меня, пожалуй, сам тон диссертации. Молодая, красивая, образованная, мыслящая женщина рассуждает о всевластии денег в художественной сфере совершенно бестрепетно (хотя и без налета цинизма), трезво, как о свершившемся факте, не вызывающем у нее ностальгии и ламентаций, как у многих представителей старшего поколения. Хотя, разумеется, не у всех – научный руководитель Марии, профессор Олег Александрович Кривцун поддержал ее пафос, связанный с приоритетом писательских стратегий успеха, сказав о том, что они господствовали и во времена Бальзака и Золя, и много ранее. На это мне пришлось возразить, что по большому счету данная сторона творческого труда имеет значение, скорее, для историка искусства, чем для его главных адресатов. Стратегии и прочая «жизни мышья беготня» остаются в синхронии, в диахронии же значение имеют исключительно художественно-эстетические качества произведений искусства. В этом плане я вполне солидарна с суждениями В.В. о самодостаточности искусства и об исторически преходящем в нем.

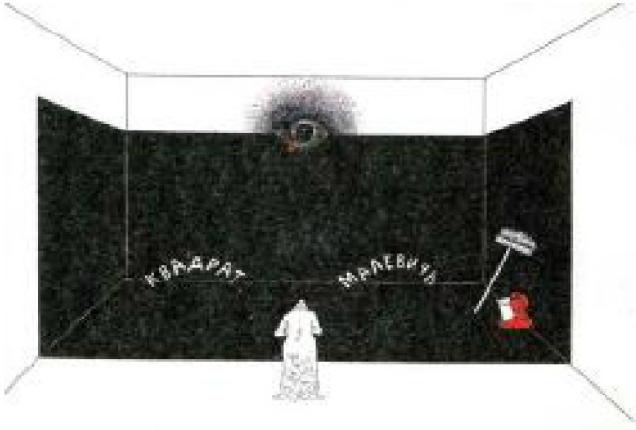
Это, разумеется, не означает, что я разделяю все оценки В.В., связанные с текущей художественной жизнью. И когда он с долей пренебрежения пишет о Пригове, это вызывает у меня, по меньшей мере, недоумение, особенно после посещения мемориальной ретроспективной выставки Дмитрия Александровича Пригова «Граждане! Не забывайтесь, пожалуйста!» (Московский музей современного искусства», 2008 г.), где творчество этого «художника текста» было представлено во всей своей полноте и целостности: графика, скульптура, инсталляции, ассамбляжи, бумажные манипулятивные объекты, текстовые объекты, стихограммы, видеоперформансы-

чтения, пьесы, медиаоперы… Пригов предстал как талантливый художник и график, глубоко прочувствовавший глубинную сущность абстрактной живописи В. Кандинского, супрематизма К. Малевича, метафизической живописи де Кирико, сюрреализма С. Дали, не говоря уже об абсурдизме, и при этом создавший свой совершенно оригинальный, неповторимый художественный мир. Архетипические доминанты его творчества – чаша (это и видеоперформанс по библейским мотивам «Чашу эту мимо пронеси», и акцентуирующие живописные и графические листы бокалы то ли с красным вином, то ли с кровью – сочащейся, растекающейся, струящейся и по газете «Красная звезда», и по репродукциям мирных классических пейзажей, превращенным в палимпсест), всевидящее око, лестница Иакова (сломанная, разбитая, искореженная, ведущая в никуда), раструб-скважина, символизирующая пространственно-временной континуум, дыры, зияния бытия, затягивающую воронку ничто:

Ангинная глина земли
Да мясо пространства рустованного…
За кончик какой ни возьми,
Любой узелок потяни –
Все тянет махрой арестованного,
Да капает кровь с нарисованного.
(51/1970)[1]

В 78 листах его «Бестиария» (бумага, карандаш, шариковая, перьевая, роликовая и гелевая ручки, акварель, гуашь) брейгелевско-босховские чудовища-гермафродиты, монструозные звери с антропоморфными чертами (отдаленно напоминающие человеколошадей П. Филонова) создают атмосферу метафизической катастрофы, бездны порока и ужаса. Ужас в этой и других приговских мистериях эстетизирован, абстрактно-минималистски-концептуальное облечено в телесные формы. Это особенно очевидно в «фантомных инсталляциях» – сериях графических концептов, некоторые из которых «отелеснены», представлены в специальных выгородках фактурно, объемно, в крупном масштабе (что порой чересчур конкретизирует, даже огрубляет авторский замысел). Вот что писал по этому поводу сам Дмитрий Александрович:

Дмитрий Пригов.
Квадрат Малевича.
Эскиз инсталляции.
1991



У нас в России, в смысле, все просто
У нас перформанс, он и есть перформанс.
Инсталляция – она и есть чисто инсталляция.
Нечто самодостаточное, замкнутое и
Немного загадочное. […] У них же и театр –
[называется] перформанс, и шоу – перформанс,
И всякое выёбывание – тоже перформанс.
А инсталляция – так и вовсе любое установление
Чёрт-те чего на любое место. И унитаз
установить – инсталляция тебе, и ванну – тоже
тебе она же. И чего не возьми. В общем. Все
так перепутано и размыто, что только мелкими
постоянными, внедренными нудным опытом
бесчисленных поколений почти в каждую

[1] См.: Дмитрий Александрович Пригов. Граждане! Не забывайтесь, пожалуйста! Московский музей современного искусства. 13 мая – 15 июня 2008 года. Каталог выставки. Куратор выставки и составитель издания Екатерина Деготь. Издательская программа Московского музея современного искусства. М., 2008. С. 51.

Дмитрий Пригов.
Интерьер с каплями крови.
Из цикла "Рисунки
на репродукциях".
1994

Дмитрий Пригов.
Большой Слон.
Из цикла "Бестиарий".
2000-е годы

Дмитрий Пригов.
Граждане! Не забывайтесь...

пору быта и привычек, рефлективно-ментальными моментальными реакциями можно все это отличить друг от друга. Нет, у нас резче, определеннее, монументальнее и сакральнее как бы[2].

Подтверждением этому служат многочисленные акции Пригова: перформанс «Обращения к гражданам», одно из которых дало название ретроспективе, – бумажные полоски с полуабсурдистскими соц-артовскими текстами, которые в свое время расклеивались им по стенам домов и на деревьях, а ныне густо усеивают выставочное пространство; серия «Газеты» – филигранно заштрихованные советские издания; текстовые объекты «Банки» – консервные банки с надписями: «Россия», «Смерть», «Банка текстов»; цифровые ассамбляжи, образующие изощренные графические композиции, и т.п.; выступления в качестве вокалиста, саксофониста, диджея с группой «симулятивного рока» «Среднерусская возвышенность» и др.

Особый интерес представляют опыты визуализации собственных авторских текстов, попытки их интерпретации в концептуалистском ключе. Специальное внимание привлекает работа Пригова с нарративом, связанная с рефлексией по поводу письма, поисками его пространственных форм. Здесь и «Пьеса в постановке», центрированная на пространственных модификациях театрального пространства, и саунд-поэзия, сосредоточенная на шумах и фонемах где-то между поэтическим словом и музыкой (незабываемы пронзительный приговский «крик кикиморы», восходящий к языческим ритуалам, и его «мантры русской культуры» – чтения-распевы на все лады первой строфы текста «Евгения Онегина» – «Мой дядя самых честных правил, когда не в шутку занемог...»: не они ли оказали косвенное влияние на онегинский цикл А.Васильева?). Как метко заметил Б. Гройс, «Дмитрий Пригов комбинирует в своей поэзии цитаты из различных поэтических стилей: от традицион-

[2] См.там же. С.57–58.

ного советского до радикально-авангардистского, от коммунистически-идеологически окрашенной поэзии содержания и поучения до слова, становящегося просто звуком, просто музыкой», что в результате являет «картину современной плюралистической культуры по ту сторону привычных границ между эстетически высоким и низким, или между капиталистическим Западом и пост-коммунистическим Востоком»[1].

Среди перформансов-опер («Россия», «Египет», «Тело и разум», «Эйнштейн и Маргарита») «Мой Wagner» представляет особый интерес в плане постмодернистского прочтения вагнеровской «Гибели богов». О характере этого саунд-перформанса отчасти позволяет судить его либретто:

1. ГАСНЕТ СВЕТ
2. ЗАЖИГАЕТСЯ НАСТОЛЬНАЯ ЛАМПА
3. ШЕЛЕСТ БУМАГИ
4 ШЕЛЕСТ БУМАГИ И ТРУАРНЫЙ МАРШ (очень тихо)
5. ШЕЛЕСТ БУМАГИ ТРАУРНЫЙ МАРШ И ГОЛОС БАММ-БАММ-БАММ
[…]
14. ЖЕНСКИЙ ГОЛОС (ВАГНЕР) (нарастает-затухает-нарастает-затухает)
[…]
16. СМЕХ
17. СМЕХ И ЖЕНСКИЙ ГОЛОС
[…]
26. ТРАУРНЫЙ МАРШ (громко)
27 ТРАУРНЫЙ МАРШ (стихает) И СМЕХ
28. СМЕХ
29. СМЕХ (стихает-стихает-стихает)
30. ПАУЗА (долгая, руки вытянуты вперед)[2]

Дмитрий Пригов – культовая фигура художника-артиста, чей жест стал эмблематичным для актуальных арт-практик. Его творчество концентрирует в себе многие из тех тенденций, о которых шла речь в нашем Триалоге.

Успехов всем во всем Н.М.

[1]Там же. С. 113–114.

[2]Там же. С. 112.

ПАРИЖСКИЕ ЭТЮДЫ И НЕМНОГО О ПРИГОВЕ

098. В. Бычков (05–08.08.08)

Дорогие друзья,

постоянные многомудрые размышления об искусстве последних наших писем настолько раздразнили мой аппетит на большое искусство, что я взял да и сорвался на уик-энд не куда-нибудь, а в самый Париж. На благо теперь в России все возможно. Погулять по Лувру, Орсэ, Центру Помпиду и другим музеям, да и вообще подышать атмосферой летнего Парижа. И хорошая зависть к вам, друзья мои, тоже способствовала этому эстетскому безрассудству. Вл. Вл. гуляет по Италии и наслаждается величайшим искусством, переполняющим эту благословенную землю. Н.Б. несколько ранее тоже побывала в Париже и вернулась вся окутанная его ароматами и вуалью прекрасных впечатлений. Потянуло и меня на большое искусство.

И вот (эх, время!), тело опять уже здесь, за компьютером, но душа и дух все еще там – в пронизанном великими художественными исканиями Париже. Ну, искания, конечно, относятся в основном к концу XIX – первой половине XX в., однако там и ныне все дышит тем великим временем. Новых выставок нигде не оказалось, так что те немногие дни, которые я смог посвятить этому городу искусств, были заполнены постоянными экспозициями музеев и самим Парижем как великим неповторимым артефактом всех времен и народов.

Приятно было пройтись по местам вроде бы уже давно и хорошо знакомым, не раз и не два посещаемым, созерцаемым, но обладающим таким неисчерпаемым очарованием, что тянуть туда будет, вероятно, постоянно. Сегодня Париж – это, конечно, в первую очередь, символ всей истории искусства и Культуры. Лувр – Клюни – Сен-Дени, Нотр-Дам и Сен-Шапель – Орсэ и Оранжери – Центр Помпиду и музей Пикассо – вся история искусства в одном городе. И представленная шедеврами. А нити памяти немедленно тянутся по всей Франции (особенно готика – Шартр, Реймс, Амьен, Руан), да и по всей истории Культуры. За несколько дней эстетического паломничества в Париж получаешь такую духовно-энергетическую подпитку, какой в обыденной жизни не получишь за многие годы.

В пространстве особого моего внимания в этой поездке были итальянцы в Лувре, готика, импрессионисты и постимпрессионисты, Пикассо и коллекция современного искусства в Центре Помпиду и, конечно, сам Париж с его живописными бульварами, грязноватой, но романтической Сеной с архаическими, милыми лавками букинистов по ее берегам в районе Нотр-Дам, бесчисленными кафе и ресторанчиками, особенно в Латинском квартале, Монмартром, Мулен Руж, Версалем и многими другими эстетско-гурманскими уголками этого удивительно привлекательного для души русского человека города.

Понятно, я не собираюсь утомлять вас охами и ахами по поводу всего того, что достойно глубочайшего созерцательно-медитативного опыта, который каждый из вас на свой лад и неоднократно переживал в этой Мекке искусства. Завел же я этот разговор только потому, что, несмотря на практически полное эстетическое погружение в близкие моей душе шедевры великого искусства Культуры, я иногда вспоминал и о нашем последнем разговоре с Вл. Вл. по поводу Раушенберга и параэстетического опыта восприятия арт-объектов *пост*-культуры. Понятно, что средоточием этих объектов является Центр Помпиду, точнее – его четвертый этаж. На пятом, как вы помните, демонстрируется коллекция авангарда и модернизма от фовизма до абстрактного экспрессионизма. А вот четвертый этаж практически весь отдан наиболее заметным явлениям арт-производства *пост*-культуры – от «нового реализма» до новейших компьютерных опытов. Раушенберга, правда, в нынешней экспозиции нет, но Бойс и множество французских мастеров, как, впрочем, и несколько новейших китайцев (не уступят никому в пространстве *пост*-, как и вообще ни в каком пространстве – сегодня это особенно очевидно), представлены во «всей красе», т.е. в полном ее отсутствии, но рельефно.

Лишний раз убедился, что конспективно и бегло изложенные тезисы в моих последних двух письмах к Вл. Вл. о принципах подхода к этому искусству имеют под собой реальные основания. Однако. Блуждания по этому этажу показали, что нередко останавливаешься у того или иного объекта и с удивлением замечаешь, что помимо всего неклассического он обладает и некоторыми классическими эстетическими качествами. Об этом я неоднократно писал и сейчас лишний раз убеждаюсь. Полностью отказаться от эстетических качеств даже самые ярые арт-исты *пост*-культуры не могут, и поэтому к их анализу вольно или невольно нам приходится применять как неклассический, так иногда и классический инструментарий, чтобы полнее осмыслить тот или иной арт-объект. При этом в Центре Помпиду ощущается, что кураторы экспозиций далеко не лишены традиционного эстетического чутья, поэтому большая часть экспонатов самых продвинутых *пост*-артистов все-таки обладает теми или иными эстетическими качествами в самом классическом смысле или хотя бы намеками на них.

Роберт Раушенберг.
Пророчество.
1962–1965.
Центр Жоржа Помпиду.
Париж

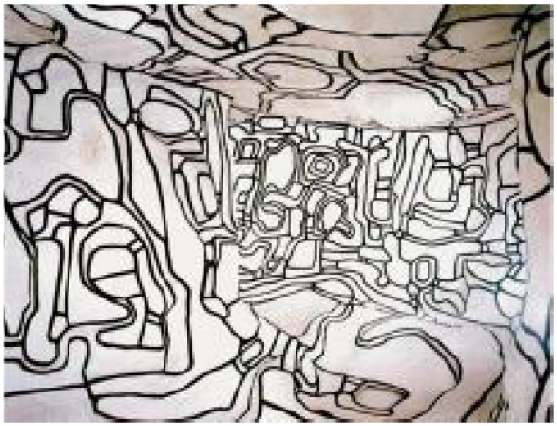
Между тем вспомнилась здесь одна любопытная инсталляция Раушенберга, которой сейчас нет в экспозиции, но в прошлый приезд я ее видел и даже сфотографировал. Называется «Пророчество» (1962–1965). В пространстве примерно 4 на 5 м выставлена композиция из шести металлических объектов (гальванизированная жесть). Среди них преобладают какие-то металлические трубы, явно бывшие в употреблении, на колесиках, рамы, одна дверца от автомобиля и т.п. металлолом, слегка организованный композиционно. Внутри каждого из объектов находился приемник, настроенный на какую-то

Йозеф Бойс.
Разряд молнии в оленя.
1958–1985. Инсталляция.
Музей современного искусства.
Франкфурт на Майне

радиостанцию (явное влияние музыки Кейджа). Эта инсталляция вроде бы никакими эстетическими качествами в традиционном смысле не обладает, однако привлекла меня своим явным апокалиптизмом (как в свое время в Мюнхене «Конец XX века» Бойса). Ибо пророчество здесь вполне очевидное с самой что ни на есть классической точки зрения. Я даже собирался в свое время как-то обыграть его в «Апокалипсисе», но просто забыл. Здесь вполне явственна тяга нашего поп-артиста к классическому выражению некоего смысла совершенно неклассическими, но при этом достаточно понятными средствами. Перед нами груда металлолома, из которого еще доносятся звуки радиоприемников – ratio сразу видит обломки человеческой цивилизации, оставшиеся после какой-то грандиозной катастрофы, уничтожившей человека и все живое. Только слабые следы от того, что было человечеством, жизнью. Так будет! – глаголет нам Раушенберг. Что это? Искусство или нет? Вроде бы да, но воспринимается только на уровне ratio, рациональной символики. Додумывается. Чувства этой грудой металлолома никак не затрагиваются. Это, конечно, не «Герника» Пикассо. Однако подобного, т.е. обладающего минимальным эстетическим качеством или не обладающим им вовсе, «искусства» немало и в традиционной Культуре. Вероятно, и по классическим меркам эту инсталляцию можно отнести к искусству, но именно по разряду слабохудожественного. С позиций же неклассической эстетики перед нами почти классический образец арт-производства *пост*-культуры, наделенный вполне классической символической нагрузкой.

Кстати, эта инсталляция чем-то перекликается с огромной инсталляцией (или даже энвайронментом) Бойса из Франкфуртского ММК «Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch» («Разряд молнии в оленя»), которая датируется там как-то слишком растянуто 1958–1985 (в 58-м, вероятно, был реализован проект с земляной горой, а в 85-м он был повторен для ММК уже в бронзе и других более прочных материалах). Таким образом, кто на кого влиял, не очень ясно, но близость налицо. И та же тенденция к некоему символическому выражению смысла с помощью железяк со свалки металлолома. Однако у Раушенберга он выражается однозначнее и апокалиптичнее, чем у Бойса. Последний всегда почему-то стремился наделить свои объекты, инсталляции, акции каким-то интеллектуальным символизмом, который никак не вытекает из самих артефактов, никак не выражен в них, но практически произвольно задается автором. Понятно, что это дань Бойса классической традиции, с которой ему не хотелось порывать полностью – остаться в Культуре хотя бы за счет придуманного символизма. Однако, что он дает эстетическому чувству? Ничего. Да и разуму тоже. Не так ли, господа? Или кто-то всерьез будет доказывать, что придуманные им значения своих артефактов или их авторские объяснения действительно выражены ими, и каждый из вас именно так и воспринимает их до всякого чтения объяснений Бойса (хотя и чтение их никак не убеждает меня,

Жан Дюбюффе.
Зимний сад.
1968–1970. Энвайронмент.
Центр Жоржа Помпиду.
Париж



Яков Агам.
Салон Агама.
1974.
Центр Жоржа Помпиду.
Париж

Жан-Пьер Рейно.
Контейнер зеро.
1988.
Центр Жоржа Помпиду.
Париж

например, что там выражено то, о чем многовещанно пишет автор или с его слов арт-критики)? Тогда попробуйте – я с удовольствием почитаю и, может быть, прозрею, дорасту и до Бойса с его войлоком и животным жиром.

Кстати, раз уж мы заговорили о камерных энвайронментах, то я и в нынешней экспозиции Центра Помпиду насчитал их не менее шести и задумался по поводу этого интересного явления, хотя и размышлял о нем в Апокалипсисе уже в связи с энвайронментами Кунеллиса. Здесь могучего грека нет, видимо, из-за громоздкости и неэкологичности его мешков с углем, но есть более ранние и более эстетизированные. Вот они.

Жан Дюбюффе. Зимний сад (1968–70). Практически замкнутое многокоординатное, нелинейное пространство, созданное из пластика белого цвета и полностью расписанного абстрактной графикой автора, усиливающей эффект нелинейности. В него разрешается войти реципиенту и ощутить его нелинейность и нерегулярность самому.

Яков Агам. Салон Агама (личная приемная Жоржа Помпиду в Елисейском дворце) (1974). Комната 34 кв. м, выполненная в стиле цветного оп-арта. Войти нельзя, но и так хорошо виден агрессивно действующий на психофизиологию оптический эффект. Посетитель такой приемной чувствует себя, вероятно, как в пространстве сна какого-нибудь эйфорического психа.

Илья Кабаков. Человек, улетевший в космос (1981–88) (см. ил. к письму 006, стр. 51). Горькая

Йозеф Бойс.
Бедственное положение (Plight).
1985.
Центр Жоржа Помпиду.
Париж

Луиза Буржуа.
Драгоценные жидкости.
1992.
Центр Жоржа Помпиду.
Париж

сатира на жилище советского рабочего, который, не выдержав существования в таком пространстве (убогий быт в окружении советского плакатного супероптимизма, с легкой соц-артовской сатирой и на него: «Дело партии – Дело» и т.п.), улетел из него в космос даже с помощью самой примитивной катапульты – все из того же подсобного материала вторсырья, что и у его западных коллег по *пост*-культуре – лишь бы не оставаться в этом ужасе, достаточно живописном, однако, на визуальном уровне.

Жан-Пьер Рейно. Контейнер зеро (1988). В грузовом металлическом контейнере расположен открытый с одной стороны куб 330x330x330 см, облицованный белой кафельной плиткой, с подсветкой внутри. Нулевое пространство перевозят куда-то.

Йозеф Бойс. Plight (Бедственное положение). 1985. Огромное из двух залов помещение со всех сторон обитое войлоком, точнее заполненное по стенам валиками из фетра (войлока), внутри которого помещен рояль, на котором лежат какая-то картина и медицинский термометр. В Апокалипсисе я писал, что рояль обтянут войлоком, но вероятно, я тогда ошибся. Рояль, обтянутый фетром, тоже есть у Бойса, и здесь же, в Помпиду, но это совсем иной объект, отдельно стоящий. В «Plight» рояль дан в чистом виде, что создает еще более сильное впечатление от плененного звука. Действительно, беда, если роялю надо звучать в таком пространстве, полностью поглощающем звук и звуконепроницаемом.

Луиза Буржуа. Драгоценные жидкости (1992). Цилиндрическое пространство, обитое изнутри деревом, в котором помещена кровать и множество стеклянных сосудов на двух вертикальных штангах по обе стороны от кровати.

Все эти пространства явно тяготеют к своеобразному и, пожалуй, осознанному и проартикулированному символизму, почти символизму классической эстетики, хотя и выполнены в самых продвинутых для последней трети прошлого столетия техниках и принципах организации пространства. Но есть в них и нечто иное. Символизм здесь какой-то внехудожественный и предельно отчужденный. *Абсурд* и *холодный, многомерный интеллектуализм* – пожалуй, неплохие его синонимы. Или?..

но не придет ушедший вспять потянет жесткость
из расселин того где россыпи не мог войти
в зашоренность
и дней закрылись ставни по паркету не звук рояля
но тоской
сквозили в сумраке никто не знал не вышел
не стремился
и холод мрамора и сталь и белый кафель
не струился оттуда свет
и даже тьмой никто там не был успокоен
как пестрый лабиринт
блуждал и вечно возвращался в то чем серый
войлок представлялся
сосуд стеклянный и стальной и жалобный
и постоянства
не ждал от хаоса пространств и в холод вера
не струилась
когда раздавленный бокал и камень хрупкий и накал
большого острия и тело лохмотьями свисало вдаль
кроваво-
красный свет заката стекал как мало надо нам
для понимания
никто нас не заставит бить в ладоши когда пробита
пустота
и нет пути до поворота никто пространств
не проложил
не разомкнул замки на связках и света нет и нет
пружин
но много острого и лед и холод стали и струится
в заплесневелый лабиринт нетленной вечности
стекло
не может вынести расплата наступит не сейчас когда
никто не знает дня ворот и входа и ключей утрата
невыносима никого и никогда и никому откроется
когда гигант пластмассовый и мозг из стали
и фиолет и нет винта и нет отмычки от
никто не встретит не простит не нам достанется
но всё когда-то выступит и свет не будет плоскому
доступен
а как бы выплеснется внутрь табло нездешнее сияет
и космос плотен нет звезды нет прихотей нет здесь
того
кто знает смысл больших понятий
и закругляется виток стальных могучих неприятий
не понят я не понят он не понят кто-то вдаль умчали
пространства и один песок
от прочных каменных скрижалей

Что мог бы я еще добавить к этому? Да и нужно ли добавлять?

Вообще-то все сие, конечно, не о прекрасном, сияющем, бурлящем радостью Париже. И даже не о великолепной экспозиции четвертого этажа Центра Помпиду. Это ко всему парижскому, как вы понимаете, не имеет никакого отношения. Это вообще ни к чему не имеет отношения. Разве что к Илюшке Кабакову, да ведь и он отличный парень, когда лепит свои инсталляции и энвайронменты. Нечто странное, пугающее ворвалось вдруг в мое сознание, перебило с добрыми и радостными намерениями начатое письмо, сбило с толку и ритма, и, вот, я в растерянности смотрю на свой абсурдный текст и не понимаю, зачем он здесь, откуда взялся и что означает. Может быть, вы поясните мне сие, неразумному. А я пока от греха подальше отправляюсь спать.

Всем спокойной ночи
До скорых писем, дорогие сокресельники
Ваш В.Б.

P.S. (01.09.08)

После долгого перерыва (письмо не отправлял, ибо чувствовалась в нем какая-то незавершенность, открытость, а я люблю закрывать то, что сам же и открыл) и окончания работы над очередной версткой просмотрел это письмо и подумалось. А ведь ничего случайного не бывает в этом мире. Да и в том, пожалуй. Мои абсурдные *пост*-адеквации относились, конечно, не столько к самим перечисленным энвайронментам, таким в общем-то симпатичным и даже обаятельным игрушкам, сколько к всеобщему хтонически-ризоматическому характеру арт-продукции *пост*-культуры. А он прекрасно чувствуется на четвертом этаже Центра Помпиду. И более того: апокалиптизм, страх, ужас перед небытием, упакованные в эстетические коробки и ауру музейной экспозиции, только острее переживаются и производят сильное, но гнетущее впечатление.

– Ну, опять затянул свою песню, а ведь обещал к этой теме не обращаться после опубликованной Последней книги.

И то верно. Тогда более точный заход и подход.

Хтонически-ризоматический характер энвайронментов, да и всего четвертого этажа – не только и не столько реквием по Культуре, сколько накопление глубинного потенциала для принципиально нового возрастания чего-то совершенно нового и значимого для человека новейшего. Того, например, что сегодня видится как арт-деятельность в сфере виртуальной реальности, на уровне дигитальных технологий при новом менталитете и на иных уровнях сознания.

Вот так-то лучше.

В этой перспективе и последний проект Гринуэя высвечивается логичнее, да и Пригов, о выставке которого прекрасно написала Н.Б., прервав свое затянувшееся молчание. Кстати, Н.Б. упрекает меня в том, что я, дескать, где-то пренебрежительно отозвался о Пригове. Не очень сие помню, но, думаю, что это скорее относилось к его апологетам, чем к самому Дмитрию Александровичу. Н.Б. права – последняя (увы, посмертная) выставка его работ и прекрасно изданный каталог показали его в новом свете, во всяком случае мне, знавшему его творчество до этого весьма фрагментарно. Сегодня очевидно, что он – достаточно крупная и самобытная фигура в русском искусстве последней трети прошлого века – начала нынешнего, наследие которого еще предстоит серьезно изучать и оценивать.

Талантливый во многих отношениях мастер. Его творчество расположено в пространстве плотного пересечения классики и неклассики. Он потрясающий рисовальщик в самом классическом смысле слова. Чего стоит хотя бы его огромный «Бестиарий», по качеству рисунка восходящий к великим графикам прошлого, по творческой фантазии и необузданному воображению превосходящий Босха, своим герметизмом объединяющий Запад и Восток и в то же время дышащий самым современным сюрным трагизмом и апокалиптизмом. Думаю, что в чисто художественном плане это его самое сильное, эстетически значимое произведение, создававшееся на протяжении всей жизни. Его «художественный апокалипсис».

И все остальное его творчество – фактически те или иные вариации этой апокалиптической темы, взятые в разных тональностях, на разных уровнях социального бытия и художественной выразительности, выполненные в самых разных жанрах современного и самого современного искусства, при этом почти всегда на высоком эстетическом уровне. Во всяком случае, везде, где работает его талант графика. Особенно выразительны в этом плане его «Фантомные инсталляции» – эскизы виртуальных инсталляций, а точнее, энвайронментов, которые в принципе не могут быть адекватно реализованы в пространстве (что отмечает и Н.Б. по конкретным реконструкциям на этой выставке), ибо их сюрной дух живет только в трепетном, точном и холодном одновременно рисунке Пригова.

Пространства же нонклассики – это иронизм, разлитый и в его поэзии (особенно), и во всем книжно-машинописном (кухонном) производстве, во всех этих банках, «букетах» и т.п. доморощенных объектах, в будто-сценариях и в его саунд-перформансах, конечно. Здесь он смеется, издевается, иронизирует над нами, над современным искусством, над самим собой. «Заваливает бездну», как он выразился в каком-то интервью, своими артефактами. Бездну между Культурой, добавлю я, и тем, что грядет ей на смену.

«Граждане, не забывайтесь, пожалуйста!»

Жду писем Ваш В.Б.

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЖИВОПИСЬ КАК МНОГОЛИКИЙ ФЕНОМЕН – КРИТИКА НЕКОРРЕКТНОГО ПОДХОДА К СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

099. Н. Маньковская (08.08.08)

Дорогие собеседники,

магия чисел (и вообще магия) – не моя стихия, однако в день «трех восьмерок», когда в тенистом парке под моими окнами прямо около пруда состоялись массовые бракосочетания (желающих сыграть свадьбу именно в этот день было так много, что загсы не справлялись и устроили «выездные» сессии), не могу не солидаризироваться с Вл. Вл. относительно плодотворности принципа притяжения, ведущего к синтезу противоположностей, а не к их взаимному от-

талкиванию, отчужденности. Действительно, именно на таком подходе и основан наш Триалог.

Разумеется, принцип притяжения действует не только внутри нашей троицы. Он работает и применительно к фигурам и феноменам, по всем параметрам (в том числе и временны́м) далеко отстоящим друг от друга. Так, Вл. Вл. проводит параллели между кантовским подходом к пению птиц (идея свободной музыки, не порабощенной «правилами») и аналогичными позициями Мессиана и Гласса. И комментируя суждения Канта относительно преимуществ игры и свободы воображения перед правильностью и принуждением в искусстве, задается вопросом, не был ли Кант «стопроцентным авангардистом», чьи мысли «своим радикализмом мало чем отличаются от самых дерзновенных манифестов минувшего столетия», и в этом смысле современником Кейджа и Раушенберга.

Я бы поставила вопрос несколько иначе. Мне кажется, дело не столько в «авангардизме» самого кёнингсбергского затворника, сколько в силе его предвидения. Ведь идея ничего не означающей «свободной красоты» (орнамент из листьев, простые узоры, арабески, музыкальные фантазии без темы) как раз и предрекает будущее торжество абстракции, беспредметного, нефигуративного искусства, свидетелями которого стали мы с вами. Кстати, осуществилось и пророчество другого столпа немецкой классической философии – Гегеля – относительно идущего на смену современной ему романтической форме художественной культуры нового типа самопознания в искусстве, максимально сближенного с религией и философией – ведь мир души, полагал он, стал так велик, что ему уже нет соразмерного чувственного воплощения, и дух стремится освободиться от чувственной оболочки. Не об этом ли свидетельствует идущий на этих страницах разговор о метафизических аспектах искусства, эстетики, эстетического опыта?

Кстати, об эстетическом опыте. В.В. говорит о том, что «при ориентации на классическую эстетику большая часть творений Раушенберга, Уорхола, Кинхольца, Бойса, Кунеллиса, Тэнгели, Хорн и множества других именитых мастеров второй половины XX в. никакого отношения к эстетическому опыту, т.е. к искусству в классическом смысле, не имеет». Смущает

В постмодернистском контексте. Центр Жоржа Помпиду. Париж

это «т.е.». Мне кажется, «эстетический опыт» и искусство, тем более «искусство в классическом смысле», отнюдь не синонимы. Эстетический опыт много шире художественного, он сопряжен с эстетической деятельностью в целом. И если о принадлежности к искусству произведений названных В.В. авторов, не говоря уже о продукции современных арт-практик, можно спорить, то их вписанность в сферу эстетической деятельности (к которой относятся в том числе дизайн, мода), а следовательно, и эстетического (а не пара-эстетического) опыта, представляется мне очевидной. Ведь последний не всегда связан с наслаждением, гармонией с Универсумом (как писал сам В.В., это высшая его фаза), порой здесь действитель-

но может быть применим и принцип негативного удовольствия. Что же касается эмоционального отклика, то это дело сугубо индивидуальное: здесь я снова апеллирую к В.В., как-то заметившему на этих страницах, что далеко не все признанные классические шедевры вызывают у него эстетическое наслаждение. Приходится еще раз сказать о том, что граница между искусством и неискусством довольно субъективна: даже импрессионисты все еще вызывают отторжение, замечает Вл. Вл., что уж говорить о более близких к нам течениях.

Прав В.В., когда пишет: «Утратив чувство цвета, колорита, формы, многие современные художники (с последней трети XX в., так называемый *трансавангард* – постмодернизм в живописи) возвращаются к живописным опусам». Действительно, тенденции возврата к живописи, особенно фигуративной, вписываются в общую для постмодернизма линию на реабилитацию нарративности, фабульности, мелодизма и т.п. в различных видах и жанрах искусства (в пику абстрактной «сухости» неоавангарда). Правда, меня несколько удивляет сведение постмодернизма в живописи исключительно к трансавангарду (или это случайная оговорка?). Ведь постмодернистская живопись – довольно сложное и многогранное явление. В ней, на мой взгляд, можно условно выделить пять основных направлений: *метафизическое, повествовательное, аллегорическое, реалистическое, сентименталистское*.

Как вы хорошо знаете, метафизические тенденции отмечены ностальгией по золотому веку античности и Ренессанса, утраченному единству западной культуры. Меланхолическое ощущение «присутствия отсутствия» ушедшей культуры побуждает таких художников, как Бэлтус, Гилспи, Мариани, Фиуме, Кифер, насыщать свои полотна загадочной символикой в стиле де Кирико и Магритта. Отсутствие действия, ощущение клаустрофобии, «déjà vu», безумия повседневности в картине Бэлтуса «Пробуждение» уравнивают отчужденного человека с самоцельными, загадочными вещами, выписанными с архитектурной точностью. Сарказм автора заставляет вспомнить о «Перспективах мадам Рекамье» Магритта, изобразившего светскую красавицу в сидячем гробу. Вневременной мифологизм, нарочитая гладкопись, фиктивность, сюрреалистическая мелодраматизация мифологических сюжетов отличают творчество К. Мариани, создающего в своих картинах «Посейдон», «Запрещено сомневаться в богах» атмосферу холодного эротизма, мистифицированной гомосексуальности. В этом контексте его работа «Рука заменяет интеллект» представляет собой квинтэссенцию «двойной живописи»: два персонажа этой картины, символизирующие прошлое и настоящее, увлеченно разрисовывают друг друга, образуя своими позами иллюзию художественного зазеркалья, двоящейся исторической жизни культуры. Энигматически-экспрессионистская ветвь этого течения как раз и представлена трансавангардистами М. Морли, Р. Бэрни, Г. Гарустом, С. Коксом и др. Вдохновляясь художественными принципами Ф. Бэкона, эти художники создают сновидческие экспрессионистско-гиперреалистические коллажи, в которых, как в перевернутом бинокле, возникают гротескные архетипы бегства в природу («Без названия» К. Ле Брена), сексуально-мистического экстаза («Экстаз: Святая Агнесса» С. Кокса), борьбы христианства с язычеством («Борцы» Г. Гаруста).

Этическая направленность, повышенный интерес к фигуративности характерны для другого течения постмодернизма в живописи – повествовательного (нарративного). Театрализация мира искусства здесь противопоставлена его драматизации. Э. Лэсли, Ж. Бил, Д. Хокни, Р. Китай напряженно размышляют о соотношении искусства и морали в предлагаемых постмодернизмом обстоятельствах этического релятивизма. Используя в своем творчестве некоторые приемы натуралистического и реалистического искусства, они вместе с тем дистанцируются от реализма как творческого метода, ассоциируемого с дидактизмом, иллюстративностью, пропагандистской направленностью.

Основные темы, волнующие нарративистов, – насилие, война (особенно вьетнамская), проза повседневной жизни и ее экзистенциальные тайны. Доминирующие приемы – фото-, гипер- и традиционный реализм в сочетании с приемами поп-арта, минимализма и абстракционизма. Современные образы жизни и смерти Христа (Э. Лэсли), маньеристско-джинсовые аллегории человеческих страстей (Ж. Бил), плюралистическое видение ситуаций с разных точек зрения –

В постмодернистском контексте.
2-я Московская биеннале современного искусства.
2007 г.

мужской, женской, негритянской и так далее (Ж. Валерио), художественный анализ стадий насилия (М. Мазур), «ползучего фашизма» и войны (Р. Китай) носят притчевый характер. В картинах Р. Китая «Нет, так нет», «Восхождение фашизма», «Три грации» мотивы похищения Европы сочетаются с фаллической символикой эрекции зла, овеществляемого в атомной бомбе. Пассивность, бессилие, тоскливое ожидание художника, неспособного противостоять насилию, оттеняются агрессивно-паническим эротизмом, садомазохистскими стереотипами поведения персонажей (Ж. Мак Гэрэл, В. Крозье, Д. Сал, Э. Фишл).

Вместе с тем нарративизм не чужд идиллическим мотивам красоты и скромности провинциальной жизни («Мои родители» Д. Хокни), слияния человека с природой. Экологическая проблематика, являющаяся для постмодернизма магистральной, пронизывает творчество Ж. Финли. Поклонник Г. Торо, Финли создает образцы садово-паркового искусства средствами живописи, скульптуры, поэзии. Его «Маленькая Спарта» – иронический синтез японского сада камней и романтического парка с павильонами, руинами, стилизованными надписями на них. Идея о том, что классический союз искусства и религии трансформировался в постмодернистский тандем искусства и туризма, вылилась в оригинальную попытку создания образцов садово-паркового искусства, обладающего моральной направленностью.

В отличие от нарративизма аллегорический постмодернизм воздерживается от моральных суждений. Это искусство субъективных исторических аллюзий, облекающее современные реалии в исторические одежды. Постмодернистские аллегории апеллируют не столько к центральным классическим архетипам, сколько к их неброским аксессуарам, создающим в своей совокупности сюрреалистически-загадочную атмосферу этого течения живописи. Идея плюралистической интерпретации аллегорий в контексте современной культуры доминирует в работах С. Робертса, В. Сивитико, Л. Перри, М. Ирлбэчера и др. Так, в картинах последнего «В саду», «Сцена на пикнике» аллегорический эффект возникает из контраста вневременного, стилизованного под старину пейзажа и современных поз и манер персонажей. Ироническое включение современных аксессуаров типа одноразовых пластиковых стаканчиков, символизирующих загряз-

нение окружающей среды, или приемов каратэ, которыми дамы обороняются от своих кавалеров, разрушает идиллию, трансформируя ее в символ потребительства. Аллегории садизма и нарциссизма – излюбленные мотивы В. Сивитико, сочетающего абстрактно-экспрессионистскую и натуралистическую технику для создания таких гибридных персонажей, как набоковская Лолита с ружьем («Марс и Венера»).

Прошлое выступает в аллегорической живописи в качестве идеала, с позиций которого ведется критика настоящего. Эмблемой этого течения могла бы служить «Стоящая фигура» М. Костаниса – греческая туника, окутывающая пустоту. Исчезнувшие гуманистические идеалы прошлого, чья полая оболочка вызывает лишь чувства фрустрации и ностальгии, – еще одна ипостась постмодернистской идеи симулякра, присутствия отсутствия, означающего без означаемого.

Внутренней полемичностью отличается постмодернистский «реализм», стремящийся синтезировать реалистические и натуралистические традиции прошлого с приемами искусства «новой реальности». Многообразие подходов к этой задаче позволяет условно разделить исследующих ее теоретиков и практиков постмодернизма на приверженцев архетипического реализма, фотореализма и так называемого навязчивого реализма.

Архетипический реализм (Л. Фрэнд, П. Рилстэйн) провоцирует зрителя, добиваясь посредством фотосдвига, отбора деталей создания телесных знаков основных психологических состояний, экзистенциальных ситуаций. Такого рода «абстрактный реализм» может сочетаться с физиологизмом в изображении, например, старости, болезни, страданий (А. Куц).

Ироническим отчуждением отмечены фотореалистические опыты Р. Эста и Ж. де Эндриа. Манекеноподобные обнаженные фигуры Эндриа («Сидящая брюнетка на пьедестале», «Сидящие мужчина и женщина»), воспроизводящие роденовские позы, – своего рода кичевые антигерои, пародирующие примитивных идолов коммерческой рекламной красоты. Их цветущая плоть контрастирует с внутренней пустотой моделей, находящихся в антипигмалионовских отношениях со своим создателем («Автопортрет со скульптурой»). Ситуация аутсайдеров культуры усугубляется в так называемом атлетическом реализме – гиперреалистических символах сексуальности мощных фигур, лишенных головы и ног (Р. Грэхэм).

Что же касается так называемого навязчивого реализма, то он сочетает традиционную натуралистическую технику с современными кино-, фото-, видеоприемами воздействия на зрителя. В творчестве М. Леонарда, Б. Джонсона, С. Холи гипнотически жизнеподобные детали создают атмосферу солипсистской замкнутости, свидетельствующую об издержках нулевого градуса интерпретации.

Своеобразной антитезой этим течениям постмодернистской живописи предстает сентименталистский постмодернизм. Ироническое начало в нем приглушено ради поисков позитивной модели современного искусства. Перспективы развития искусства связываются с его экологизацией, толкуемой в неоутопическом ключе как антитеза техногенной цивилизации. Интерес к руссоизму, романтизму, дионисийским мотивам, пристальное изучение творческого опыта Коро, Пуссена, Де Шованна, Сезанна, Мане, Сера, Гогена, Дега создают почву для развития лирической струи постмодернизма, чье кредо – благородство и серьезность творчества.

Постсентименталистов привлекает сопоставление героического в человеке и возвышенного в природе, человеческого и бестиального. Вневременные сцены борьбы охотника и дикого зверя не предполагают развязки, символизируя современное понимание роли человека не как царя, но части природы. Женщина или добрый дикарь как воплощение природного начала – излюбленные персонажи пасторалей П. Шермули, Э. Эрайка, М. Эндрюса, Б. Джекина, Р. Шэффера, М. Эндрежевика. Эскейпистская направленность их новых Аркадий в век «утраченной невинности» – апофеоз созерцательного покоя и чувственности, «зеленой мечты» постхиппи. Многочисленные обманки, симулякры постсентименталистов, противопоставляющих классицистскому единству смешение места, времени и действия, симультанность интерпретаций, создают мелодраматический фон этого диссидентского крыла постмодернизма.

Не знаю, согласитесь ли вы со мной, друзья, но мне кажется, что в постмодернистской живописи вещность объекта дополняется его концептуальным

измерением. Плюралистическая концепция живописи выражается как в претензиях на стереоскопичность творческого видения, как бы соединяющего в картине позитив с негативом, так и в привилегированной роли интерпространства – того поля напряжения между картиной и зрителем, в котором рождается множественность интерпретаций. Тот же принцип характерен для таких специфических постмодернистских интегральных жанров, как инсталляции с элементами хэппенинга, перформансов.

Вместе с тем невозможность возврата к метафизическим основам классического искусства накладывает сегодня на основные эстетические категории печать оксюморона: в постмодернизме гармония мыслится лишь как дисгармоничная, симметрия – как асимметричная, пропорции – диспропорциональные и т.д. Красота диссонансов как постмодернистская эстетическая норма способствует самоутверждению художественного фристайла – стилистического плюрализма, программного эклектизма как основного содержательного и формообразущего признака постмодернизма в искусстве. Претендуя на новое эстетическое качество как эффект смеси памяти и неологизмов в культуре (посредством той самой цитатности, о которой пишет Вл. Вл.), художественная практика постмодернизма, разумеется, соответствует ему лишь в своих наиболее значительных образцах, отнюдь не оправдывая лжеклассической помпезности, кичевости своей массовой продукции.

Теперь о другом. Параллели между постмодернизмом и политическим консерватизмом уже давно стали общим местом. В свое время ведущие западные политологи Ю. Хабермас, З. Бауман, Д. Белл трактовали его как культурный итог неоконсерватизма, символ постиндустриального общества, внешний симптом глубинных трансформаций социума, выразившийся в тотальном конформизме, идеях конца истории (Ф. Фукуяма), эстетическом эклектизме. О соотношении постмодернизма и консерватизма продолжают размышлять и сегодня, как это делает, скажем, А.В. Рыков в своей книге «Постмодернизм как “радикальный консерватизм”. Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг.» (СПб., 2007). С первых же ее страниц автор противоречит

В постмодернистском контексте.
У музея Орсэ

сам себе: то он пишет, что «термин “консерватизм” употребляется в данной книге в значении, близком термину “постмодернизм”, обозначая сам стиль современного мышления, однако было бы ошибкой назвать эти термины синонимами», то на следующей же странице заявляет, что «понятие консерватизма выступает в нашем исследовании как понятие, во многом синонимичное термину “постмодернизм”». Как бы то ни было, А.В. Рыков задается целью обосновать правомерность использования понятия консерватизма в теории искусства. Кто бы спорил? Авторский пафос вряд ли уместен, ведь здесь он отнюдь не первопроходец (кстати, это еще одна неувязка: несколько страниц первой главы посвящены пересказу тех мест из заключительной статьи В.В. и Л.С. к «Лексикону нонклассики», где речь идет о консерватизме; за критический взгляд как на консерватизм, так и на постмодернизм они даже удостаиваются сдержанной похва-

лы и причисления к староконсерваторам, совершенно неподвластным, как писал Ю. Хабермас в своей знаменитой работе «Модерн – незавершенный проект», поветрию культурного модерна, в отличие от младо- и неоконсерваторов). Другое дело, что его понимание консерватизма в искусстве и теории искусства весьма своеобразно. Во всяком случае, оно полностью противоречит той концепции художественного консерватизма, которую выдвигает В.В.

На мой взгляд, в книге царит полная путаница. Во-первых, автор во многом автоматически переносит социально-политические особенности консерватизма в художественную сферу. А во-вторых, считает основополагающим признаком консервативной теории искусства отказ от репрезентации. По-моему, дело обстоит как раз наоборот – консерватизм по своей природе, как раз и зиждется на репрезентации, *формах* самой жизни. Претензии же гипернатурализма стать *самой жизнью*, о чем также идет речь, способны реализоваться, скорее, в виртуальной реальности. В-третьих, в книге решительно разводятся консерватизм и традиционализм под тем предлогом, что консерватизм ничего не «консервирует», так как любая «эксгумация» прошлого в современном мире утопична по определению.

Еще больше неувязок в рассуждениях о постмодернизме, якобы отрицающем диалог между различными сферами человеческой деятельности (между тем дело обстоит как раз наоборот, свидетельство чему – постмодернистские идеи мультикультурности, транскультурности). Постмодернизм и его ключевые понятия (дискурс, письмо и др.) трактуются как лишенные антропогенного фактора и тем самым образующие некую враждебную человеку вторую природу (а между тем постмодернистский диалог с историей культуры как раз и сопряжен с возрождением интереса к проблемам гуманизма в искусстве, тенденциями его антропоморфизации, что выражается в пристальном внимании к содержательным моментам творчества, его эмоционально-эмпатическим аспектам, хотя человек нередко занимает здесь не центральное, как в Ренессансе, а периферийное положение, о чем свидетельствуют хрупкость, ущербность, парадоксальность персонажей). Полемизировать можно еще долго: так, постмодернизм отнюдь не игнорирует проблему контекста, подобно структурализму, а, напротив, акцентирует на нем внимание и делает следующий шаг, вводя понятие интертекста, интертекстуальности; для постмодернизма ни в коем случае не характерен «образ врага» как объекта деконструкции – метод деконструкции мягок, совершенно не агрессивен, лишен воинственности. Продолжать как-то не хочется. Теоретические выкладки Рыкова, к сожалению, подрывают доверие к его анализу конкретного материала, которым насыщен основной корпус книги. Остается только солидаризироваться с мнением заместителя директора Государственного института искусствознания Н.А. Хренова, отметившего в послесловии дискуссионность, жесткость и искусственность концепции постмодернизма как консерватизма, вызывающей в памяти критику марксистского образца (при общей в целом позитивной оценке им книги А.В. Рыкова).

Вообще же крайне любопытно, что на фоне разговоров о спаде постмодернистской эйфории появляются все новые посвященные ему труды, основанные на феноменах художественной практики конца XX – начала XXI века. Сошлемся хотя бы на содержательную монографию И.С. Рогановой «Немецкая литература конца XX века и актуализация постмодернистской парадигмы» (М., 2007) или книгу А. Великанова с провокативным названием «Симулякр ли я дрожащий или право имею?» (М., 2007) (эмблематична уже сама замена «твари» на «симулякр»). В свое время Жан Бодрийар, создатель постмодернистской концепции симулякра, вопрошал: «Куда же податься? В Берлин? В Ванкувер? В Самарканд?» Этот вопрос не был лишен смысла. Ведь симулякры укоренились не только в «Ванкувере», но и в «Самарканде». Свидетельством их приживления на отечественной почве являются попытки отрефлексировать данный феномен. Один из подходов к его осмыслению и представлен в книге Великанова.

Симулякры, по мысли автора, – это вице-эйдосы, заменители, суррогаты платоновских эйдосов. Современный человек потерял контроль над ними: ведь по образу претендующих на «истинную» реальность симулякров ныне творятся сами вещи, тем самым реальности этой лишающиеся. Выразительно описывая «слой симуляции на умершей классической культуре», Великанов подчеркивает, что для эстетиче-

ского отношения к симуляции должна быть найдена совершенно новая форма, отличная от инструментов как традиционного, так и актуального искусства. И делает эпатажный вывод в духе американского прагматизма: «Симулятивный мир прекрасен, поскольку мы в нем живем и другого у нас нет».

Высказывание это примечательно в том отношении, что современная эволюция многообразных симулякров в различных видах и жанрах искусства и, шире, культуры в целом свидетельствует о проникновении симулякров не только в искусство, но и в жизнь, обретении ими легитимности, их осознании в качестве факта.

Кстати, в интервью «НГ-Ex libris» по поводу своей книги на вопрос «Как вы оцениваете современную философию искусства?» Великанов справедливо замечает, что в эпоху классики существовала установившаяся система отношений между художником, искусствоведом и философом, в которой искусствоведу принадлежала важная роль классификатора и интерпретатора произведений искусства. В дальнейшем результаты его изысканий осмысливались философом. А затем делает провокативный вывод о том, что сегодня такая схема выглядит как биологическая метафора: «Трофическая пирамида – цепочка, в которой одни поедают других, а других – третьи. Философ был вершиной пирамиды – суперхищником». В наши дни и искусство, и философия претендуют на территорию друг друга: искусство пытается присвоить себе когнитивно-методологическую функцию, а философ делает высказывание перформативным и придает ему эстетическое качество. Художник способен самостоятельно обобщить результаты своего творчества, философу доступно интуитивное познание (конечно, если он не принадлежит к академической философии, превратившейся, по мнению автора, в «нелепую машину», чей мощный интеллектуальный инструментарий адекватен тому миру, которого давно больше нет). Искусствоведу же в современной ситуации вообще нет места (заметьте, эстетик нашим автором вообще не удостаивается упоминания). А далее следует заключение о том, что все окончательно смешалось в башне из слоновой кости, да и сама она превратилась из метафоры в предмет махинаций с недвижимостью.

А у нас-то, наивных (В.В. как руководитель, ваш покорный слуга, Л.С.), сейчас как раз в разгаре работа над проектом «Постнеклассическая философия искусства». В составленной В.В. заявке говорится о том, что в проекте на основе изучения главных и очень разрозненных и противоречивых теорий искусства XX века, а также конкретной художественной практики (в основном изобразительного и визуальных искусств) прошедшего столетия предпринимается попытка выявления возможности, основных границ, характера, структуры, принципов и тенденций формирования обобщенной современной философии искусства. В основу концепции положена гипотеза о том, что современная философия искусства, если она возможна в принципе, должна основываться на: а) метафизическом фундаменте классической философии искусства, сложившейся в период XVIII–XX вв.; б) неклассической эстетике, имплицитно сформировавшейся в пространстве авангардно-модернистско-постмодернистского искусства XX в. и аутентичных теорий и концепций радикальных арт-практик; в) принципиально новом теоретическом и практическом опыте искусства рубежа столетий, активно использующем электронные (дигитальные) средства создания и визуальной презентации арт-объектов, – проектов и т.п., ведущем к существенным изменениям психологии восприятия искусства и его понимания. В связи с этим рамочная структура современной, постнеклассической философии искусства может быть представлена как совокупность трех основных разделов, коррелирующих между собой: 1) классическое ядро; 2) неклассическая паратеория искусства; 3) виртуалистика как принципиально новый этап философии дигитального искусства.

Дорогие сокресельники, мы хорошо знаем, сколь неоднозначны, спорны в научном отношении бывают некоторые попытки как произвольной интерпретации, так и догматизации эстетических идей, связанных с современным искусством (в том числе и наших собственных). По этому поводу сокрушается Стефан Тодоров в своей книге «Литература в опасности» (П., 2007). Он пишет о том, что преподавание литературы во Франции основано не на чтении самих источников, а на пересказе мнений на их счет крити-

ков и литературоведов структуралистской ориентации (к коим и принадлежит). И посыпает голову пеплом, призывая покончить с литературоведческим нигилизмом и солипсизмом, вернуться к анализу смысла произведений, их эстетической значимости, а не только внутренней структуры, способствовать обращению молодежи к искусству как таковому, природе, прекрасному, смысложизненным проблемам, главная из которых – любовь. Пожалуй, к этому соображению стоит прислушаться.

Во всяком случае, можно сказать, что наш «Триалог» спонтанно расширяется благодаря другим голосам, мнениям, критическим суждениям, что само по себе свидетельствует о значимости обсуждаемых нами проблем.

Искренне ваша Н.М.

100. В. Бычков (12.08.08)

Дорогой Владимир Владимирович,

рад, что Вы вернулись в пространство коммуникации. Надеюсь, Вы поделитесь Вашими итальянскими впечатлениями. Для нас всех Италия – это мечта и сказка. И хотя я был там последний раз всего год назад, но только две недели, а ведь и за многие месяцы пребывания невозможно охватить всего, что достойно внимания эстетика. Так что ждем от Вас отчета хотя бы о некоторых впечатлениях.

Я достаточно давно написал два письмишка, которые были инициированы Вашим прекрасным и крайне интересным текстом о выставке Раушенберга. Направляю их с этим письмом и ожидаю ответной реакции.

С любовью и дружескими чувствами В.Б.

(13.08.08)

И дело действительно сдвинулось, пока я отправлял это письмо Вл. Вл., встречно пришло очень интересное и долгожданное послание от Н.Б. Я рад, что Н.Б. активно включается в наш разговор и на хорошей, я бы сказал, высокой академической ноте. Большой интерес для всех нас представляет ее анализ живописи, которую она относит к постмодернизму, являясь в этой сфере одним из главных специалистов. К сожалению, несмотря на мой пристальный интерес именно к визуальным современным искусствам и к живописи, прежде всего, большая часть имен, упоминаемых Н.Б., мне неизвестна. Они пока, кажется, не признаны современной арт-номенклатурой за достойные для включения их в первый эшелон современного арт-продуцирования. Поэтому работ этих художников практически нет в крупнейших музеях современного искусства, в частности в том же Центре Помпиду, который я только недавно с большим интересом и не без удовольствия изучал. Нет и в имеющихся у меня общих монографиях по истории искусства XX в.

Поэтому ничего не могу сказать об их художественном достоинстве и поддержать разговор на эту тему, но с удовольствием прочитал страницы, посвященные им Н.Б.

Так же интересна и информация о новейших книгах по постмодернизму, которые тоже находятся за пределами моего регулярного научного кругозора. Думаю, что подобный обмен информацией нам всем очень полезен, ибо действительно нельзя объять необъятное, а получить краткую и профессиональную справку от друзей и полезно, и интересно. Хочу поддержать критический пафос Н.Б. в адрес некоторых современных авторов. Сейчас в России книгу может напечатать любой – только заплати издательству. Нет никакой профессиональной цензуры. Когда-то мы выступали против всяческой цензуры, но теперь совершенно очевидно, цензура не цензура, но определенный контроль (точнее, экспертиза) по критерию научности со стороны издательств все-таки необходим. Нельзя пускать в широкое обращение все, что кому-то приходит в голову. «Право-то мы имеем», да неплохо бы научиться им нравственно пользоваться. Для остального существует бесцензурный интернет. Вот там много (пока) места для этого «что хочу, то и ворочу». А уж классическую книгу (вымирающий вид творчества) я бы оставил в классических рамках высокого, прошедшего определенную научную экспертизу жанра.

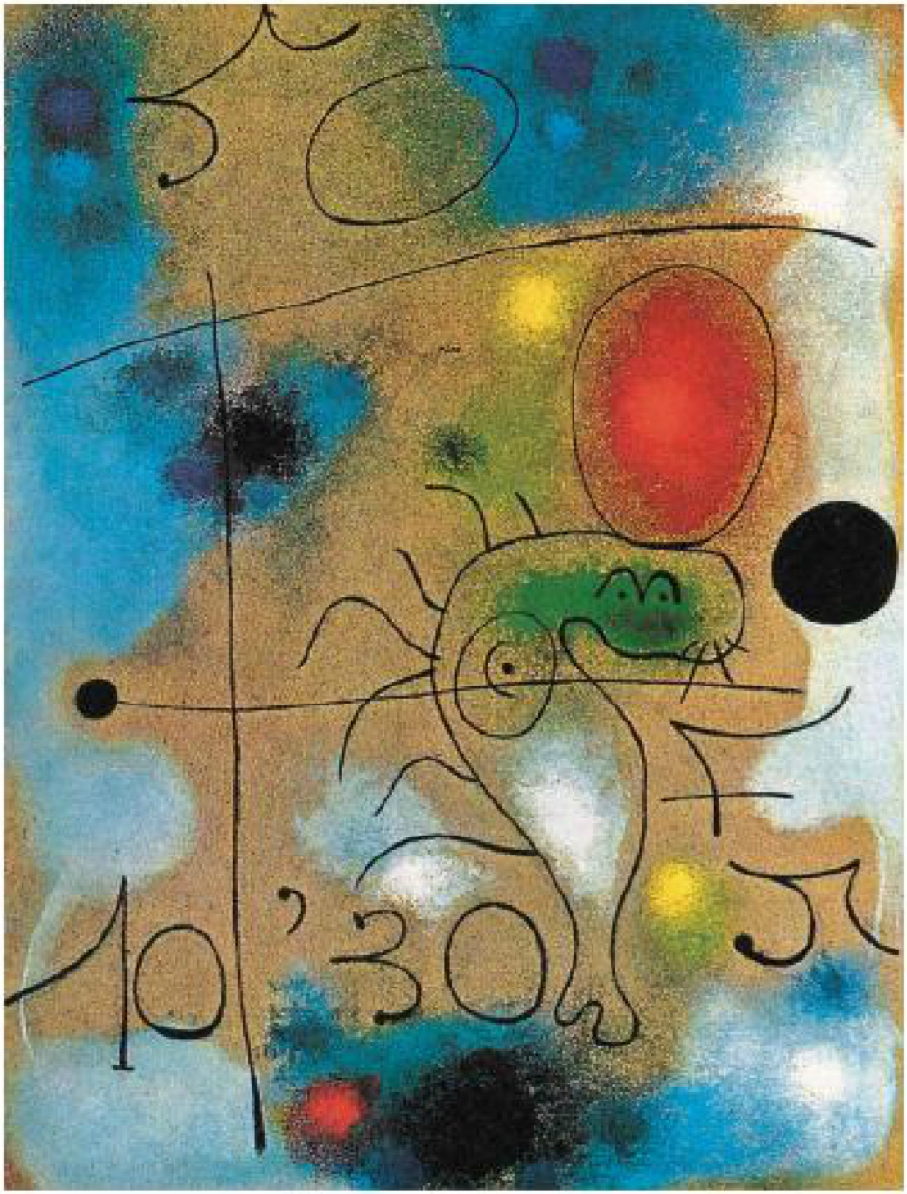
Вскоре постараюсь написать что-то более путное о последних ваших письмах, друзья.

Доброго вам здравия и творческого оптимизма

Ваш В.Б.

Разговор Четвертый

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЯХ И ЭЛИТАРНОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА


10,'30

МУЗЕЙ ФРАНЦА МАРКА – ЕСТЬ ЛИ КРИТЕРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ *ПОСТ*-АРТИСТОВ?

101. В. Иванов (Мюнхен, 15–25.08.08)

Дорогой Виктор Васильевич,

рад возобновлению наших бесед, хотя после благословенной Италии трудно включиться в дискуссию о проблемах *пост*-культуры,или, говоря конкретнее, о Раушенберге. Но Ваши июльские письма вновь оживили интерес к почти забытым темам: со многими мыслями и наблюдениями соглашаюсь, кое-что вызывает возражения, однако пока не чувствую в себе полемической энергии и полон душевного благодушия. Внутренне еще пребываю в ренессансных пространствах. В Италию я прибыл полуживой от усталости, мало помышляя о музеях. Постепенно благорастворенный воздух сделал свое дело, и появились силы для небольших вылазок. Отыскивать что-то новое не хотелось. Приятно было вернуться к уже давно знакомым произведениям (мозаики Сан-Марко, фрески Джотто и Мантеньи). Но главное: переживание света – серебристо-голубоватого.

Теперь в Мюнхене опять приходится привыкать к неизливным ливням, так что потоки дождя начинают казаться каким-то непременным условием человеческого существования, а теплые, солнечные дни – непонятными исключениями. Возможно, эволюция пойдет в обратном направлении, и мюнхенские жители этим летом достигнут блаженного состояния амфибий и рептилий. Пока этого не произошло, я решил воспользоваться редким стечением погодных обстоятельств и съездил в Кохель, где в июне открылся великолепный музей Франца Марка. Когда-то мы с Вами совершили благочестивое паломничество в эти места и продирались к музею труднопроходимыми тропами. Теперь произошли большие перемены, и комплекс музейных сооружений выглядит уголком Касталии. История же его возникновения такова: в Мюнхене жил галерист и коллекционер Отто Штангль (Otto Stangl). Он был близок к вдове Франца Марка, которая доверила ему управление наследием своего мужа и поручила затем контроль над выполнением собственного завещания. Вокруг Штангля собрался круг ценителей творчества Марка, и постепенно возник замысел создать музей в Кохеле, где (точнее, рядом с которым) художник провел многие годы своей жизни. Он был открыт в 1968 году благодаря многочисленным пожертвованиям. Штангль этим не удовлетворился. У него возник проект – создать музей, экспозиции которого помогли бы проследить известную преемственность в истории абстрактного искусства (прежде всего, в Германии) в той степени, в которой оно стоит в связи с первоначальными импульсами «Голубого Всадника». Иными словами, для Штангля главным была идея примата духовного начала в живописи, в свое время сформулированная Кандинским. Ее дальнейшее развитие в послевоенное время Отто Штангль усматривал в творчестве Ганса Гартунга, Фритца Винтера, Рупрехта Гайгера и Вилли Баумайстера. Однако, к сожалению, Штангль скончался, так и не реализовав свой проект. Тем не менее у него нашлись последователи, которые довели начатое дело до конца. К старому дому был пристроен великолепно аскетический куб; в нем и разместился музей, посвященный «духовному в искусстве». Собрание мало чем уступает Ленбаххаузу, а в некотором смысле даже превосходит его по концепции. Дирекция последнего делает все возможное, чтобы в залах вверенного им музея противопоставить «Голубому Всаднику» набор артефактов, за редким исключением блистательно подтверждающих Вашу теорию *пост*-культуры. А одно из последних деяний вышеупомянутой дирекции уже близится к разряду преступлений против европейской культуры. Представьте себе, что основные залы экспозиции, в которых представлены произведения Кандинского и его друзей, «расписаны» современными прохиндеями – nomina sunt odiosa – таким образом, что картины полностью теряются среди безобразной мазни. Это теперь называется диалогом. Особенно изуродован зал с картинами Явленского. Когда я первый раз там очутился, то пережил настоящий шок: вы входите в зал, пол которого весь залит красками; инстинктивно думаешь: как бы в них не вляпаться; на самом деле, они давно высохли; но иллюзия разливанного моря действует весьма убедительно; самое же ужасное заключается в том, что одна из картин забрызгана из пульверизатора; потом вы осознаете, что испорчен не оригинал, а просто холст, заключенный в музейную раму; по сути, это настоящая варварская провокация; в Ленбаххауз часто приводят на экскурсию школьни-

ков; не наведет ли кого-нибудь подобный «диалог» на мысль и самому принять в нем участие? А ведь аналогичных случаев уже накопилось немало.

Совсем иная атмосфера царит в новоотрытом музее Франца Марка. Учтен и момент вписанности его в окружающий ландшафт: на третьем этаже есть небольшой зал, одна застекленная стена которого открывает чудесный вид на озеро и покрытые зеленью горы. Расположившись в уютных креслах (нынче в музеях, помешанных на экономии, это большая редкость), вы можете отдаться спокойному созерцанию пейзажа. Таким образом, пройдя по всей экспозиции, получаешь возможность новыми глазами взглянуть на «красоту в природе». Задумана и осуществлена эта идея совершенно сознательно. В проект музея заложена мысль о том, что художники «Голубого Всадника» и их последователи понимали искусство «als Erkenntnisprozess, der die Natur in ihrem Wesen und ihrer Struktur erfasst und sich daher von ihrem Aeußeren Erscheinungsbild unabhängig macht»[1] (цитата из музейного путеводителя). Действительно, после погружения в образы Франца Марка начинаешь по-иному переживать в природе ее скрытые силы. Гёте называл подобные созерцания восприятием идеи в явлении.

Сопоставление экспозиций этих музеев делает наглядной борьбу двух тенденций в современной культуре; одна из них, безусловно, работает на разрушение; другая – на сохранение духовной традиции. Исход же никому неведом. Если я правильно понимаю, то для Вас тем не менее это вопрос решенный: Культура сгорела в апокалиптическом огне, и мы – volens nolens – обречены на *пост*-культуру. Для меня, напротив, исход не предрешен фатально. Как говорится, «Бог может из камней сих воздвигнуть детей Аврааму» (Мф. 3,9). В современном искусстве имеется достаточно явлений, которые внушают надежду на наступление новой духовной эпохи. Многие из них еще мало заметны, и посему не будем о них пока говорить. Обратимся к художникам (для Вас: *пост*-артистам), имена которых стали часто встречаться в нашей переписке (я пишу о Раушенберге, Бойсе, Флэвине; Вы поминаете также Уорхола, Кунеллиса и др.). Ваши оценки этих мастеров категоричны и определенны. Мои – диффузны и умышленно бесконтурны. Вашу манеру хочется назвать графичной. Вы проводите твердые, по-дюреровски ясно очерченные линии. Моя манера тяготеет к тому, что Кандинский называл размытостью. Я люблю лессировки, уподобляясь венецианцам, накладывавшим чуть ли не до десяти–двенадцати слоев, чтобы получить необычный красочный оттенок. Разность манер приводит к тому, что одно и то же явление в истории искусства выглядит под нашими кистями или резцами совершенно (почти до неузнаваемости) различно.

На гравюрах «Апокалипсиса» (имею в виду, прежде всего, Ваши мысли, высказанные в кресельных беседах и, несомненно, более полно представленные в Вашей новой книге, которую я до сих пор, к сожалению, не имел возможности изучить) вышеупомянутые художники (*пост*-артисты) обрисованы такими четкими линиями, что не представляется возможным выйти за их пределы. Для меня же их творчество (как творчество любого настоящего мастера в любом виде искусства) окружено многослойной «аурой», в которой «плавают» мыслеформы различной окраски. Соответственно, наряду с кризисными и даже упаднническими чертами, я нахожу элементы, правильное использование которых содействует наступлению эпохи Великой Духовности.

В этой связи позволю себе несколько рискованное замечание (не сердитесь; это любя и озабоченно будет сказано), что Ваша твердо очерченная концепция мешает Вам иногда непредвзято взглянуть на некоторые явления современного искусства. Раз (на основании посещений музеев и выставок, проработки литературы предмета и т.п.) Вами решено, что Раушенберг – *пост*-артист, то при всех обстоятельствах он таковым и пребудет на веки вечные. Мне же больше по душе философия Федьки Каторжного, устами которого Достоевский высказал очень важную мысль о значении принципа нелинейности, многомерности и прерывности в духовной жизни (мысль о прерывном развитии продолжили потом Флоренский и Бердяев, разумеется, без ссылки на Федьку, но, по сути, вполне его мнение разделяя). Так вот, Федька говорил: «Петр Степаныч – астроном и все Божии планиды узнал, а

[1] «Как процесс познания, который охватывает природу в ее существе и ее структуре и затем делает себя независимым от образа ее явления».

и он критике подвержен… У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведает. Али сказано – дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его». Не правда ли, гениально? Применяя эту теорию к истории современного искусства, не следует ли сказать, что, например, Раушенберг только «по вторникам да по средам» *пост*-артист, а по четвергам гениальный мастер, ничем не уступающий общепризнанным классикам?

До посещения мюнхенской выставки я рассматривал его творчество в свете «вторников» и «сред», теперь же мне приоткрылся и «четверг». Вы же в своем письме твердо придерживаетесь «вторника». Разница в методических установках может привести к досадным взаимонепониманиям. Мы же сошлись на том, что в ходе бесед необходимо их устранять путем спокойного (необидчивого) анализа наших высказываний. Тогда возникает уникальная ситуация, когда собеседники не желают переубедить другого и настоять на своей собственной правоте, но постоянно имеют в виду достижение общей цели. Вы ее прекрасно сформулировали, отметив, что разговор о Раушенберге «стал хорошим поводом для разворачивания современной философии искусства». И далее Вы совершенно справедливо указали, что мы с Вами «показали два возможных пути движения». Это внушает надежду, хотя до идеала еще далеко. Так, например, Ваше письмо о Раушенберге (095, 16–17.07.08) – богатое интереснейшими мыслями – тем не менее навело на меня некоторое уныние от сознания того, как все же – при самых лучших намерениях и самом добром отношении друг к другу – трудно быть адекватно понятым.

Не стоило бы, пожалуй, углубляться в эту тему, дабы не плодить новых недоразумений.

И все же не могу удержаться от одного вопроса, имеющего принципиальный характер. Для начала скажу, что готов винить во всем себя самого, а именно: в неумении ясно выразить свои мысли, дающие повод для превратных толкований. Итак, исходное положение: во всем виноват Вл.Вл. Приняв это за основу для дальнейших рассуждений, спросим себя, а что он тем не менее хотел сказать о выставке Раушенберга и как его эстетико-психологический этюд был воспринят В.В.? И почему Вл.Вл. огорчился (не в эмоциональном и житейском, а в теоретико-искусствоведческом смысле), прочитав письмо В.В.?

Сам Вл.Вл. пытался описать фазы и метаморфозы своего эстетического восприятия при посещении выставки Раушенберга, в результате которого он несколько переменил свое суждение об этом мастере. По сути, задача скромная и не выходящая за рамки дневниково-эпистолярного жанра.

В ответ он получил свой портрет в виде реципиента, балдеющего при виде «кучки песка» и «картонной коробки, внесенной в контекст выставки признанным маэстро». Созерцая коробку, сей персонаж, «будучи благожелательно настроен» по отношению к Раушенбергу (чего в действительности не было и о чем я, кстати, упомянул в начале своего письма), пережил в своем внутреннем мире «бурю чувств и поток интеллектуальных ассоциаций». И, дорогой В.В., Вы не можете сказать, что я что-то преувеличил и надумал. Опять-таки виноват я один, не сумевший передать свой эстетический опыт. Хочу только со всей скромностью сказать, что – пока, слава Богу, не выжив из ума, – я сохраняю способность аналитически относится к явлениям своего внутреннего мира и различать между тем, что я проецирую на произведения искусства и что воспринимаю в них, освобождаясь от власти подобных проекций. Поэтому, признавая свое окаянство и неумение ясно выразить свои мысли, все же должен сказать, что при посещении выставки Раушенберга я старался, так сказать, прислушаться к тому, что «говорят» сами произведения, а не навязывать им то, чего в них нет.

Но к чему оправдываться? Допустим, что Вл.Вл. не только не сформулировал свои мысли с похвальной однозначностью, но и, действительно, был застукан тупо балдеющим перед картонной коробкой («так и аборигены Новой Зеландии радовались еще в XIX в. яркой красной тряпочке или блеску стеклянных бус»). Ну, и Бог с ним!

Оставим личное и вознесемся на выси теоретических раздумий!

Взобравшись на вершину, бросим взгляд вниз, где кипят страсти художественного рынка и бесчинствует, не памятуя Страшного Суда, корыстная

арт-номенклатура. Действительно, мы увидим много нехорошего, но, как я уже неоднократно писал, стоит ли нам останавливать внимание на этих негативных явлениях. Думаю, что в оценке всего коммерциализованного в современном искусстве между нами царит гармоническое согласие. Если мы затем вычтем подобные явления, то что останется? Вот дискуссия об этом «остатке» представляется мне важной для всех нас.

...опять несколько дней не прикасался к письму по разным причинам:

1) трудности «акклиматизации» – после Италии непросто вживаться в среднеевропейское пространство при всей его комфортабельной нормальности; часть души еще слоняется по переулкам Мантуи, забредает во дворец Гонзаго и растворяется в его бесконечных лабиринтах;

2) так же как и все остальные собеседники, с трудом справляюсь с подготовкой к печати своих писаний;

3) обилие вопросов, сформулированных В.В. в его последних двух письмах; лежат они передо мной как гири перед цирковым клоуном, которому предлагается ими пожонглировать; присматриваюсь к ним с опаской: а вдруг не поднять? может, вместо гирь выбрать что-нибудь полегче? кегли или шарики?

хотя бы, например, вопрос о «фаустовской культуре»... но, в корне взять, какой это «шарик»? это, скорее, бетонный блок; и подступиться к нему страшно, но и соблазн велик: соблазн порезвиться на арене интеллектуального цирка; в этом смиренном духе и примите нижеследующие строки...

...вот, Вы призываете меня «побояться Бога» и не причислять Раушенберга к фаустовской культуре, которая «все-таки христианская культура, культура. ориентированная на Великое Другое»

тут есть что возразить; только на вполне для меня бесспорный призыв «бояться Бога» мне возразить нечего, ибо «начало мудрости – страх Господень» (Притч. 1,7)...

на все остальное у меня есть возражения (придирки? царапки? логомахия?)

во-первых, можно ли считать фаустовскую культуру (а Вы в истолковании этого термина, если я правильно понял, следуете Шпенглеру) «христианской культурой»? (предполагаю, что Флоренский дал бы отрицательный ответ)

во-вторых, соединимо ли вообще понятие христианства с понятием культуры? для Бердяева, например, это было не самоочевидным... (замечу, речь идет о понятиях)

в-третьих, для христианства центральным – в любом случае – является не «Великое Другое», а Христос; не знаю молитв, обращенных к «Великому Другому»; в ограничительном смысле это понятие можно, конечно, употреблять, но ни в коем случае не выдвигать его на центральное место, ибо сие порождает искусительные недоумения и недопонимания

в-четвертых, почему Вы отказываете Раушенбергу (как, впрочем, и другим *пост*-артистам) в религиозном опыте? насколько мне известно, он происходил из глубоко верующей семьи и сам долгое время мечтал – подобно Ван Гогу – стать пастором; мотивы, по которым он все-таки пастором не стал, необыкновенно интересны и перекликаются с некоторыми интуициями русских религиозных мыслителей начала прошлого века

если человек не носит перед собой плаката с надписью « Я – верующий», то это не значит, что он не имеет никакого отношения к вере; Христос, например, рекомендовал молиться «втайне», крепко затворив за собой дверь (Мф. 6,5-6), а не кричать о своей вере на площадях и базарах

между прочим, так поступал Уорхол, который – при всех своих, скажем мягко, особенностях и странностях был глубоко верующим человеком (и даже в церковном смысле) (у меня есть довольнотаки любопытный материал по этой теме)

не говорю при этом о Бойсе и Кейдже, которые были настоящими мистиками и герметистами...

но теперь не в них дело...

вернемся к «фаустовской культуре», упомянутой мной в прошлом письме

для меня сие понятие было «мысленаброском»: смутной – послеобеденной – интуицией на диване, а не законченной теорией; представилось нечто иное, чем это предносилось умственному взору великого Шпенглера; хотя его характеристика также присутствует постоянно в моем сознании, оказывая мощное влияние; тем не менее шпенглеров-

ский элемент не исчерпывает проблему; для Шпенглера идет речь об уже к нынешнему дню истекшему периоду, а для меня – о будущем (без твердо очерченных контуров)

«фаустовский» мотив в этом случае более близок к Гёте, если вспомнить судьбу самого Фауста; еще рельефней эта проблематика выступает у Томаса Манна в романе «Доктор Фаустус»; с другого конца к этой загадке подошел Андрей Белый в своем труде «История души самосознающей» (опубликована, к сожалению, только вторая часть, но у меня есть и первая: в машинописи)

фаустизм связан для меня с рождением нового типа самосознания (см. работу Белого); этот процесс с неизбежностью приводит к вопросу о зле… и здесь: молчание

вообще, дорогой В.В., признаюсь: когда я пишу об истории, то чувствую себя в положении человека со связанными руками и ногами и жестикулирующего только при помощи поворотов головы, поскольку для меня вопросы о смысле и ритмах исторических процессов выходят за рамки *эстетики* и относятся к совсем иным сферам духовного знания; мы же договорились оставаться в рамках эстетики, хотя, замечу, Вы сами в своей теории *пост*-культуры ими нередко пренебрегаете

тут говорю себе: хватит, пожонглировал шариками, можно и остановиться

перехожу к другой теме: эстетический опыт

здесь небосклон понемногу проясняется, и возникает надежда на унисонно звучащий хор кресельных собеседников

особо утешительно мне Ваше согласие признать, что в ряде случаев (имеется в виду арт-продукция некоторых представителей *пост*-культуры) мы встречаемся с «особой разновидностью эстетического опыта»

Вы просто льете елей на мои раны, а то совсем я потерял голову от ужаса при мысли затеряться в мрачных «недрах *пост*-культурного арт-пространства», обреченный до конца дней своих, подобно «аборигенам Новой Зеландии», наивно радоваться «блеску стеклянных бус»; впрочем, это еще ничего; гораздо хуже с восторгом погружаться в созерцание помоек, «не несущих никакого художественного смысла», но вызывающих у одураченного бедолаги-реципиента страстное «желание все-таки отыскать эти смыслы» постольку, поскольку эти помоечные отбросы выставлены в презентабельных музейных залах (в Мюнхене, например)… да, незавидная участь…

явно этому типу не пошло на пользу изучение истории искусства

впрочем, блеснул луч надежды: не все еще потеряно для блудного сына Культуры, утратившего (почему бы это?) последние критерии различения эстетического добра и зла и предавшегося созерцанию обмазанных песком коробок и удручающе грязных обрывков венецианских кружев…

Вы даете мне спасительный шанс признать в таком созерцании род параэстетического опыта (даже, с известными оговорками, просто эстетического) и приглашаете поразмыслить вместе над его природой, с чем я от души соглашаюсь

как всегда, однако, трудности возникают при попытке разобраться: какое содержание вкладываем мы в основные эстетические термины

я полностью согласен, что реципиент (допустим, Ваш покорный слуга) получил на выставке Раушенберга опыт принципиально *иного* качества и содержания, чем проведя часок перед картиной Рафаэля в Старой Пинакотеке, но почему же он – при всей своей *инаковости* – оказывается пара- (т.е. около) эстетическим, а – при известном расположении критического духа – даже приобретает в Ваших глазах *квази-* – или даже псевдо – внеэстетический характер? согласно каким критериям выносим мы такое суждение (осуждение)?

В Вашем письме (096 от 19.07.08), впрочем, этот критерий сформулирован ясно и однозначно: мерилом эстетического опыта является *удовольствие*. Понятна ссылка как на классическую, так и на эстетику прошлого века. Ее представители определяли эстетический опыт «через эстетическое удовольствие». Очень хорошо.

Что можно против этого возразить? Вероятно, ничего. А если и можно, то пока не стоит по сему поводу затевать дебристый спор.

Однако не кажется ли Вам, что, признавая основным критерием доброкачественности эстетиче-

ского опыта *удовольствие,* мы соскальзываем в бездну субъективизма и грешим против эстетического онтологизма в платоновском смысле, признававшего мерилом совсем иной – транссубъективный – критерий, а именно: *причастность*.

Посмотрите, что получается. С небольшой оговоркой («как правило»: значит, есть и маленькие исключения, не так ли?) Вы утверждаете, что произведения *пост*-артистов (даже еще более уничижительно: *арт-деятелей*) не вызывают «никакого эстетического удовольствия»…

…тут сделаю существенное уточнение: в этих и нижеследующих рассуждениях я исхожу из признания того, что в современном искусстве (скажем, последних десятилетий) наряду с бесспорными явлениями разложения и упадка имеются тенденции противоположного вектора; вычленить их в общей – хаотической – картине не всегда легко; нередко у одного и того же мастера можно обнаружить и то, и другое; главное: хотелось бы избежать огульного осуждения (эстетического «анафематствования»); читая же Ваши последние два письма (остановлюсь для простоты только на них, не затрагивая Ваших монументальных трудов), *складывается впечатление, что все в современном искусстве (« вся …арт-продукция…») подпадает под эту анафему* (есть, конечно, и небольшие оговорки). Относительно Раушенберга скажу, что не собираюсь писать апологию и возводить его на пьедестал. Был он человек сложный, во многом раздвоенный; и одинокий, и стремящийся из этого одиночества к новой общности в творчестве. Жизнь его житием (в смысле традиционной святости) никак не назовешь, но и карикатура, данная в Вашем письме, рисующая Раушенберга ловким дельцом, издевающимся над одураченными реципиентами, никак не соответствует действительности. Я, говоря археологическим языком, сделал несколько «шурфов» в литературе предмета и могу Вас уверить, что искания Раушенберга были искренними, а если потом его произведения использовали с целями сомнительными, то это лежит грузом не на совести художника.

вернемся к проблеме удовольствия

удовольствие как критерий эстетической оценки крайне субъективен и не может быть положен в основу *философско-научного* изучения искусства; то, что доставляло удовольствие в одну эпоху, в другую вызывало скуку и даже отвращение; не мне Вам об этом писать; Вы это прекрасно знаете; даже примеров приводить не буду; пожалуй, только один из собственного недавнего опыта: когда стоишь перед фасадом мантуанского собора, выполненного по проекту Альберти, и вживаешься в чудесную гармонию этого замечательного произведения, то уже одно воспоминание о готике вызывает эстетическое *неудовольствие:* готика, действительно, начинает казаться чем-то варварским (так чувствовал, несомненно, и сам Альберти, способный «заразить» этим чувством даже современного реципиента)…

но сейчас дело не в Альберти

меня занимает и даже отчасти пугает возможность на основании Вашего письма выстроить следующий силлогизм:

Эстетический опыт определяется через эстетическое удовольствие.

Произведения Раушенберга (или Бойса, Уорхола и т.д.) никакого эстетического удовольствия не вызывают.

Ergo они (произведения) не входят в сферу эстетического опыта, и «их, кажется, вообще нельзя отнести к искусству»

Заметьте, что, составляя силлогизм, я пользовался исключительно фразами из Вашего письма. Верно ли я Вас тогда понял? Или опять какое-то недоразумение?

Допустим, я Вас понял правильно. В таком случае напрашивается самое элементарное возражение: а я, напротив, испытываю эстетическое удовольствие, созерцая красивые композиции из индийских тканей. Это не надуманная теоретическая конструкция, а реальное переживание: такое же убедительно-реальное, как удовольствие от хорошо сваренного espresso и куска фруктового торта в мюнхенской кондитерской, хранящей свои традиции с позапрошлого столетия.

В другом ряде произведений Раушенберга я получаю удовольствие от ритмического сочетания картонных плоскостей, умело контрастирующих с обрывками венецианских тряпочек, иными словами, я получаю эстетическое удовольствие от того, что

Фома Аквинский называл вторым свойством красоты: consonantia.

Эк, хватил, скажете Вы.

Но повремените… вспомните Джойса

В «Портрете художника в юности» устами Стивена Джойс интерпретирует эстетику Фомы Аквината: «Три условия требуются для красоты: целостность, гармония, сияние» и переводит эти категории в новое – обмирщенное – измерение.

На каком же примере Стивен поясняет свою мысль?

Он показывает на «корзинку, которую разносчик из мясной лавки, повернув ее вверх дном, надел на голову».

Итак, предлагается посмотреть на *корзинку,* чтобы на ее примере раскрыть тайну целостности, гармонии и сияния.

Вам это ничего не напоминает?

Не есть ли это первый ready-made?

Поистине,идеи носятся в воздухе.

Джойс предложил взглянуть глазом художника на корзинку из мясной лавки, а одновременно (!), но независимо от него Марсель Дюшан поставил велосипедное колесо на табуретку и тем положил начало новой эры в искусстве. Сравнение шедевров двух гениальных авангардистов, впрочем, далеко отвело бы нас от непосредственной темы моих рассуждений

остановимся на второй томистической категории; в интерпретации Джойса речь идет о фазах эстетического восприятия. На первой фазе внимание сосредоточивается на «линии, ограничивающей воспринимаемый объект». Корзинка эстетически переживается как *целостность*.

«Затем, – продолжал Стивен, – ты переходишь от одной точки к другой, следя за очертаниями формы, и постигаешь предмет в равновесии частей, заключенных в его пределах. Ты *чувствуешь ритм его строения*» (курсив мой, – *В.И.*). В данном случае ритм строения корзинки.

А что есть ритм?

«Ритм, – сказал Стивен, – это первое формальное эстетическое соотношение частей друг с другом в любом эстетическом целом, или отношение эстетического целого к его части или частям, или любой части эстетического целого ко всему целому».

Соответственно чувство удовольствия возникает от сопереживания ритма – эстетически осмысленного соотношения частей целого…

…в том числе и в композициях, созданных из картонных коробок

не думаете же Вы, на самом деле, что в Мюнхене выставлены просто коробки, обмазанные кое-как песком, и перед ними млеют одуревшие от всего увиденного «аборигены» с мозгами, запудренными хитроумными теоретиками и критиками?

могу Вас уверить, что формы и пропорциональные соотношения частей измятых картонов вполне способны доставить большое удовольствие; по ритмической сложности (или: сложности ритмического рисунка) они мало чем уступают Кандинскому; неужели Вас смущает то обстоятельство, что вместо традиционного холста и масляных красок используется картон? Но ведь в свое время использование холста вместо доски тоже было актом сногсшибательного модернизма; Флоренский, например, так и не смог с этим примириться (уже много столетий спустя после изобретения масляной живописи…)

но если взглянуть на вещи непредвзято и довериться своему эстетическому чутью, то помимо всяких теорий можно сказать: вот эта вещь мне *нравится,* а эта – нет.

одно из существенных условий эстетического опыта (как и духовного делания) – полная непредвзятость, свобода от теоретических предпосылок

здесь скажем вместе с Кантом: «*Прекрасно* то, что нравится всем *без понятия* (курсив мой. – *В.И.*).

да, нравится без понятий, и что тут поделаешь

можно подыскать объяснение этому удовольствию у реципиента, забредшего на выставку Раушенберга:

выжил из ума? вроде бы нет

валяет дурака? вроде бы нет

начитался вредных статей? вроде бы нет

…не знаю, что больше и придумать

предоставляю Вашей проницательности найти объяснение

но невозможно выйти из дискуссионного тупика, пока мы будем постоянно апеллировать к нашему чувству удовольствия (или неудовольствия) как основе эстетического суждения (оценки) (а в

Вашем письме «удовольствию» отведено центральное место; или я – по-«аборигенски» – опять чего-то недопонял?); всегда можно обвинить собеседника либо в недостатке эстетической восприимчивости, либо в ее избытке, переходящем за рамки, начертанные хорошим вкусом и здравым смыслом

для Джойса прекрасна корзинка, для Дюшана – велосипедное колесо, для Раушенберга – картонная коробка, а Вам, допустим, это все кажется набором бытовых предметов, выдаваемых ловкими манипуляторами за объекты, достойные эстетического созерцания

и выхода из этого тупика не предвидится, если мы не дадим себе труд поискать более надежные критерии

вывод же из всех этих рассуждений один: критерия удовольствия явно недостаточно для вынесения суждения об эстетическом качестве того или иного произведения современного искусства, тем более мне представляется сомнительным, когда на основании отсутствия удовольствия при восприятии, допустим, арт-объекта его вообще считают пребывающим вне эстетической сферы (вне искусства)

это не означает, что критерий удовольствия не должен быть принят во внимание; ему надо отвести подобающее место в качестве только одной из составляющих в сложном и антиномически структурированном эстетическом опыте, но ни в коей мере не считать его решающим критерием при ответе на вопрос: что можно считать произведением искусства, а что – нет…

Ритмически организованные картонные коробки могут доставить реципиенту удовольствие, вызывая в его душе «меняющуюся свободную игру ощущений» (Кант).

Причем Кант вполне допускал, что подобная «игра ощущений» совершенно независима «от того, удовлетворяет ли нас в суждении разума предмет этого удовольствия».

(здесь маленькое замечание: в письме (095 от 17.07.08) Вы призываете меня не подходить к Раушенбергу (и прочим *пост*-артистам) «с позиции классической эстетики Канта, Шеллинга, Гегеля, Бердяева и иже с ними». Ну, Бердяева я бы в этот ряд не поставил, это мыслитель совсем иной эпохи (это так, совсем побочная царапка).

А вот Кант… Тут выскажу нечто для меня принципиально существенное. Сам термин «классическая эстетика» принимаю, но лишь в условном, номиналистическом смысле. Подходя же к термину «реалистически», ничего «классического», т.е. законченно совершенного, безусловно образцового, я в этих мыслителях (как эстетиках) не нахожу.

Наиболее значительными в их теориях мне представляются те места, где они переступали границы своей «классичности», прозревая новые перспективы для развития эстетического сознания. Особенно много таких смелых интуиций я нахожу у Канта. Их можно развивать в двух направлениях: 1) крайнего авангардизма: вплоть до апофеоза абсурда; 2) платонизации;

представимо смешение, соединение, сплавление этих тенденций: на свой страх и риск. Поэтому я не вижу ничего зазорного в использовании подобных интуиций для истолкования раушенберговских «коробок», вызывающих в сознании реципиента «меняющуюся свободную игру ощущений».

Чувствую, что пора заканчивать письмо. Многое осталось недосказанным, а иногда, к сожалению, пересказанным. Воспримите все лишь как пробу пера немеющими пальцами. После долго перерыва трудно «начинать с начала». Надеюсь: мы преодолеем трудности и переписка снова будет доставлять нам эстетическое удовольствие, равно как и медитативное прослушивание творений Кейджа. Три его CD для Вас раздобыл. Передам с оказией.

С чувством духовной близости во Серапионе
В.И.

P.S. Поскольку электронная почта стала работать с перебоями, предлагаю теперь каждый раз – без особой просьбы – посылать подтверждение (хотя бы одним словом), а полный ответ сочинять по мере сил и возможностей (со всех сторон – ограниченных), хотя длительные паузы – большая помеха. Впрочем, как Бог даст. Надеюсь на обретение нового – духовно бодрящего – ритма.

P.S.S. Во вторник еду на неделю в Берлин.

ИМПРЕССИОНЫ С МАЙОРКИ И ВЫСТАВКА МИХАИЛА КУЛАКОВА В МОСКВЕ

102. В. Бычков (Москва, 26.09.08)

Дорогие друзья,

надеюсь, что скоро мы снова заберемся в наши уютные виртуальные кресла и продолжим неспешную беседу о делах давно минувших дней, преданьях старины глубокой, когда еще полным цветом цвела Культура, активно развивались искусства и духовные практики, а мы, грешные, купались в блаженных морях эстетического опыта и религиозного сознания.

Во всяком случае, я снова здесь, с вами. Поездка на Майорку была прекрасной во всех отношениях. Мы жили в великолепном отеле на самом берегу моря, так что балкон наш практически нависал над морем и огромным песчаным пляжем, который в миниатюре напомнил мне Копакабану в Рио (почти такой же белый песок, широкий и длинный пляж – по размерам, понятно, несопоставимый с бразильским, но все-таки напоминающий его, – великолепные, манящие бескрайние морские просторы, на пляже огромные пальмы – мы жили в Магалуфе, не знаю, как в других местах). Перспектива из окна потрясающая. Можно часами сидеть на огромном балконе и медитировать, созерцая море с двумя островками, живописными парусами яхт и дальними силуэтами огромных теплоходов.

Немного поездили по острову. Видели самые разные его природные пейзажи: и спокойную горную гряду вдоль всего северо-западного побережья, и роскошные живописные бухточки с небольшими пляжами и тропической растительностью на восточном побережье, прокатились по серпантину из 365 поворотов на горной дороге от монастыря св. Луки (с очередной «Черной Мадонной») до живописной бухты Са Калобра, а от нее на катере вдоль удивительных по красоте (особой, модернистской) скал до порта Сольера. И одно из самых сильных впечатлений от природных объектов произвело посещение пещер Дракона со сталактитами и сталагмитами. Магалуф расположен в 20 км от Пальмы, так что несколько раз были и в этом интересном старинном городке с большим готическим собором, небольшим

Пальма-де-Майорка

художественным музеем со средневековой местной живописью и, главное, с Фондом Миро (так обозначено музейное пространство на месте последнего проживания великого сюрреалиста, включающее его усадьбу, сад, мастерскую, новый выставочный павильон и некоторые другие сооружения).

Так что и погрели старые кости на теплом песочке, и вволю наплавались в теплейшем в это время Средиземном море с удивительно чистой и прозрачной водой, и вволю поэстетствовали.

Сейчас пока некогда особенно расписываться на эти темы – обычная московская суета заедает. Это письмо так – напоминание о том, что мы еще живы и готовы к новым беседам. Поэтому ограничусь приведением здесь пары документальных записей, сделанных на Майорке. Возможно, когда-то будет повод развить возникшие там идеи и вопросы интересного для нас содержания.

(09.09.08. Магалуф, отель Фламбойан Карибы)

Сегодня при путешествии на катере вдоль части северо-западного побережья видели удивительно причудливые и интересные по фактуре и цвету скалы. Прихотливо изрезанные, источенные водой и ветром, живописно расцвеченные бесчисленными оттенками

Майорка. Скалы

Антони Тапиес.
Голубой триптих.
1983.
Фонд Антони Тапиеса.
Барселона

грязноватой охры, серого всех оттенков до черного, коричневого, зеленоватого. С очевидностью понятно, откуда идут Гауди и Тапиес. Да и Миро было здесь чем восхититься и подпитаться на уровне формы. Плыл с широко раскрытыми глазами и восхищенной душой. Не забывал и щелкать иногда аппаратом.

Возник интересный вопрос: а не формирует ли современное самое продвинутое искусство внесознательно (как бы мы к нему ни относились, но мы *смотрим его постоянно*) наше эстетическое восприятие таким образом, что и в природе нас начинают в большей мере, чем до контактов с ним, привлекать формы, цвета, фрагменты действительности, близкие к стилистике и языку этого искусства? Возможно, поэтому вроде бы невзрачные, хаотически изрезанные скалы с грязноватыми разводами, потеками и пятнами

начинают доставлять истинное эстетическое наслаждение. Ясно, что искусство Тапиеса, Гауди и других модернистов и авангардистов существенно повлияло на наше восприятие. Парадокс при этом заключается в том, что сами произведения Гауди и особенно Тапиеса такого эстетического восторга не вызывают. Однако усмотрение подобия им в природе (или их формальных прообразов) доставляет истинное удовольствие. Существенно повышает эстетический градус этих объектов. Не уверен, что этот эффект передадут мои фото, но в реальности от грязноватых скал северо-западного побережья Майорки я получил большое эстетическое удовольствие.

(12.09.08. Пальма-де-Майорка, Фонд Миро)

С трудом отыскал этот «Фонд», ибо в путеводителях по Майорке его вообще не существует, но я знал, что должен быть, и нашел. Еще несколько часов высокого эстетического наслаждения. Оказалось хорошее собрание поздних вещей маэстро. С десяток просто шедевров. И есть что-то мне еще мало знакомое в Миро. Несколько каких-то колюче-агрессивных по форме, но очень сильных вещей. Снимал на камеру. (Например, «Испанка» – 1972.)

Есть вещи, которых вообще не видел нигде, даже в репродукциях. Например, работы, написанные им по старому гобелену с фигурным изображением «Влюбленные на рыбалке» (La Partie de pêche des amoureux, 1965) и по перевернутому «вверх ногами» классическому пейзажу (репродукции, возможно?) «Рассвет на берегу реки» (Personnage au lever du soleil au bord d'une rivière, 1965).

// не так давно нечто подобное и в большом количестве мы видели у нашего соотечественника Дмитрия Пригова, о выставке которого шла речь в недавних письмах, приняв это за его находку. Вообще, почти все, что мы имеем в модернистско-постмодернистском искусстве второй половины XX в., можно в своих истоках найти у крупнейших авангардистов первой половины столетия (я писал об этом неоднократно) – у Пикассо, конструктивистов, дадаистов, Дюшана, того же Миро и у многих других. Берут один-два инварианта из их богатейшего наследия и строят на них все свое творчество, кормятся ими всю

Хуан Миро.
Влюбленные на рыбалке.
1965.
Фонд Пилари и Хуана Миро.
Пальма де Майорка

Хуан Миро.
Испанка.
1972.
Фонд Пилари и Хуана Миро.
Пальма де Майорка

жизнь, развивая в нюансах до бесконечности. Иногда неплохо получается. Именно поэтому, когда я настаиваю на том, что модернизм – это своего рода академизация находок авангарда, я знаю что говорю. И часто в самых неожиданных местах нахожу множество подтверждений этому //

Сильное впечатление производит и мастерская Миро, открытая для осмотра, со множеством

Мастерская Миро.
Пальма-де-Майорка

Кактусы в саду
дома Миро.
Пальма-де-Майорка

его работ на мольбертах и творческой атмосферой последних лет жизни мастера. Интересна она и по архитектуре.

Любопытны граффити маэстро в одном из служебных помещений, прекрасна большая мозаика в музейном кафе (вероятно, выполненная по его эскизу позже или перенесенная туда откуда-то, не так важно).

Немало времени провел и в саду его усадьбы с прекрасным видом на море и множеством тропических растений и камней. Особенно поразили заросли кактусов, в которых я увидел вдруг про-

образы многих форм (овально-колючих) на его работах (и в живописи, и в скульптуре). Может быть, от них и колюче-агрессивный характер некоторых здешних работ. Что-то подобное вообще есть в пейзаже Майорки при всей его внешней красивости и успокоенности.

// через несколько дней я увидел еще один природный прообраз его вдохновения, но особенно – Гауди, – роскошные пещеры со сталактитами и сталагмитами – некоторые также весьма колючи //

(14.09.08. по выходе из пещер Дракона)

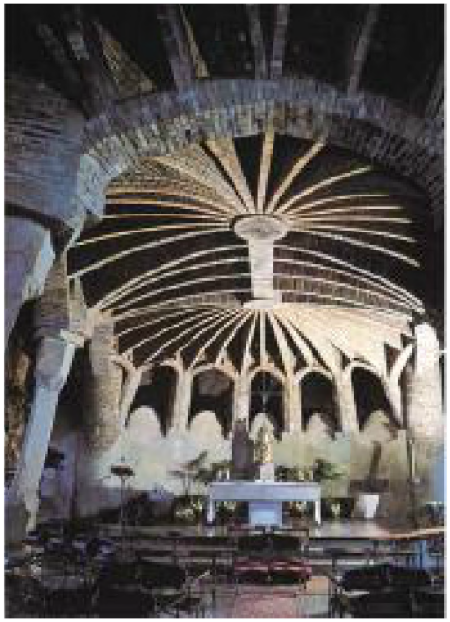
Фантастическое зрелище эти огромные пространства, заполненные сталактитами и сталагмитами! Ничего подобного никогда не видел. Уникальное зрелище. Мощное эстетическое воздействие – посильнее многого в искусстве. И совершенно очевидно, откуда Гауди черпал свои формы и вдохновение. Сло-

Пещера Дракона.
Майорка

Антонио Гауди.
Саграда Фамилиа.
1883–1926.
Барселона

Антонио Гауди.
Саграда Фамилиа.
1883–1926.
Фрагмент храма.
Барселона

Антонио Гауди.
Крипта Колониа Гюэль.
Внутренний вид.
1898–1917.
Барселона



ва, однако, перед этой симфонией природных форм бессильны и бесполезны. Сие необходимо видеть каждому эстету.

По возвращении в Москву обнаружил несколько выставок, которые стоит посетить, хотя все не самого высокого разряда. Однако все интересно. Это и выставка берлинского музея «Брюке». Я был в нем когда-то (где-то на окраине Берлина) – так себе музейчик, тем не менее немецких экспрессионистов стоит смотреть. Затем по всей Москве разбросано несколько выставок Ильи Кабакова, а в Третьяковке –

некий русский итальянец Михаил Кулаков, который в свое время совершенно прошел мимо моего внимания, но наш друг из Оффенбаха Габриэлла Шольц уже давно рекламирует мне его как интересное явление. С него и начал осмотр московских выставок уже на этой неделе.

Действительно, интересные абстракции. По первым впечатлениям написал и благодарственное письмишко Габриэлле. Думаю, что оно будет небезынтересно и вам, дорогие сокресельники, как первый импрессион. Вскоре из отпуска возвращается Н.Б., тогда, возможно, посетим выставку с ней вместе, и я смогу что-то более вразумительное написать и для нашего Триалога. Пока же – письмо к Габи, которое я отправил ей пару дней назад:

(24.09.08. Москва)

Дорогая Габи,

большое спасибо за поздравление ко дню рождения, которое я получил уже по возвращении с Майорки. Буду действовать согласно твоим указаниям. Так держать! – Есть, так держать!

Прекрасно отдохнули и кое-что увидели удивительное в природе этого интересного острова. Например, роскошные пещеры со сталактитами и сталагмитами, которых я в реальности и в таком большом количестве и причудливых сочетаниях никогда еще не видел. Да и вообще, кажется, подобных пещер не видел. Фантасмагорическое зрелище, удивительное чудо природы, по эстетическому воздействию превышающее почти любое искусство, за исключением, может быть, грандиозных музыкальных композиций.

Интересные пейзажи прибрежных скал.

Кстати, там особенно ясно ощущается, откуда черпали вдохновение и образцы для творческой интерпретации Гауди и Тапиес. Да, вероятно, и Миро многое дала связь с Майоркой. Оказывается, оттуда происходят его мать и жена, он сам частенько бывал на острове с раннего детства, а последние годы (это уже широко известно) провел именно на Майорке. На месте его жительства теперь прекрасный музей с великолепной экспозицией поздних работ. Около десятка вообще шедевров, среди которых есть и неизвестные мне вещи. Открыта для показа и его мастерская, но и сам сад этой усадьбы, виды из него на море многое дают для понимания творчества Миро.

Провел там несколько часов и получил большое эстетическое наслаждение.

Сразу по приезде в Москву (т.е. сегодня, ибо два дня прошли в служебной суете) пошли смотреть Михаила Кулакова. Действительно, интересный живописец, который каким-то удивительным образом прошел в свое время мимо моего внимания. Спасибо тебе за многолетнюю пропаганду его и информацию об этой выставке. Она открыта только до 5 октября. Получили с Люсей большое наслаждение. Удивительно, что выставка совсем никак не рекламируется в Москве. За полтора часа, которые мы были на ней (она, кстати, не очень большая), не пришло ни одного (!) посетителя. Все время мы были единственными. Да бедные дремлющие смотрительницы.

Купил и каталог. К сожалению (и непонятно, почему), в него не попали самые интересные и сильные, на мой взгляд, работы. При этом именно три самых больших, подаренных им еще в 2002 году Третьяковке. Почему Третьяковка не дала фотографии этих работ в каталог своей выставки, понять невозможно – ну, нам-то здесь понятно: русский абсурд и разгильдяйство. Пойду еще раз в эти дни и запишу их названия. Я-то понадеялся, что они есть в каталоге. К тому же в нем сильно искажена и цветопередача. Тоже удивительно, ибо печатался он явно в Италии, а сегодня уже умеют почти точно передавать цвет в таких изданиях. Для других современных художников это не так важно, но у Кулакова-то вся сила и экспрессия в цвете (и форме, понятно), а цвет искажен. Так что каталог в целом разочаровывает, а не помогает. Может быть, в следующий раз что-то сниму своим аппаратом.

Кстати, в Фонде Миро на Майорке я снял много его работ, и, кажется, неплохо получилось.

Теперь о сути. Кулаков удивляет и восхищает цветоформной экспрессией, могучей энергетикой живописи и во многих работах – космизмом. И хотя техника его идет от Поллока и других абстрактных экспрессионистов (дриппинг, разливание краски, размазывание ее разными предметами и т.п.), но по конечному результату, который и важен для нас, зри-

Михаил Кулаков.
Подмосковные вечера.
1988

Михаил Кулаков.
Тотем.
2001

телей, т.е. по эстетическому воздействию, некоторые (и отнюдь не единичные) его вещи существенно превосходят и Поллока, и других его американских коллег, признанных сегодня арт-номенклатурой классиками искусства XX века. Кулаков в ряде работ сильнее, экспрессивнее, глубже духовно. Я как-то скептически относился к абстрактному и беспредметному искусству после Кандинского. Всегда считал (да и пока стою на этом), что он дал самые сильные образцы такого искусства, и далее никто никак не продвинулся в этом направлении. Однако выставка Кулакова в какой-то мере пошатнула это убеждение. Он сделал нечто иное и, в нескольких работах, по крайней мере, не менее сильное.

Ну, это первое впечатление. Надо еще будет посидеть на выставке, посмотреть, помедитировать. А там есть все условия для этого. Народу никого, выставлены и освещены вещи прекрасно. Во всяком случае, ясно, что он входит в первый ряд из 15–20 имен русских художников последней трети XX в. – начала нынешнего.

Об абстрактной (или беспредметной) живописи трудно писать что-либо членораздельное, кроме описания некоторых своих личных ассоциаций по восприятии ее, что неплохо делают талантливые искусствоведы. Я же привык выражать свой эстетический опыт от восприятия подобных вещей, как ты знаешь, в жанре *пост*-адекваций, большая и лучшая часть которых вошла в мой «Апокалипсис». Возможно, нечто подобное возникнет и в связи с Кулаковым, ибо что-то интересное шевелится уже в голове. Однако надо его еще как следует посмотреть в оригинале. Пока восхищает могучая экспрессия многих работ,

Михаил Кулаков.
Там вдали, за рекой… I.
2007

Михаил Кулаков.
Без названия.
2008

драматизм внутренних движений, даже в некоторых вещах какая-то агрессивность цветоформных столкновений, беспощадность космогенной борьбы противоположных начал бытия. Что-то напоминающее драматический период (10–20-е годы) Кандинского, но в более минималистской и оттого, пожалуй, более острой, напряженно-оголенной, конфликтной форме.

Сам маэстро уподобляет себя демиургу, созидающему нечто, выражающее моменты творения мира или его возникновения. Я же во многих вещах вижу и его внутренний апокалиптизм, в данном случае – в смысле конца, завершения бытия. При этом многое выражено удивительно сгармонизированными цветоформами, вызывающими ощущение возвышенного и прекрасного одновременно. Трудно представить себе, как можно подобного достичь теми методами, которыми он работает. Демонстрируется фильм, где мастер трудится в поте лица над одной картиной. Ее нет на выставке, но она есть в каталоге, и, кажется, это далеко не самое удачное его творение («Спираль эволюции», 2001). Возможно, мешала работа под видеокамеру (на публику), но я не могу себе представить, как методом разлива, разбрызгивания и размазывания красок можно достичь тех

удивительно гармонических результатов, которые представлены в экспозиции. Действительно, какая-то сверхчеловеческая интуиция. Или же элементы теургии реализуются и здесь?

Я имею в виду, прежде всего, те работы, которых нет в каталоге (пришлю их названия позже), но также, например, и триптих «Сириус» (2006), «Прометей. Симфония Скрябина» (1999), два холста из триптиха «Умбрийский пейзаж» (весна и лето) (1991), коричневая серия «Музыка сфер» (1999), «Тотем» (2001), триптих «Там вдали, за рекой» (2007).

Во всяком случае, я рад знакомству с новым для меня именем в искусстве. Спасибо тебе за это.

В Москве начинается осень. И холодная. Хотя и солнечная пока.

Что нового в художественной жизни Франкфурта? Не забывай иногда информировать.

Привет от Люси

Обнимаю Виктор

* * *

Понятно, что для Габриэллы я несколько завысил оценку Кулакова, хотя и ничего не преувеличил. Просто к сказанному можно еще добавить, что несколько настораживает красивость отдельных его картин, в которой сквозит определенный элемент коммерциализации, сознательной ориентации на публику, работа с оглядкой на рынок (а кто из художников вообще-то на него не ориентируется – и ныне, и присно, и во веки веков – всегда?). Если вспомнить мою классификацию искусства XX в., то я отнес бы Кулакова к консерватизму, консервирующему и академизирующему абстрактный экспрессионизм, информель. Добротный консерватизм, во многом эстетически выдержанный.

Однако это первые впечатления. Необходимо еще его посмотреть повнимательнее. Тогда, Бог даст, отпишу что-то повразумительнее этих охов и ахов.

На этом завершу первую весточку, которую посылаю для реанимации наших бесед, и призываю всех откликнуться как можно скорее и интенсивнее.

Наши цели ясны, задачи определены.

За работу, товарищи!

Обнимаю

Ваш В.Б.

БЕРЛИНСКИЕ ЭТЮДЫ И АССОЦИАТИВНЫЕ ХОДЫ

103. В. Иванов (Мюнхен, 26–30.09.08)

Дорогие друзья!

Как-то вам сидится в креслах виртуальных? Или и след ваш затерялся в европейско-азиатских пространствах? (вставка 27.09.: надо бы теперь вычеркнуть эту строчку, поскольку сегодня получил-таки долгожданное письмо от В.В., но, пожалуй, оставлю для *колорита*, передающего сентябрьское настроение вашего собеседника). Я же веду оседлую жизнь (надо признаться, все меньше хочется странствовать: становлюсь тяжел на подъем) и протираю всуе обивку своего старого диванчика. Хотя есть и исключения (маленькие). Съездил, например, по делам в Берлин. Намеревался пробыть там около десяти дней, но пришлось задержаться еще на две недели. После Мюнхена, кажется, что попал в другую страну: из – пусть лишь на первый (полуобманчивый и хотящий утешительно обмануться) взгляд – тихого и гармонически структурированного города оказался (в который раз) в бурно динамичной метрополии, цитатно разделенной и дионисийски разорванной на мало согласующиеся друг с другом фрагменты. В последнее время (годы) приезжал в Берлин лишь на два-три дня, и произошедшие перемены не так бросались в глаза. Теперь же заметил много нового: не столько эстетического характера, сколько социально-житейского. Вряд ли стоит об этом подробнее распространяться в нашей переписке, разворачивающейся – по большей части – в *сфере отрешенности*. И не хочется ее покидать. Замечу только: берлинский *текст* пишется по законам постмодернистской прозы, а мюнхенский еще сохраняет добротную связь с Томасом Манном.

Выражаясь в гоголевской манере, все, что ни есть в Берлине, пришло в движение (москвичей этим, конечно, не удивишь). Однако в последнее время (не в эсхатологическом смысле, конечно; хотя, как знать) музейная жизнь – вопреки всему – наполнилась атмосферой академического покоя. Коммерческие галереи не в счет (их развелось огромное количество; по их числу – более четырехсот – Берлин благополучно начинает конкурировать с Нью-Йорком: там их около пятисот) (кажется, я об этом уже упоминал когда-то).

И вот, вопреки всей этой суете, величаво разместилась в залах Gemaeldegalerie (т.е. Картинной галереи – музее западноевропейской живописи; даю название в немецком варианте, чтобы не вышло путаницы; впрочем, вы оба бывали в Берлине, и это примечание, пожалуй, излишне) выставка Себастьяно дель Пьомбо. Трудно придумать тему, столь же далекую от треволнений сегодняшнего дня. Начинаешь понимать бездонные преимущества академизма перед изнурительно тревожными дискуссиями о грядущих судьбах искусства.

«На свете счастья нет, но есть покой и воля». Суждение это справедливо (отчасти). По крайней мере, созерцание картин Себастьяно дель Пьомбо вполне способно наполнить душу блаженным покоем. Успокоительно зайти на выставку как на остров, тысячью духовных миль отдаленный от обезумевших миров.

Вспоминаются студенческие годы. Маленькая аудитория, забитая книжными шкафами. Монотонный голос профессора (женского рода), читающего лекции о живописи эпохи Возрождения. Старые коричневые диапозитивы, чуть ли не начала века (прошлого, разумеется). Уют скуки. Безвременье. За плотно зашторенными окнами, кажется, больше ничего нет. Мир может рушиться, а лекция все равно будет продолжаться, и в этом непобедимая сила традиции.

Так и теперь.

Неподалеку, в музее современного искусства, покоится в спирту половина бараньей туши и уныло мерцают компьютерные экраны, но пока (еще? И как долго?) будут выставлять картины мастеров Ренессанса, остается не прерванной связь с основами европейской культуры. Не думаю, что устроители выставки намеревались оказать *тихое сопротивление* разрушительным тенденциям, но de facto так и получилось. Выставка – *факт,* встроенный в нашу жизнь, и свободной воле каждого предоставляется выбрать свой путь в лабиринте.

Выставка напоминает о вечной правде *Возрождения,* точнее, его архетипа. С легкой руки Флоренского иногда принято говорить о Возрождении пренебрежительно и уничижительно, противопоставляя приземленному человекобожию великолепие сакрального Средневековья. Нет спору, в реально-историческом Ренессансе есть чему ужаснуться теологу, но есть и другая сторона: открываешь действие духовного импульса у флорентийских неоплатоников, в композициях Рафаэля, в сокровенных писаниях Агриппы Неттесгеймского…

Для меня, например, Возрождение – не столько исторический факт, сколько метафизическая Идея, допускающая бесконечное число модификаций. О многообразии таких возрождений хорошо писал Эрвин Панофский. Но останемся в рамках итальянского Ренессанса. Каково наше отношение к нему? Что остается в нем для нас жизненно важным и насущно необходимым? Вы, конечно, понимаете, что речь идет не о хронологии или чисто искусствоведческих проблемах, а о метафизических основах культуры.

Культура же строится под действием вполне определенного (но вербально трудно выразимого) духовного импульса (или даже целого пучка импульсов). Здесь уместно вспомнить Андрея Белого, писавшего: «Возвращение к импульсам Ренессанса – залог зарождения новой культуры, возвращение к пирам его, к формам есть падение в смерть… повторение форм Ренессанса – попрание заветов его» (цитата взята из «Кризиса культуры»; эта книжечка попалась мне в 1964 году и оказала огромное влияние на мое мировоззрение, и по сей день я нередко ее перечитываю с большим для себя поучением).

Действительно, возвращение к *формам* ренессансной культуры ни к чему кроме как к кичу не приведет. Наглядно это выражается теперь в совершенно извращенном интересе к Леонардо да Винчи. Даже упоминать об этом не хочется, и, тем не менее, подобный интерес, – впрочем, и любая болезнь – симптом серьезных нарушений, рикошетом отмечающих, в чем действительно нуждаются душа и тело.

Совсем по-другому обстоит дело, если мы попытаемся осознать духовный смысл Возрождения. Сошлюсь опять для краткости на Андрея Белого, усматривавшего сокровенную сторону ренессансного импульса в его способности преображать «человеческое подсознание до слияния его с существами космических сфер; это видим мы в Беатриче у Данте, в «Мадонне», в «Христе» Леонардо да Винчи»… «Интимное этой культуры – сказать в Форнарине таинственно действуют силы Мадонны, что в Фауста вписаны тайно великие силы Христа». В рамках академической нау-

Себастьяно дель Пьомбо.
Воскрешение Лазаря.
Ок. 1517–1519.
Национальная галерея.
Лондон

Себастьяно дель Пьомбо.
Мадонна с Иоанном Крестителем
и заказчиком.
Ок. 1519–1520.
Национальная галерея.
Лондон

ки подобные вещи могут рассматриваться как дикие фантазии, но почему же в интимной беседе не коснуться подобных тем, созданных не для всех ушей? Но ведь, даже если оставаться в академических рамках и приступить к исследованию русского религиозного ренессанса, то никак не миновать сходных проблем, явленных в опыте Владимиром Соловьевым и «младосимволистами» (А. Блок, А. Белый). Для теологов вопрос о возможности действия божественных сил в человеке вообще не подлежит никакому сомнению. Прежде всего, речь идет о богодухновенной (инспиративной) природе Священного Писания. Святитель Филарет (Дроздов) выразил эту истину с прозрачной ясностью и определенностью: «Священным Писанием называются книги, написанные Духом Святым через освященных от Бога людей». Но признается и в других формах синергическое творчество духовных существ и человека. Достаточно вспомнить Житие преп. Алимпия Печерского. Специфика ренессансного опыта (а затем и соловьевского) заключается в том, что не только особо освященные (святые) люди признаются способными воспринимать божественные инспирации (допускается даже инкорпорация), но духовные существа осеняют и действуют в, так сказать, совершенно обычных, хотя и каким-то таинственным образом предизбранных, человеках. Импульс Возрождения ведет к расширению сознания, к перманентному трансцендированию. «Неудача» же итальянского ренессанса (о чем писал Бердяев) во многом связана с тем обстоятельством, что чаемое равновесие между духовным развитием и растущим вниманием к физическому миру (что является условием возникновения самосознающей души) было нарушено в пользу одностороннего материализма (иногда в солидной идеалистической упаковке).

Но, пожалуй, хватит об этом. На примере Себастьяно дель Пьомбо можно ставить более скромные, но не менее важные вопросы о смысле стилистических метаморфоз. Мне, с шестидесятых годов исповедующему метафизический синтетизм, особо интересны способы сочетания особенностей различных художественных школ и направлений. За каждой из таких школ (стилей) стоит определенный архетип (идея). Как в таком случае возможны их сочетания при условии разнонаправленности художественно-эстетических интенций (это я называю проблемой *сочетания несочетаемого*)? Что делает художника восприимчивым к ранее чуждым ему влияниям? Как возможны их синтезы на новом уровне?

Творчество Себастьяно дель Пьомбо дает неплохой материал для постановки таких проблем. Я не собираюсь в кратком письме их подробно рассматривать или далее ими заниматься, хочу лишь только отметить направление, в каком могло бы проводиться метафизически ориентированное исследование. С искусствоведческой стороны весь материал уже дан. Остается интерпретировать его как сумму симптомов, выражающих эстетические процессы на чисто духовно-смысловом уровне. При желании вполне реально вычленить их «логический скелет». Лосев сетовал, что на такие «скелеты» не обращают внимания исследователи («захватывающая своею жизненностью стихия искусства всегда мечтала распознать, проанализировать и формулировать эти его необходимые логические скрепы») (здесь краткое отступление: в Берлине мне удалось купить в магазине

русской книги «Диалектику художественной формы»; жаль, что раньше не читал это великое произведение; теперь, мне кажется, даже становятся излишними многие наши дискуссии; зачем тратить слова; вполне достаточно указать на соответствующую страницу «Диалектики», чтобы получить исчерпывающий ответ на свои вопрошания; утешен глубоко тем, как Лосев пишет о *понимании*; именно это я и хотел – неумело, конечно – выразить в ряде своих писем.)

Снова возвращаюсь к Себастьяно дель Пьомбо. Его творчество отмечено рядом метаморфоз, соблазняющих к поиску их «логических скреп». Как вам хорошо известно, мастер родился в Венеции и возрос в атмосфере, насыщенной мощными импульсами, приведшими к сложению школы, культивировавшей то, что Вёльфлин называл принципом живописности в противоположность принципу линейности, воплощенному тосканскими и римскими художниками эпохи Возрождения. Вероятно, Себастьяно дель Пьомбо был близок к кругу Джованни Беллини и, несомненно, хорошо знаком с Джорджоне. Казалось бы, этим предначертан его дальнейший путь. И почему бы ему не стать тогда вторым Тицианом? Вместо этого судьба заносит его в Рим (1511 год). Здесь он знакомится с Рафаэлем (в Риме только с 1508 года), который произвел на него впечатление огромное. Одно время мастеров связывали тесные дружеские отношения. Влияние Рафаэля оказалось настолько сильным, что «бывший» венецианец вполне усвоил его манеру (иногда до неотличимости: в искусствоведении часто велись споры об атрибуции тех или иных картин дель Пьомбо, приписывавшихся Рафаэлю). Но идиллия длилась сравнительно недолго. Уже где-то между 1515–1516 годами отношения между друзьями прерываются, и Себастьяно переходит в лагерь приверженцев Микеланджело. В этот период у него начинают обозначаться стилистические новшества, близкие к открытиям маньеристов. Если отрешиться от красочно биографических деталей и сосредоточиться на «логических скрепах», то можно было бы открыть немало существенных элементов метафизического синтеза: в данном случае венецианской живописности со строго римской линейностью. Синтез этот осуществлялся в конкретной личности, оказавшейся способной вместить невместимое и сочетать несочетаемое. Современники уловили синтетические тенденций в творчестве художника, сумевшего соединить «грацию Рафаэля с неистовством Микеланджело» («Raffaels grazie – Michelangelos furor»), и мудро поступили устроители, сделавшие эти слова мотто берлинской выставки.

Поделившись сими мыслями, я хотел показать, что в наших беседах мы все-таки должны время от времени возвращаться в подобные «академические» пространства. Нередко в них многие вопрошания могут получить неожиданные – в своей прозрачной убедительности – ответы. Да и воздух там чище, дышится легче. Не все же, в конце концов, бродить по задворкам. Этим я, однако, не хочу сказать, что все современное (гм, а что считать «современным»?) искусство 50-х годов разве подходит под это определение? Могли ли в 1908 году рассматривать искусство 50-х годов XIX века как *современное и мало усвоенное*? А ведь и теперь многим творения авангардистов-пятидесятников кажутся непомерным дерзновением. Мыслимо ли аналогичное времяощущение в 1908 году? Только представьте себе, что Шёнберг считал бы Шумана смелым новатором, а Кандинский потрясался бы новшествам Делакруа. Я говорю не о вкусовой оценке, а об ощущении – себя – во времени. Знаю умных и образованных людей, для которых даже импрессионисты являются пределом понимания «современного» в искусстве. Здесь кроется очень странная проблема, о которой мне хотелось бы с вами вместе порассуждать на досуге. В конце концов, и в задворках есть своя прелесть. Но надо уметь (и мне кажется, мы это умеем) выходить из принудительно данной нам «современности». Когда Лебядкин пытался навязаться Ставрогину в «родственники», тот дал ему недвусмысленно понять, что «от таких родственников бегут». Поэтому вполне оправданно отречься и от «современности», которая для метафизика, по сути, таковой не является. Вы понимаете, конечно, что я имею в виду только определенные тенденции и явления в искусстве (или, если хотите, арт-продукции), на которые мы вовсе не обязаны реагировать (разве только в случае постановки диагноза) ни внутренне, ни внешне. Настоящее произведение искусства совершенно не затронуто бегом времени. Как писал Лосев: художественная форма «вечно покоится сама в себе

относительно всего иного». «Хотя она фактически не существовала до определенной суммы творческих актов художника в качестве формы именно данного произведения, нужно необходимо думать, что сама она совершенно не была никем создана и к смыслу ее отнюдь не относится ее созданность». Думаю, что эта истина очевидна для каждого из нас и подтверждается данными нашего созерцательно-эстетического опыта (в той или иной мере) и совершенно независимо от логической доказательности самого тезиса в лосевской формулировке.

Поэтому и произведения современного искусства могут быть восприняты в «смысловом» измерении (в «сфере смысла»), вырваны из прямо- и однолинейного исторического времени и пережиты в точкообразном времени экзистенциальном (заимствую сии понятия у Бердяева). Весьма благоприятна для подобных упражнений выставка Рупрехта Гайгера, открытая в Новой национальной галерее. Ранее ее (хотя в несколько ином варианте) было возможно посмотреть в Мюнхене (Ленбаххауз, 15.12.07–30.03.08). Я о ней уже ранее кратко упоминал, отвлеченный более насущными темами (см. письмо 084, с. 408), Теперь сказать о ней несколько слов представляется вполне уместным.

Она – как ни странно – хорошо гармонирует с выставкой Себастьяна дель Пьомбо. Обе они носят какой-то примирительно-спокойный характер, далекий от треволнений сегодняшней художественной сцены (и рынка). Творчество Гайгера проходит в сфере экспериментов с цветом, но в отличие от большинства арт-продуцентов не носит болезненного, двусмысленного или провоцирующего характера. Мои зарисовки впечатлений от Дэна Флэвина и Раушенберга напоминают мне картинки герменевтических баталий в собственном сознании, когда pro et contra сшибались друг с другом в дикой схватке. Рушились башни моего эстетического миросозерцания и тут же строились новые. Раздавались победные вопли и жалобные стоны. На глазах менялись парадигмы. Ничего подобного в случае Гайгера не наблюдаю. Все уравновешено, понятно и оправданно.

Он принадлежит к числу первых немецких абстракционистов послевоенного периода. Вместе с Баумайстером и Винтером входил в группу ZEN 49, но заметно отличается от своих собратьев очищенностью воображения и определенностью эстетических ориентиров. Его главная интуиция связана с переживанием энергетической и терапевтической природы цвета. «Энергия цвета-в-себе (an sich) является терапией. Цвет – это энергия». Приятно заметить, что и жизнью он вполне подтвердил правоту своих эстетических воззрений: в этом году ему исполнилось сто лет при полном сохранении здравого сознания и творческих возможностей. Пожалуй, это единственный случай в истории искусства. Пикассо и Тициан дотянули лишь до девяноста с хвостиком.

Будучи по образованию архитектором, он придумал занятные сооружения, где зритель мог бы «заправляться» (tanken; так обычно говорят о заправке бензином) цветом. Всем другим цветам Гайгер предпочитает красный как неистощимый источник жизнеэнергии. При всем том его отношение к цвету свободно от чувственности и загрязненной астральности, поэтому созерцание гайгеровских работ способствует радостно отрешенному состоянию духа.

Можно, конечно, еще долго писать о Гайгере, однако в контексте Триалога вряд ли это нам теперь необходимо. Зато есть в Берлине еще одна выставка, тема которой способна существенно обогатить наши беседы.

Проблема заключается в следующем: у меня иногда создается впечатление нашей *зацикленности* (прошу прощения за сие жаргонное выражение) на проблемах современного (*пост*-?)искусства, однако при этом выпадает целый комплекс тем, значение которых для нашей духовной жизни не менее (а иногда и более) существенно. Например, сфера мифа в ее экзистенциальной переживаемости. Почему эта тема (скрытно присутствуя) не находит у нас своего вербального выражения? Важным для дальнейших судеб Триалога был бы обмен личным опытом, полученным при соприкосновении с этой сферой. Конечно, не легко отделить внутренне усвоенное от собственных исконных интуиций. Многие родственные мысли срослись до неразличимости с идущими из глубин сознания импульсами и предчувствиями. Но, вероятно, каждый из нас мог бы припомнить в себе реликты мифологического сознания в раннем детстве, когда совершенно бессмысленно было бы говорить о фило-

софских влияниях. Такого рода переживания хорошо описаны в повести Андрея Белого «Котик Летаев». Однако исследование подобных архаических состояний сознания потребовало бы долгого времени и в любом случае выходит за рамки данного послания. Примем на веру, что мифы знакомы нам были в детстве не только в результате чтения «Легенд и мифов Древней Греции» в изложении проф. Куна.

Так вот, выставка в Пергамском музее (Pergamonmuseum) «Вавилон: миф и истина» смогла бы нам воскресить полузабытые переживания. Вы скажете: как говорить о выставке, ее не посетив? Однако в данном случае это совсем не обязательно, поскольку в основном экспонаты привезены из крупных музеев, коллекции которых вам хорошо знакомы. Полагаю, что главный интерес для дискуссии заключается не в отдельных произведениях, а в концепции данной выставки. Она носит сознательно провоцирующий характер и направлена, как выразился один рецензент, «против ожиданий публики, которые запечатлены чтением Библии и античной литературы». Таким образом, под *истиной* устроители понимают тот образ Вавилона, который возник в результате археологических изысканий, расшифровки клинописных табличек и т.п. Против этого ничего возразить нельзя, кроме оговорки, что такой образ не является абсолютной истиной в последней инстанции, а всего лишь одной из рабочих *гипотез* современной науки, в общем-то довольно далекой от понимания собственно духовных основ древних культур (о чем прекрасно писал один знаменитый египтолог). Так что употребление слова *истина* является непомерным и неоправданным преувеличением. В Париже поступили более осторожно (и мудро), озаглавив выставку «Вавилон в древности и Вавилон в традиции». Получилось вполне корректно и научно добросовестно: никакой провокации и вызова здесь нет.

И вот эта в высшей степени *гипотетическая истина* намеренно противопоставляется тому, что парижские искусствоведы тактично именовали «Вавилон в традиции». Мораль сей басни заключается в стремлении дискредитировать библейские и античные свидетельства о Вавилоне, дескать, выражаясь словами Смердякова, там «все про неправду написано». Но посетители вольны составить и собственное суждение, невзирая на обширные и обильные экспликации. Тогда остается поблагодарить устроителей, собравших огромный материал, разделенный на две части. В одной основательно представлены по разделам (государственное устройство, религия, медицина, сельское хозяйство и т.д. и т.п.) все области вавилонской культуры и жизни. В другой (расположенной в левом флигеле музея) богато представлены произведения западноевропейского искусства на вавилонские темы. Ясно, что источником для подобных произведений были не результаты археологических раскопок, а соответствующие места в Библии. Все эти творения подведены под категорию *мифа*. В таком случае под мифом разумеется вымышленный рассказ, не имеющий ничего общего с исторической действительностью. Предполагается, что этим опровергаются библейское сказание о вавилонской башне и т.п. Это также остроумно, как история о простеце, попавшем в первый раз в жизни в театр и уложившем метким выстрелом актера, изображавшего Отелло. Простец хотел сделать доброе дело и спасти Дездемону от удушения. Нечто подобное происходит, когда имагинации – сверхчувственные образы – начинают сравнивать с добротными археологическими данными, представленными грудами кирпичей и пр. То же следует сказать и о вавилонской блуднице в Апокалипсисе. Менее всего сей образ служит материалом для реконструкции истории проституции в древности и средством дискредитировать вавилонскую культуру.

В итоге скажу, что понятие мифа менее всего подходит для обозначения того, что хотели представить под этим наименованием устроители выставки. Каждый теперь, конечно, волен вкладывать в слово то содержание, какое ему угодно. «На чужой роток не накинешь платок». Но все же довольно странно, когда миф истолковывается как нечто противоположное истине. Более корректно полагать, что миф является наиболее совершенной формой выражения истины.

Но не знаю, стоит ли нам затевать дискуссию на эту тему. А как вы думаете?

Сердечно вам преданный собеседник В.И.

P.S. Ваши летние письма получил. Рад и благодарен. Внимательно их изучаю. Соответствующие «царапки» пришлю в ближайшее время.

ТЫСЯЧА И ОДИН ВИД ПУСТОТЫ (ОДА ИЛЬЕ КАБАКОВУ)

104. В. Бычков (Москва, 02.10.08)

Дорогие друзья,

вот, вроде бы завершил я тему апокалиптизма Культуры, и вам она порядочно надоела, и я не раз уже обещал забыть о ней и писать только о прекрасном, добром и святом. Да сама жизнь, т.е. жизнь искусства, которая интересует нас здесь, постоянно и настойчиво принуждает возвращаться именно к этой теме. Простите, но против лома нет приема, кроме как побольше лома.

Москва завалена творениями Кабакова, вернее, Кабаковых. Теперь рядом с именем Илюшки появилось имя его жены Эмилии, даже под теми работами, которые лет 20 назад подписывались только одним именем. Ну, да известно же, муж и жена – одна сатана, поэтому я и буду в дальнейшем говорить о них (нем, ней) в единственном числе.

К 75-летию великого из великих концептуалистов, как минимум, на трех выставочных площадках (и каких!) открыты большие экспозиции его творений. На «Винзаводе» демонстрируются его проекты «Мухи», «Туалет» и в галерее «Гельман» (там же на территории Винзавода) «Игра в теннис». В новом Центре современной культуры «Гараж» огромный проект «Альтернативная история искусств» и копия «Красного вагона», а в Гмии им. Пушкина – «Ворота».

Все посмотрел (кое-что вместе с Н.Б., остальное она активно досматривает после длительного и весьма благотворного пребывания в южных странах и, надеюсь, тоже выскажет здесь свое мнение). Все огромное (гигантомания, не свойственная вообще-то подлинному Кабакову и не соответствующая масштабу его творческих потенций), занимает большие выставочные пространства, которых в Москве теперь несметное количество – только выставляйся. И Илюшка показал пример могучего выставляжа. (Нет, Шемякину за ним не угнаться. Даже при поддержке всесильного Гергиева. Здесь задействованы миллионы евро известного нашего спонсора-миллиардера.) В общей сложности не меньше (думаю, что значительно больше) тысячи крупных и мелких объектов, включенных в эти проекты.

«Мухи». На много просторных залов развернут проект о жизни, быте, нравах и деяниях мушиной цивилизации. Представлены и сами мушиные рои из сотен пластиковых муляжей мух. Разработана система организации мушиного социума, показаны достижения мух в области наук и искусств, явлены образцы мушиной поэзии, музыки, живописи в большом количестве и представлены суждения о мухах крупнейших деятелей человеческой цивилизации – от великих философов и деятелей искусства до простых трудящихся из кабаковской коммуналки. Типа того: *Иван Моисеевич*: Чья это муха? (муха изображена в натуральную величину очень реалистично на огромном пространстве холста). *Нинель Степановна*: Не знаю.

Особый интерес представляют трактаты мушиной философии, вывешенные на сотнях страниц машинописного текста в переводе на русский и английский в огромном зале, освещенном только двумя тусклыми лампочками по 40 Вт (еще четыре, предполагавшиеся для освещения этого зала, специально вывернуты организаторами из патронов – чтобы приблизить читателей трактатов к естественным условиям писания мушиной философии – в темных, холодных российских сортирах, где и обитает в основном мушиная цивилизация). Интересно. Не без выдумки и хорошей работы фантазии. Рассматривал все с неподдельным интересом и радостью мушиной.

Сразу по выходе из мушиного проекта стрелка направляет посетителей в один из таких публичных, холодных (т.е. на улице, без воды, света, обогрева – отверстия в деревянном помосте над выгребной ямой – разъяснения для Вл. Вл., который, вероятно, забыл о таких предметах советской цивилизации) сортиров (проект *«Туалет»*), который специально выстроен для данной выставки на территории завода в натуральную величину по типовому проекту подобных сооружений, в бесчисленном множестве еще встречающихся и ныне на просторах нашей родины. Слева вход «М», справа – «Ж». Каждое отделение на 3 посадочных места. Внутри и снаружи чисто выбелен. Еще не использовался по прямому назначению – два охранника строго бдят, чтобы этого не случилось.

Внутри каждое отделение меблировано под типичную уютную комнатку советского интеллигента 50-х годов со всеми домашними предметами того

скромного времени. Внутри холоднее, чем снаружи (бедные охранники мерзнут там в толстенных тулупах), но все чистенько и пригоже. Стерильно. С иголочки.

Можно представить себе, сколько написано (и еще будет написано) мудрейших искусствоведческих комментарием на темы этих проектов. Какая могучая герменевтика и экзегетика развернута. Пища-то для них крайне благодатная. Мушиная цивилизация как образ (или прообраз будущей) человеческой… Жизнь советских интеллектуалов в холодном сортире… Даже у меня постоянно чешутся руки набросать какую-нибудь адеквацию, но не буду. И без нее этого чтива на всех языках, чувствую, уже наработано немало. В закрытом книжном киоске видны толстенные каталоги и этих московских проектов, и многих других. Велик Кабаков!

«Игра в теннис». Большой зал галереи «Гельман» превращен в теннисный корт. По стенам размещены школьные доски, на которых мелом каллиграфическим почерком учительницы младших классов написаны вопросы и ответы играющих. Игроки: сам Илья и известный в кругах артноменклатуры апологет *пост*-культуры Борис Гройс. На мониторах над досками видны изображения их самих с ракетками на настоящем корте. Однако собственно игра идет на школьных досках. Это диалог двух мэтров *пост*-культуры на философскую тему «Зверь». Десятки многомудрых вопросов и столь же многомудрых ответов.

Несколько примеров:

Вопрос: Древний страх: «звери везде вокруг нас» перенесен на террористов, бандитов. Какое место занимают в этом тотальном «страхе» насекомые?

Ответ: Больше всего мы боимся, что насекомые уже «внутри нас» или могут забраться вовнутрь нас.

Вопрос: Отличается ли секс человека от звериного?

Ответ: Да, у человека бесчисленное количество поз в сексе в отличие от одной звериной.

Вопрос: Может ли зверь повести себя по-зверски?

Ответ: В случае победы он ведет себя позверски, а в случае поражения? Когда он жертва, он ведет себя жертвенно.

Вопрос: Может ли зверь отличить еврея от китайца?

Ответ: Может, по вкусу.

Вопрос: Моя соседка – 11 лет – сшила кошке женское платье, а собаке шьет брюки. Что бы это значило?

Ответ: Твоя соседка дитя новой эпохи тотальных генетических экспериментов. Она, очевидно, мечтает о домашнем звере, который сочетал бы в себе все лучшие качества собаки и кошки – и тем самым преодолел бы оппозицию «кошка vs. собака», которая не меньше, чем вопрос: «Кого ты больше любишь – папу или маму?» – демонстрирует ребенку невозможность абсолюта. Мистический брак между кошкой и собакой выступает тут аналогом брака между Христом и Церковью, Инь и Ян и т.д.

Вопрос: Является ли политически и эстетически корректной выставка о зверях, зрителями которой являются исключительно люди?

Ответ: Считаю абсолютно некорректной. У меня в этом большой опыт. Больше десяти лет я делаю инсталляции на Западе про Советский Союз и ни разу у себя на родине.

И т.д. и т.п. Надеюсь, звери не обидятся на маэстро за последний ответ, в котором он популярно разъяснил непонятливым, кто есть кто. Тем более что теперь, наконец, он развернул эти инсталляции в огромном масштабе на родине и может спокойно почивать на лаврах: звери тоже их увидели и насладились.

Над этой «игрой в теннис» можно неплохо поработать комментаторам. Много игровой пищи для ума, тех благоглупостей, которые так любит *пост*-культура.

«Альтернативная история искусств (Шарль Розенталь, Илья Кабаков и Игорь Спивак)». Огромный проект, занимающий большую часть безмерного автобусного парка (архитектора-конструктивиста Константина Мельникова, 1926 г.), отданного теперь под Центр современной культуры «Гараж». 224 картины (есть их перечень, раздается посетителям бесплатно) большого, а иногда и огромного формата (!). Поболее, чем весь советский раздел в Третьяковке. Концепт: показать альтернативное развитие отечественного искусства, если бы оно пошло по пути скрещивания

соцреализма и авангарда на примере трех поколений вымышленных художников: Розенталя (скончался в 1930), Кабакова (р. 1933), Спивака (р. 1970).

Реализация. Две сотни скучнейших, однообразных огромных полотен, клиширующих ранние небольшие картинки Илюшки типа абрамцевского пейзажа, выставленного в Кёльне («Неповешенная картина»). На них небрежно изображен какой-нибудь фрагмент, пародирующий советскую живопись, а большая часть холста или остается пустой, или на ней разбросано несколько геометрических форм (вроде бы супрематических). Что у Розенталя, что у Спивака, что у Кабакова – все одно и то же (с незначительными внешними нюансами) и все предельно трафаретно, примитивно, без какой-либо выдумки или искры (уже ни сатиры, ни пародии, ни тем более альтернативы). Скучное, бесконечное тиражирование одного и того же. По сравнению с этим «альтернативным» искусством живопись соцреализма из Третьяковки – просто собрание художественных шедевров. Там социалистические утопии выражены часто неплохо в художественном отношении, нередко даже искренне, с какой-то верой в светлое и скорое будущее. (Не случайно те же «продвинутые» искусствоведы, что «с пеной у рота» пропагандировали недавно московский концептуализм, теперь все активнее выступают пропагандистами и апологетами живописи соцреализма, без устали впаривая ее богатым клиентам на Западе, да и у нас она скоро пойдет на ура у зомбированных арт-номенклатурой новых русских.) Здесь – скука и пустота. Не дай Бог такой альтернативы!

ПУСТОТА – вот что в конечном счете стоит за всей этой кабаковской вакханалией, развернутой в Москве на огромных выставочных площадках. Если в ранних московских работах Ильи (кухонном концептуализме) дышит жизнь художнического сознания – все эти с любовью выписанные альбомы на кухонные темы и мелкие инсталляции из кухонного быта совдепии, – то здесь все легкое очарование совка, пародирующего свой коммунальный быт, но и по-своему любящего его, куда-то ушло. Осталось ремесленное производство (массовое тиражирование) свидетельств духовной и душевной пустоты производителя. И грустно, и страшно. Грустно, что мастер не смог вовремя остановиться и не впадать в старческий маразм пустой гигантомании. Страшно, что это не только его личный маразм (он-то просто добросовестно заваливает Бездну своими поделками – Бездну между Культурой и чем-то Иным), но и маразм *пост*-культурного продуцирования в целом. Кабаковские выставки – только яркое и вопиющее, как всегда в России, – выражение того, что на Западе преподносится в более лакированном, гламурном виде, под которым не сразу разглядишь эту ПУСТОТУ. Здесь же она кричит в своем обнаженном, неприкрытом виде. И этим, пожалуй, Кабаков честнее многих своих западных коллег.

Его творчество (особенно в «Гараже») громко вопиет: Пустота! Все и везде пустота! Ничего нет! Конец всему!

И сам Илюшка, конечно, чувствует это. Не случайно последний его проект, демонстрирующийся в Пушкинском музее, – «Ворота» (возвращение, кстати, к обычной, скучно и без вдохновения, правда, наработанной, абстрактной живописи) – надежда на то, что все-таки есть где-то эти «врата» в мир иной, что, возможно, есть и сам этот мир и, что, может быть, и его, грешного, примут скоро туда (концепт, решенный на чисто головном уровне). Ведь не зря же он пахал всю свою жизнь, не разгибая спины. И напахал действительно много. Московские выставки тому – ярчайшее свидетельство. И страшное свидетельство. Бездна его поделками не только не заваливается, но как бы разверзается еще глубже. И не видно уже ни дна, ни другого берега за все сгущающимся фиолетовым туманом. И врат не видно. Совсем не видно! Зияет одна страшная, бесконечная, мертвая, молчащая Пустота.

Что же ты натворил-то, Илья, новый пророк небытия?

Страшны твои пророчества, жить после них очень неуютно, ибо, куда живем, зачем живем? – все равно: ПУСТОТА!

Или мушиная цивилизация? Мухи-то жужжат и жужжат вокруг и внутри нас. Жужжат и жужжат!

Жаль, конечно, что здесь нет Вл. Вл. Было бы интересно походить с ним по экспозициям и вживую поговорить об увиденном, узнать, где же я все-таки пропускаю главное, с его точки зрения, в Кабакове –

зерна и ростки новой грядущей эпохи духовности, о которых нет-нет да и проговаривается мимоходом наш собеседник со ссылками то на Кабакова, то на Раушенберга, то на моего друга Бойса. Может быть, в его игровой парадигме? Да, все, чем занимается Кабаков, это, конечно, *игра*. Он играет всегда и везде. Но подготовка ли это к Игре в бисер? Думаю, что нет. Ибо Игра Гессе предполагает в качестве своей сущности *анагогический характер*, возведение игроков и зрителей на более высокие уровни духовности. Не случайно она основывается на всех высочайших достижениях Культуры и Искусства. Такая ли игра у Кабакова, как и у большинства постмодернистов? Конечно нет. Кроме беззлобного и безвкусного пародирования советского быта (сколько уже можно, кстати?) в ней фактически ничего нет. И сильные потуги замаскировать, прикрыть пустоту. Это да. Это игра симулякрами, за и под которыми ничего нет. Возможно, поэтому он так многословен. И в буквальном (множество текстов, которые вроде бы положено читать реципиенту), и в переносном смысле (224 огромных полотна в Гараже ни о чем и ни с чем – никакого намека на какую-либо художественность или на что-либо иное, хоть в каком-либо отношении ценностное или антиценностное).

Здесь, возможно, в разговор включится Н.Б., которая могла бы резонно сказать: да ведь он и не стремится ни к какой художественности или эстетичности, ни к каким ценностям. Постмодернизм и концептуализм, в частности, не знают ни таких категорий, ни самих феноменов, описываемых ими. Не знают и не хотят знать. Ясно, что к искусству все это отнесено в самом современном смысле понимания термина art, когда к нему причисляют все то, что кто-либо назвал искусством и внес в контекст art-говорения, т.е. профессионального как бы обсуждения. А Кабакова туда давно внесли. (И азъ, грешный, кстати, вот этим своим участием в обсуждении и утверждаю косвенно, что мы имеем дело с искусством.) Поэтому мы не должны искать у него ни выражения чего-либо, тем более какой-то мифической метафизической реальности, ни каких-либо намеков на эстетические качества. Нет, здесь совсем иная плоскость разговора: только концепт и его презентация в каких-либо артефактах.

На это нечего возразить. Концепт какой ни какой есть, презентация есть, артефакты тоже. И миф про мушиную цивилизацию. Ну, и пустота, конечно. И аромат халтурки. И большая претенциозность. Чего еще требовать от «актуального» искусства? Все на своих местах.

Так что слава, слава Кабакову!

Обнимаю всех! В.Б.

105. В. Бычков (Москва, 06.10.08)

Дорогой Владимир Владимирович,

с удовольствием и духовной радостью прочитал Ваше последнее письмо. В Европе и Америке в последние годы активизировались большие выставки мастеров Возрождения. К сожалению, нам, россиянам, это не очень доступно и накладно. А Москва (ее арт-номенклатура), естественно, не желает тратить большие средства на подобную роскошь. Она пока с большим удовольствием созерцает выражения пустоты, о которых я писал в прошлом письме. На это миллионы находятся. Да и музейщики сегодня далеки от Возрождения. У них другие заботы. Директора Эрмитажа и нашего Гмии наперегонки соревнуются в деле превращения своих музеев в полуразвлекательные и доходные центры. Антонова замахнулась на целый квартал, в который попадает и здание нашего института, кстати. А что ей выставлять-то? Сейчас, когда практически главное сокровище музея – импрессионизм и всю последующую живопись перенесли из основного здания к нам во двор – в бывший музей частных коллекций, в главном-то здании практически нечего смотреть. Там высокохудожественных вещей-то из предшествующих периодов (за исключением Египта, Фаюма, небольшого числа византийских и ренессансных работ), как Вы знаете, практически нет. Десятка не наберется. А она утвердила уже в правительстве проект на весь квартал вокруг музея, имея в виду именно превращение музея искусств, в котором сейчас очень мало посетителей, в развлекательный центр «культурного отдыха трудящихся». Ну, об этом грустно писать. Вы и так все сие знаете.

Конечно, живопись Возрождения – это могучий эстетический объект в самом классическом понимании. Да именно на нем, пожалуй, в первую очередь

и сформировалось это понимание. И я рад поговорить о метафизическом смысле искусства Возрождения, если Вы дадите какое-то новое направление обсуждению темы, отличное от того, что мы знаем по бесчисленным трудам pro et contra Ренессанс. Так же и тема мифологического сознания, мифа и т.п. крайне интересна, но ведь уже столько об этом написано и пишется, что я пока не очень усматриваю какой-то новый поворот в контексте нашего разговора. Если Вы видите такой ракурс, давайте попробуем поговорить в этом ключе. Темы для философии искусства, да и для нас самих значимые, но просто пересказывать прочитанное по ним мне не хотелось бы.

Улетаю завтра в город Канта, а через неделю жду от Вас и Н.Б. откликов на все и про все. Я переслал ей все наши последние письма.

Обнимаю В.Б.

Общее дополнение

Дорогие друзья, я обещал что-то сказать о выставке Кулакова по внимательном изучении ее. Впечатление не изменилось, а даже в какой-то мере усилилось, ибо посещал ее уже после знакомства с выставками Кабакова. Стало еще более ясно, где зерна, а где плевелы в истории русского искусства последней половины столетия. Очевидно, что Кулаков по праву должен занять там высокое место сразу же после наших крупных авангардистов первой половины столетия. А вот место Кабакова – весьма проблематично, маргинальное и скромное, хотя пока все наоборот. Ну, это только пока. История все расставляет на свои места очень четко.

Написал эту казенную фразу и задумался. А кто она – эта г-жа История? Как она делается? Не та ли арт-номенклатура, которая сегодня раскрутила Кабакова и иже с ним, и есть эта История. Бойс, Кабаков, Кунеллис уже во всех музеях современного искусства. По ним написаны пуды монографий. Их творчество изучают студенты соответствующих специальностей, для которых это уже непререкаемая классика, как Венера Милосская, Рембрандт или Кандинский. Нравится ли им это или нет. Классика! Надо знать и принять. История уже свершилась и расставила все на свои места? Так, что ли? Или она будет переписана? Кем? Когда? Есть предмет для размышлений…

Вот работы Кулакова, которые не вошли в каталог, но представляются мне крайне интересными, именно значительными в эстетическом смысле, в плане истинной художественности. Из ранних – «Рождение земли» (1960), «Триптих» (1967); из поздних – «Равновесие» (ГТГ, 1998), «Без названия» (ГТГ, 1999), «Каменный цветок» (ГТГ, 1998).

Успехов всем во всем. В.Б.

106. Н. Маньковская (Москва, 10.10.08)

Дорогие друзья,

вот мы все и вернулись из отпусков, из жаркого средиземноморского лета попали прямо в финал золотой осени. И первая наша совместная с В.В. акция – поход (для него повторный) по кабаковским местам. Напрасно в своем письме он провоцировал меня на полемику. На этот раз я с ним вполне солидарна.

Сам факт такого посещения был небесполезен – он дал достаточно развернутое, панорамное представление о трудах и днях Ильи Кабакова в XXI веке. У меня возникло ощущение, что он претендует на титул «Великого мистификатора современности». На самом же деле, как мне кажется, его работы последних лет вполне вписываются в контрфактическую художественно-эстетическую тенденцию, о которой мы уже в свое время говорили. Самым занятным в этом плане мне показался проект «Мухи», так красочно (и сочно) описанный В.В. Действительно, «мушиная цивилизация» в силу своей разветвленности (представлена ее «система» со множеством подсистем и иных структурных элементов, а также «философия», «этика», «эстетика» и т.п., не говоря уже о самих артефактуальных мухах, образующих в пространстве разнообразные геометрические фигуры, их живописных изображениях и эссе о различных аспектах мушиной жизни) претендует, видимо, на статус новой мифологии. Но, думается, претензии эти не обоснованы ни в философском, ни в художественно-эстетическом аспекте. «Мухи» ни по одному из параметров даже сравнить нельзя не только с эстетским гринуэевским мифом о Тульсе Люпере, но и с мифологемами Пригова. Кабаков, конечно, играет, но это старая диссидентски-кухонная игра

для своих, во многом тиражирующая отработанные приемы. Это особенно очевидно в представленных отдельно и многократно увеличенных листах из его уже не раз экспонировавшихся журналов-альбомов, предназначенных для неторопливого домашнего рассматривания. И я невольно задавалась вопросом: а увлечен ли сам автор этой игрой, или он просто клиширует свою технику в коммерческих целях? Видимо, fifty-fifty. Его остроумие, ирония, изобретательность, конечно, привлекательны, но в целом возникает ощущение исчерпанности кухонного концептуализма соц-артовского толка.

Другой заинтриговавший меня момент: Кабаков как бы идет вразрез с современными тенденциям визуализации текста. Он, напротив, вербализует изображение по принципу лубка, где то ли текст поясняет картинку, то ли, наоборот, картинка иллюстрирует текст. Прием, конечно, не новый, но его массированное применение приводит к всевластию дискурса. И если в «Игре в теннис» он, по крайней мере, наглядно представлен, читаем, то в «Мухах» книга об оных не только прикована к столу, но и не открываема.

Все эти обманки и симулякры особенно назойливы в проекте «Альтернативная история искусств». Это тоже мистификация – понятно, что Шарль Розенталь (скончался в 1930), Илья Кабаков (р. 1933) и Игорь Спивак (р. 1970) – ипостаси самого автора + его представления о возможных путях развития отечественного искусства. Но что это за пути? Их, по сути, и нет: воображаемые представители трех разных поколений с их вымышленными биографиями создают практически неразличимые, однообразные, крайне слабые полотна à la классический авангард либо соцреализм. Все это просто скучно.

Что же касается выставки «Ворота», то она произвела на меня просто удручающее впечатление. Здесь снова попытки вернуться к живописи, но крайне беспомощные. Однако наибольшее недоумение вызывают сами «Ворота». Как можно выдавать за нечто оригинальное общеизвестную театральную метафору двери как перехода в небытие? (вспоминаю, как мощно звучала она в спектакле Бориса Равенских об уходе Л.Н. Толстого; потрясающе игравший эту роль Игорь Ильинский буквально перевоплощался в великого старца, в сомнениях и душевных терзаниях застывшего перед то приоткрывающейся, то распахивающейся, то захлопывающейся скрипучей дверью во тьму, в никуда, в смерть.) Не говоря уже о дверях, экспонировавшихся не так давно на выставке «Русский поп-арт». Да, есть в этом что-то маразматически-графоманское. Мне кажется, Кабаков просто заигрался, заболел «звездной болезнью», утратил чувство самокритики и самоконтроля.

Совсем другое дело – выставка Михаила Кулакова. В.В. прекрасно написал о ней, и я разделяю все его оценки, связанные с творчеством этого талантливого художника. Кажется, что абстрактное искусство обрело новое дыхание. Так что сами приемы и методы, в данном случае дриппинга (а ведь его довел до абсурда в своих демонстративных арт-шоу с минимальным художественным результатом Георгий Пузенков), напрямую не связаны с эстетическим качеством произведений – будь то в классической живописи либо в актуальном искусстве: все зависит от таланта и мастерства художника.

Надеюсь, новый сезон сулит всем нам немало интересного.

Ваша Н.М.

МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ ПЕРВООБРАЗЫ ИСКУССТВА

107. В. Иванов (01–07.10.08)
(получено 17.10.08. – *В.Б.*)

Дорогие Н.Б. и В.В.!

Некогда я затеял с вами разговор о смысле принципа «нормальности» в современном жизнепонимании и -устроении, сознавая вполне всю рискованность своей попытки внести ясность в этот запутанный вопрос. Велика опасность быть принятым за апологета торжествующего филистерства, который вопреки традициям русской интеллигенции осмеливается петь хвалу *нормальности*.

Но имеются социально-культурные контексты, более благоприятные для иного истолкования данного (не отрицаю, сомнительного) понятия, ибо «нормальность» может быть использована в качестве защитного механизма. Приведу в пример Томаса Манна, утверждавшего, что налаженный быт и соблюдение цивилизованных приличий необходимо художни-

ку как целительное средство от ущерба, нанесенного потрясениями (бурями и катастрофами), переживаемыми в процессе духовных исканий. Сходных воззрений придерживался Кандинский.

Конечно, не в любых условиях такая «нормальность» достижима, а если она и становится константой в том или ином социуме, то не все способны достойно воспользоваться дарованными ею благами (тогда она начинает интенсивно способствовать вырождению и творческому упадку). Для того же, кто мудро извлек пользу из воцарившейся «нормальности», безусловно, открываются новые возможности для своего духовного возрастания. Это становится очевидным на примере ваших последних писем, овеянных атмосферой европейской «нормальности». Если раньше поездка на Запад сопровождалась невероятными трудностями (в немалой степени и чисто житейско-финансовыми), то теперь российский эстетик, почувствовав «аппетит на большое искусство», может беспроблемно «сорваться на уик-энд» в Париж, откуда другая собеседница недавно вернулась «вся окутанная его (Парижа) ароматами и вуалью прекрасных впечатлений». Третий собеседник (т.е. я) «гуляет (увы, гулял, а теперь сидит дома) по Италии и наслаждается величайшим искусством, переполняющим эту благословенную землю». Все это мало (слава Богу) напоминает Апокалипсис, а, скорее, является воплощением принципа «нормальности», начинающего преобразовывать и российскую действительность (не строю себе на этот счет никаких иллюзий, но как-то по-новому обнадежен описанием путешествия на Майорку).

Как мне кажется, все собеседники используют эту «нормальность» вполне достойным образом, а именно: как трамплин для прыжков в эстетическое измерение бытия. Так что, читая ваши письма, я радовался торжеству «нормальности». И пусть в Центре Помпиду выставляются всякие страшилки. Нам не страшно: «Миру не быть или мне чаю не пить? Скажу: миру не быть (т.е. пропади *пост*-искусство пропадом), а чтобы мне всегда (с В.В. и Н.Б.) чай пить» (извините за дерзновенное вмешательство в текст (любимый) Достоевского, но уж больно соблазн велик ввернуть его в наш Триалог… И да торжествует антиномия: тезис – принцип «нормальности»; антитезис – принцип «катастрофичности», риска, неустроенности; синтез – наши беседы…

(Вставка 06.10) вчера финансовый кризис еще более углубился; газеты и журналы полны апокалиптических предчувствий; влиятельная цюрихская газета просто и ясно формулирует суть сложившейся ситуации: «Европа над бездной»: Все это делает «нормальность» еще более усладительно желанной, и «не сорваться ли тогда на уик-энд» в Венецию или Париж? Мир рухнет, а люди-призраки будут уютно сидеть за столиками уличных кафе, греться на осенне-золотистом солнышке. Это ли не триумф «нормальности»?

Другим поводом для тихой радости (имеется в виду, конечно, не финансовый крах западных банков) было возвращение Н.Б. в наше виртуально-кресельное пространство, а то я, грешным делом, уже думал, что общество Огыги, Виндалия и Пирлипат несколько отвратило ее от наших сборищ. Уверяю Вас, сии никчемные персонажи куда-то ушли и даже номера мобильного телефона не оставили (подозреваю, у них его попросту нет). Также предполагаю, что неистовые побоища, учиненные мной и В.В. в последнее время, побудили Вас к осторожному воздержанию от участия в подобных «герменевтических процедурах». Прошу Вас не принимать их всерьез: это карнавальные баталии, кони у всадников – деревянные, а мечи – картонные, вместо же крови мирно течет «клюквенный сок». Поупражнявшись в метании копий и ломке мечей, собеседники, как ни в чем не бывало, идут в обнимку в виртуальный кабачок, где мирно просиживают до утра за кружкой пива.

Возможно, все эти предположения – фантомы подозрительного воображения. Тогда забудем их и вернемся к нашим традиционным темам.

Одна из них была обозначена в самом начале письма Н.Б. (097 от 20.07.08), посвященном диссертации Марии Царевой. Опять-таки замечу с удовлетворением, что описание защиты также производит впечатление пребывания в атмосфере «нормальности». И чего больше желать: «молодая, красивая, образованная, мыслящая женщина» (как жаль, что я не сподобился лицезреть столь редкостное воплощение идеальных качеств в одной ипостаси) успешно защищает диссертацию на слож-

нейшую тему. Все довольны. И я доволен. Это и есть «нормальность».

Теперь несколько замечаний по существу проблемы. Всего не охватишь в одном письме. Да и ни к чему испытывать ваше терпение затянувшимися рассуждениями. Остановлюсь только на некоторых предложениях из письма Н.Б.

Вы, дорогая Н.Б., отмечаете, что «предметом темпераментной дискуссии» в ходе защиты кандидатской работы столь симпатичной и привлекательно охарактеризованной Вами диссертантки был «вопрос о том, что же остается в веках – художественно-эстетические качества произведения (самодостаточность, по В.В.) или авторские стратегии и иные историко-культурные обстоятельства их создания (имеющие отношение к кодам и шифрам, о которых пишет Вл. Вл.)».

Что бы я мог ответить на так поставленный вопрос? Для начала скажу: «в веках» не остаются ни «качества» (поскольку нет качества без их носителя, а сами качества – всегда результат сложного синтеза субъект-объектных соотношений, меняющихся от эпохи к эпохе), ни «авторские стратегии» или «историко-культурные обстоятельства» по вполне понятным причинам: максимум – хранится память о них в форме предания (нередко фальсифицированного), или они воссоздаются гипотетически на основании научных реконструкций (всегда спорных). Даже если речь идет о наших современниках (например, Мураками или Филипп Гласс), и «стратегии», и «обстоятельства» возникают только как результат объективирующей направленности сознания, выпадающего тем самым из своей экзистенциальности.

Что же остается? На внешнем плане остается произведение как «художественный факт», имеющий вид материального объекта. От степени подготовленности реципиента зависит признать воспринимаемый им объект за произведение искусства высочайшей ценности или отнестись к нему как к малозначащему куску камня. Шпенглер пророчески писал: придет время, когда исчезнут картины Рембрандта, не потому что они будут уничтожены, а потому что не будет глаз, способных их *увидеть*. Исчезнут сонаты Моцарта, ибо не будет ушей, способных их услышать. В конце концов, исчезнут они и на физическом плане. Значит ли, что они исчезнут метафизически в качестве творения человеческого духа? Александр Блок писал: можно разбить Венеру Милосскую, но ее «чертеж» (духовный образ) останется неизменным и не пострадавшим от руки варвара. А.Ф. Лосев выразил эту истину на уровне философском. Согласно этому великому мыслителю, «художественная форма» «вечно покоится сама в себе относительно всего иного; к ней абсолютно неприменимы никакие категории перемены или течения». Более того: « к *смыслу* художественного произведения… совершенно не имеет никакого отношения то обстоятельство, что оно было создано, что оно появилось». Иными словами, само произведение искусства, имеющее внешне преходящие и легко разрушаемые формы, в своей основе – метафизично, сверхчувственно и не подлежит уничтожению. Поэтому, когда я писал о «коде», то имел в виду не «историко-культурные обстоятельства», в которых создавались бекмановские триптихи, а *метафизические первообразы*, воспринимаемые только в силу духовной родственности реципиента с художником.

Но наиболее просто, убедительно и общедоступно эту истину, краеугольную для всякой, заслуживающей сего наименования эстетики удалось выразить только Воланду: «Рукописи не горят».

Тем не менее было бы непростительным легкомыслием полагать, что произведение искусства – в его воплощенной *фактичности* – есть вещь второстепенная и, в известном смысле, безразличная по отношению к *первообразу*. Даже самый убежденный мистик побоится сказать, что достаточно довольствоваться созерцанием метафизических архетипов утраченных произведений. Здесь открывается умственному взору антиномия, логически точно сформулированная впервые только Лосевым, но данная в опыте каждому эстетически восприимчивому человеку вполне независимо от ее диалектического осмысления.

Тезис этой антиномии, согласно Лосеву, гласит: «Художественная форма предполагает некий *первообраз,* независимый от нее и служащий для нее прообразом».

Антитезис: «Художественная форма *не предполагает никакого предшествующего и предопреде-*

ляющего ее первообраза, но *сама* впервые *создает* этот свой первообраз».

Синтез: «Художественная форма есть *творчески и энергийно становящийся (ставший) первообраз себя самой*, или образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом».

Теперь я хотел бы воспользоваться этой диалектической конструкцией свободно и вне контекста лосевской философии, тогда получается следующая картина:

– во-первых, существуют произведения искусства, непосредственно отражающие и частично воплощающие духовный первообраз; способы и степени такого отражения различны, но сближает их факт признания архетипа, независимо от того, воплощен он средствами искусства или пребывает в метафизическом измерении бытия, доступный лишь мистическому созерцанию. Классическим примером такого соотношения между образом и первообразом служат наставления, полученные Моисеем на Синае. Господь повелевает Моисею создать святилище (скинию) по тем образцам, которые будут показаны пророку в духовном видении.

«И устроят Мне святилище, и буду обитать среди них. Все сделайте, как Я показываю тебе, и образец скинии и образец всех сосудов ее; так и сделайте» (Исх. 25,8–9)

«Смотри, сделай их по тому образцу, какой показан тебе на горе» (Исх. 25,40).

Работа по таким *образцам* также осуществляется особо избранными для этого мастерами, которые наделяются благодатными силами: «и в сердце всякого мудрого вложу мудрость, дабы они сделали все, что Я повелел тебе» (Исх. 31,6). Эти слова можно интерпретировать как указание на связь Софии с теургическим творчеством. Вселением Софии в человеческое сердце осуществляется идеал духовной жизни, ведущей к соединению ума и сердца. Благодаря пронизанию софийными силами художник наделен способностью «зеркально» следовать божественным образцам. В «Исходе» перечислены главные качества, необходимые теургу: он должен быть исполнен «Духом Божиим, мудростью, разумением, ведением и всяким искусством» (Исх. 31,3).

В рамках письма достаточно ограничиться лишь кратким указанием на тексты Священного Писания. Они однозначно свидетельствуют о существовании архетипов (образцов), имеющих свое бытие, независимое от степени их воплощения на физическом плане. Вопрос осложняется еще при учете многоуровневых соотношений первообраза и образа в конкретном творческом процессе. Св. Григорий Нисский писал: «Нетварная по своей природе, скиния становится тварной (первообраз становится образом. – *В.И.*), когда ей нужно быть воздвигнутой среди нас. Поэтому она *одновременно и нетварна, и тварна* (курсив мой. – *В.И.*): несотворенная в предсуществовании, она становится сотворенной, когда принимает материальное устроение». В этом духе следует обозначить результат теургического творчества как синтез нетварного и тварного элементов. Он предполагает развитие органов духовного созерцания. Св. Григорий Нисский называл их «очами души». «Очистившись и возвысившись этим созерцанием (духовной скинии. – *В.И.*), Моисей вновь возводится к вершине нового знания». Если органы духовного восприятия остаются не развиты, а душа не прошла через очищение, то смысловой (эйдетический) уровень созерцания остается ей недоступным. Если будет желание, мы можем, конечно, впоследствии коснуться данной темы более подробно.

Немаловажно для нас было бы разобраться и в том, какое значение для эстетики имеет признание наличия *образцов*, духовно предшествующих творению. Св. Иоанн Дамаскин называл их «вторым родом изображения»: они – «находящиеся в Боге представления о том, что от Него имеет бытие… Ибо изображения и образцы того, что имеет от Него быть, суть представление о каждом из этих предметов; и они у святого Дионисия называются предопределениями».

Перейдем теперь к лосевскому антитезису. Очевидно, что он относится к совершенно иному роду искусства, чем теургическое. «Подсолнухи» Ван Гога, например, не имели никакого им предшествовавшего архетипа, но в результате творческого акта он возникает как имманентно присутствующий в самом образе. Созерцатель не только наслаждается экспрессивностью красок на полотне, но и восходит к сопереживанию картины на уровне ее первообра-

за. Художник становится мифотворцем, но творимая им мифология носит индивидуальный характер. Выражение «индивидуальная мифология» приложимо не только к искусству поставангарда. Оно вполне может быть использовано для характеристики произведений, не имеющих своего первообраза. «Миф» возникает в творческом процессе и затем – трудно описуемым образом – входит в духовное измерение и приобретает самостоятельность. Достаточно вспомнить о знаменитых литературных героях (Фауст, Дон Кихот, Гамлет), ведущих и поныне какое-то странное мифически-астральное существование за пределами, очерченными их творцами. Однако не все произведения дотягивают до этого уровня.

Таким образом, на вопрос, что «остается в веках», отвечу по возможности кратко:

1) остается непреходящий архетип (первообраз) произведения, находящийся вне пространства и времени;

2) созданный индивидуальный миф, вознесенный затем до духовного мира; это Бердяев называл «прибыльностью» в творчестве.

О синтезе (в лосевском понимании) пока промолчу, чтобы письмо не превращать в комментарий к «Диалектике художественной формы». Тогда остается сказать несколько слов по поводу темы обсуждавшейся диссертации. Она интересна и значительна, но вряд ли нам стоит в нее углубляться в рамках Триалога. Н.Б. прекрасно подвела итог состоявшейся дискуссии, написав: «Стратегии и прочая “жизни мышья беготня” остаются в синхронии, в диахронии же значение имеют исключительно художественно-эстетические качества произведения». Можно сказать и еще более кратко: «предоставь мертвым погребать своих мертвецов» (Лк.9,60). И на этом следовало бы, поставив жирную точку, перейти к более значительным темам.

Но тут я бросаю взгляд на строки письма В.В. (098 от 05–08.08.08) и вместо всепримиряющей точки готов поставить серию «негодующих» восклицательно-вопросительных знаков. Полагаю, что такая реакция была запрограммирована. Что же мне делать? Промолчать? Гордо удалиться в «сферу отрешенности»? Но если избавиться от эмоционального фона и поставить вопрос в его теоретической чистоте, то мог бы возникнуть весьма обогатительный разговор в нашем маленьком касталийском кружке.

О чем же?

Прежде всего, о самопроверке. Нам достаточно известно, как создаются ложные репутации. Царева справедливо «полагает, что власть рынка в совокупности с механизмами легитимации способны довести среднего автора до статуса гения». Это настолько самоочевидно, что стоит ли об этом писать в диссертации? Интерес работы, очевидно, заключается в обстоятельном раскрытии механизмов оглупления.

Мне кажется, что в сфере изобразительного искусства (арт-продукции) дело обстоит еще более печально. Чтобы написать посредственную книгу, рассчитанную на массового читателя, все же надо иметь определенную долю ума и некоторые литературные способности (не говоря уже о владении законами грамматики), но в аукционно-рыночно-галерейной практике стерты последние критерии профессионализма. Распространяться на эту тему – только зря тратить время и виртуальные чернила. Плетью обуха не перешибешь. Но, вот, в последних письмах В.В. нередко высказывается опасение, что один из собеседников (т.е. я) все же не избежал гипнотического влияния коммерциализированного искусствоведения и газетно-журнальной критики. Оно заметно сказалось на его (моей) оценке Раушенберга, не говоря уже о Бойсе.

Хорошо, допустим, что это так. Все же хотелось бы проследить (хотя бы вкратце), как вышеупомянутый простец попал под столь пагубное влияние.

…далее Н.Б. может не читать: опять начинается привычное побоище и размахивание картонными мечами. Мы же с В.В. находим в таких препирательствах какое-то магическое услаждение. Не так ли, дорогой В.В.? «Скучно жить на этом свете, господа», так почему бы для развлечения не поупражняться в фехтовании.

Вначале изложим текст обвинения. В.В. утверждает, что Бойс ничего не дает ни эстетическому чувству, ни разуму. Ну, что на это скажешь? Дело хозяйское: насильно мил не будешь. Вот бы на этом и поставить точку. Но далее В.В. вопрошает нас с вызовом: «Не так ли, господа? Или кто-то (гмм, вероятно, это я или Виндалий имеются в виду) всерьез будет

доказывать, что придуманные им (очевидно, Бойсом) значения своих артефактов или их авторские объяснения действительно выражены ими и каждый из вас (неужели и Н.Б.? не верю!!!) именно так и воспринимает их *до всякого чтения объяснений Бойса* (курсив мой. – *В.И.*)… (далее В.В. смело бросает перчатку вызова на дуэль!)… «Тогда попробуйте (угроза!) – я с удовольствием прочитаю и, может быть, прозрею (демоническая ирония! дескать, напрасно, голубчик, будешь стараться: ничего у тебя не получится)…»

И что на это сказать? Многое… но остановлюсь только на одном пункте: предполагается, что суждения Вл. Вл. о Бойсе обусловлены чтением объяснений, данных либо самим вышеупомянутым *пост*-артистом, либо дурачащей простецов критикой.

Между прочим, никаких особых и пространных суждений в нашей переписке о Бойсе я не высказывал, кроме самых общих, связанных с высокой оценкой творчества этого мастера. В детали входить просто не было повода. Кроме того (об этом уже както писал), я не чувствую себя достаточно зрелым и подготовленным, чтобы обсуждать эту тему на профессиональном уровне. Могу только рассказать вам (эпистолярный жанр это позволяет) о том, как я впервые познакомился с работами Бойса и какое впечатление они на меня произвели. Предварительно замечу: до посещения мюнхенского музея современного искусства в 1987 году я даже имени этого художника не слышал и ничего о нем не читал. Моя эстетическая оптика была настроена на Кандинского и Франца Марка, но только не на то, что неожиданно открылось моему взору: в отдельном – сравнительно небольшом – зале разбросаны на полу базальтовые, грубо обтесанные столбы. На некоторых из них просверлены магические круги. Цвет столбов – мертвенно-зеленовато-серо-лунный. Кажущееся хаотическим нагромождение базальтовых глыб вдруг позволило ощутить некий непривычный ритм. Складывался образ, навевающий странно знакомое (будто сон) состояние: предчувствие грядущей «мерзости запустения» – гибели культуры (как, каким образом? – неизвестно, но приближение катастрофы очевидно). Представьте мое удивление, когда я прочитал название этой композиции: «Конец XX века». Имя же художника мне абсолютно ничего не сказало. Я был

Йозеф Бойс.
Конец XX века.
1983.
Пинакотека современного искусства.
Мюнхен

полностью предоставлен своей интуиции – без каких-либо посторонних влияний: сначала я смотрел на бойсовскую композицию, пережил тоскливое предчувствие неизбежного *конца* и только потом обратил внимание на этикетку. Не стоило бы упоминать об этом, если бы не предположение В.В., что суждения о Бойсе возможны только как результат знакомства с его «многовещанием» (?). Для меня же очевиден *факт* адекватности замысла произведения пробужденными им *эстетическими* переживаниями *реципиента*.

Следующая встреча с Бойсом состоялась только в 1991 году во Франкфурте-на-Майне. Получив тогда в первый раз гостевую профессуру (Gastprofessur) в западном университете, я с великой для себя пользой использовал возможность неторопливо походить по музеям и выставкам. Благодаря этому удалось связать распавшуюся «связь времен» в моем эстетическом сознании. Проблема заключается в следующем. Позволю для ее прояснения сделать краткий автобиографический экскурс.

В 60-е годы я имел доступ в лучшие питерские библиотеки (Эрмитаж, университет, Академия художеств). Они выписывали и западную искусствоведческую литературу. Особенно выделялась подбо-

ром книг и журналов эрмитажная библиотека, которой заведовал крупный знаток Ренессанса проф. М.А. Гуковский (одновременно зав. кафедрой истории Средних веков в университете) (стоило бы о его уникальных семинарах написать отдельно). Тогда-то и началась моя работа над «связью времен». Более всего меня интересовала история авангарда в конце XIX – начале XX в. Чувство же непосредственной *современности* сообщило мне знакомство с М. Шемякиным, а затем с И. Кабаковым и М. Шварцманом. В этих трех мастерах я усматривал пролагателей путей к обновлению искусства, независимого от того, что происходило тогда на Западе. Возникало блаженное чувство *соучастия*, которое разительно отличается от пассивной созерцательности *реципиента* или беспристрастности академического искусствоведа. Иными словами, мы не только следили за развитием современных течений в искусстве, а создавали их сами.

Постепенно это чувство стало затихать. Переезд в Москву, последующее поступление в Духовную академию, годы преподавания способствовали возникновению нового круга тем и интересов. М. Шемякина к тому времени выслали заграницу. Возникла какая-то замкнутая сфера для духовного самоуглубления и герметических экспериментов. Много импульсов давало, конечно, интенсивное общение с Михаилом Шварцманом, с которым я провел немало часов в беседах об искусстве. Скромная мастерская в коммуналке (только незадолго до своей кончины он переселился в маленькую квартирку в Вишняках) казалась алхимической лабораторией, в которой вываривается субстанция искусства далекого будущего. По сравнению с головокружительными перспективами, открытыми Шварцманом, все прочее в современном искусстве казалось «суетой сует». Да и помимо этого, не было ни времени, ни возможности следить за новинками западного поставангарда и пр. Тем сильней оказалось впечатление от работ Бойса во Франкфурте-на-Майне.

Бросая взгляд в прошлое, с удивлением замечаю, что от первого посещения ММК почти ничего не осталось в памяти, кроме бойсовского зала. Опять-таки речь идет о *непосредственном* переживании без предварительного (или одновременного) знакомства с истолкованиями загадочных инсталляций. (Степень

Йозеф Бойс.
Разряд молнии в оленя.
1958–1985.
Музей современного искусства.
Франкфурт-на-Майне

моего невежества была настолько велика, что я даже не мог правильно выговорить имя художника, произнося его на французский манер. Как-то во время семинара я поделился своими впечатлениями от посещения ММК, но по недоумевающим лицам слушателей было видно, что им непонятно, о ком идет речь. Тут одна сообразительная дама – жена профессора-теолога – догадалась: «Так этот же Вы о Б о й с е!»

Потом я специально съездил в Дармшадт, где находится самое большое собрание произведений Бойса, купил его биографию и большой каталог. Несколько лет спустя видел много бойсовских работ в Дюссельдорфе. Но углубленно искусствоведческой литературы об этом мастере я не изучал и довольствуюсь – большей частью – интеллектуально не обремененными переживаниями, охватывающими меня при встрече с Бойсом. Мне бы даже помешало знакомство с вербальными интерпретациями его творчества. Более интересны его высказывания мировоззрительного порядка. В отличие от большинства современных художников, охотно довольствующихся ролью домашних животных постиндустриального общества, Бойс имел четкое представление о необходимости преобразования всей структуры социального организма и даже активно участвовал

в политической жизни Германии, хотя и на довольно-таки необычный лад.

Если же попытаться кратко охарактеризовать впечатление, производимое работами Бойса (в том числе и его высокопрофессиональной графикой), то я бы прибег к бердяевскому определению экзистенциальной сущности *тоски*. «Нужно делать, – писал Бердяев, – различие между тоской и страхом и скукой. Тоска направлена к высшему миру и сопровождается чувством ничтожества, пустоты, тленности этого мира… тоска может пробуждать богосознание, но она есть и переживание богооставленности». Подобный синтез богосознания и богооставленности я нахожу и в уникальном мире, созданным Бойсом.

Таким образом, я попытался показать вам, что эстетический опыт, получаемый от встречи с бойсовским творчеством, может быть совершенно независим от «многовещанных» объяснений из вторых рук.

С наилучшими пожеланиями В.И.

108. В. Бычков (24.10.08)

Дорогие друзья,

чтение верстки собственной книги достаточно утомительное, хотя и приятное дело. Однако требует пристального внимания, чтобы на последнем этапе не упустить какой-нибудь ляп, свой или редакторов, корректоров, верстальщика. Все бывает, и за всем приходится следить автору. Поэтому иногда приятно на час-другой оторваться и почитать ваши последние письма, которые, как правило, возбуждают мысль немедленно на что-то откликнуться. За неимением пока большого отрезка времени для раздумий я хочу высказать несколько реплик по поводу крайне интересного письма Вл. Вл. от 01–07.10.08 (107).

Первое размышление касается его идеи относительно «метафизического первообраза» произведения искусства, который, как убежден наш собеседник, существует вечно, т.е. ДО создания произведения художником «на физическом плане» (терминология изотериков, если не ошибаюсь) и ПОСЛЕ уничтожения его физического носителя. Правда, в ходе размышлений над известной антиномией из «Диалектики художественной формы» Вл. Вл. приходит к выводу, что не для всех произведений существует предвечный метафизический первообраз, но только для некоторых.

Здесь, конечно, хотелось бы спросить о. Владимира: а для каких же все-таки? Судя по тому, что главным обоснованием его гипотезы служат не результаты собственного опыта созерцания какого-либо первообраза *до* его воплощения художником или *после* физического уничтожения произведения (и то и другое, как можно себе представить, в принципе невозможно), а ссылки на место из Писания о создании скинии Моисеем и на отцов Церкви, то можно предположить, что речь идет только о произведениях искусства на религиозные темы. Так ли, Вл. Вл.?

Допустим, что так. Тогда «Троица» Рублёва, конечно, имела свой метафизический первообраз и только ждала в вечности явления преподобного Андрея для своего физического воплощения в иконе. Однако, как же тогда быть с той же Венерой Милосской или с Венерами Боттичелли, Тициана и массой других нерелигиозных или даже языческих (как пресловутые Венеры), но также и чисто абстрактных (как полотна Кандинского или инструментальная музыка) шедевров мирового искусства, не уступающих по своей художественности «Троице» Рублёва? Об этом наш батюшка тоже подумал и на примере «Подсолнухов» Ван Гога высказал гипотезу о том, что их «первообразы», в согласии с концепцией Лосева, создаются самими художниками, проникают неким мистическим образом на иные, чисто духовные планы бытия и там уже сохраняются вечно и после уничтожения их физического носителя. А как быть тогда еще с массой нехудожественных и малохудожественных произведений религиозного искусства? Они тоже имеют свои предвечные «метафизические прообразы», которые не нашли пока своего аутентичного выражения? А как быть с целым рядом высокохудожественных Пантократоров, например, в Палермо, Чефалу, Монреале? У них что, у каждого есть свой художественный первообраз, или они все обходятся одним? То же относится ко всем средневековым высокохудожественным произведениям (иконам, например) на один и тот же иконографический извод. Как здесь быть с метафизическим первообразом? А ведь согласно антиномии Лосева, и я с ним здесь вполне солидарен, у каждого такого образа есть свой *уникальный первообраз*,

имеющий, правда, бытие не где-то там, на иных уровнях метафизического бытия, но здесь, в самой форме данного конкретного произведения искусства.

Я думаю, Вл. Вл., что здесь Вы что-то не до конца продумали или не смогли убедительно изложить свою концепцию, в принципе очень интересную. Где я вижу некоторые натяжки?

Ну, прежде всего, на мой взгляд, Вы как-то нигде не акцентируете внимание на сущности искусства – его *художественности*, а это в нем главное, – в чем мы неоднократно публично, т.е. на страницах и данного Триалога, вроде бы выражали полное единодушие. Отсюда неубедительность Вашей апелляции к религиозным источникам.

В частности, ссылка на мифологему из Св. Писания относительно «образца» скинии, показанного Моисею с предписанием создать точно такую же в материале. Речь ведь там идет не о произведении искусства, а о чисто культовом предмете, который мог быть реализован и в художественной форме, и не в художественной. Работодателя, согласно тексту, совершенно не волновал этот аспект дела. Об эстетическом качестве формы скинии ничего нет ни в Писании, ни, кажется, и у отцов Церкви. Под искусностью же мастеров Писание, как и вся древность, имеет в виду их высокую квалификацию и ничто иное.

Так же и «второй род изображений» у преп. Иоанна Дамаскина относится не к искусству в нашем понимании, но к тварному миру в целом, т.е. к замыслу Бога о творении, о сотворении мира. Мысль Блока – не более чем поэтическая метафора. А вот идеи Шпенглера о том, что великие шедевры искусства *исчезнут* вскоре не потому, что их уничтожат физически, а просто некому будет воспринять их адекватно, действительно интересны с эстетической точки зрения и, к сожалению, адекватны современной ситуации. Они, между прочим, опровергают, как мне кажется, гипотезу существования метафизических первообразов «до и после», т.е. вечно. И подтверждают одно из существенных положений эстетики о том, что эстетическое (а в связи с искусством – художественное) качество объекта напрямую зависит от субъекта, т.е. существует (имеет реальное, а не потенциальное бытие) только в *конкретном акте эстетического восприятия*. Нет адекватного субъекта восприятия, нет и произведения искусства. Просто доски и холсты с какими-то картинками. Иконы из Звенигородского чина, как известно, крестьяне использовали как обычные крепкие доски для сооружения сараев, накрывания бочек с огурцами и т.п. Именно об этом и Шпенглер. И ваш покорный слуга писал неоднократно в данной переписке, в своих учебниках и статьях о том же, но, по всей видимости, до сих пор не был адекватно услышан.

А как же Лосев? Мне кажется, Вл. Вл., Вы неправомерно обращаетесь с его антиномической формулой. Кстати, ведь совсем недавно, а именно в письме 085 от 18.05.08, я цитировал практически это же место (эту же антиномию образа и первообраза) из «Диалектики художественной формы» и на ее основе призывал вас, друзья, к развитию этого типа антиномизма в современной философии искусства, «эстетического антиномизма», как я назвал его там. И переформулировал лосевскую антиномию на современный лад:

Художественное произведение выражает некую вне его находящуюся смысловую или любую иную реальность. Художественное произведение не выражает никакой вне его находящейся реальности, но само является самодостаточной, самоадекватной новой реальностью, довлеющей себе, выражающей только себя самое.

В этой, как и в собственно лосевской антиномии, приведенной Вами, Вл. Вл., недопустимо поворозь рассматривать тезис и антитезис и опускать синтез. Они имеют свое значение только в «синтезе», т.е. только данные в антиномической связке, ибо лосевский синтез не снимает противоречия тезиса и антитезиса, но уравнивает их в антиномии, принимает равно и тезис, и антитезис применительно к одной и той же реальности.

Это касается и Вашего, Вл. Вл., «метафизического первообраза», в первую очередь. Лосев ясно выразился, и Вы процитировали именно то, что надо, но почему-то разбили антиномию на две самостоятельные части и соотнесли с каждой из них определенный тип произведений (имеющих где-то там, на мистических планах, вечный первообраз и не имеющих, но якобы вкидываемых туда художником), что, с моей точки зрения, совершенно неверно. И «Троица» Рублёва, и Венера Милосская, и «Под-

солнухи» Ван Гога, и все художественные шедевры (и только они!) имеют «метафизический первообраз», если Вам нравится это понятие, и не имеют его *одновременно*. Ибо: «Художественная форма есть *творчески и энергийно становящийся (ставший) первообраз себя самой*, или образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, становящийся (ставший) своим первообразом» (Лосев). Или: «Искусство сразу – и образ, и первообраз. Оно такой первообраз, которому не предстоит никакого иного образа, где бы он отражался, но этот образ есть он сам, этот первообраз. И оно – такой образ, такое отображение, за которым не стоит решительно никакого первообраза, отображением которого он бы являлся, но это отображение имеет самого себя своим первообразом, являясь сразу и отображенным первообразом, и отображающим отображением. В этой самоадекватности, самодостоверности – основа художественной формы» (он же). Это несколько трудно представить себе в пространстве трех измерений, трудно вербально разложить по полочкам, но искусство и эстетический опыт многомерны, и в этом-то и заключается сила истинного произведения искусства (шедевра, в конце концов!).

Здесь, правда, сохраняется вроде бы проблема «духовного смысла» (Ваше понятие), «смысловой предметности» (Лосев), «смысловой реальности» (азъ, грешный), «художественного предмета» (Ильин) и т.д. и т.п. Нашему трехмерному сознанию очень желательно, чтобы в произведении искусства обязательно *выражалось* нечто высокое, объективно существующее где-то вне произведения, в самой выражаемой предметности (в Боге, в его духовной ауре, на иных планах бытия, в самом видимом мире, наконец, в его сокрытой сущности, или вот в этом стуле, на котором сидел Ван Гог). И Лосев, по-моему, хорошо ощущая это, ясно и четко говорит: *выражается*. Но, выражаясь, так *преображается*, что приобретает совершенно новое качество, которого нигде нет и никогда не существовало. Оно – принадлежность только данного произведения искусства, данной художественной формы.

Все равно неясно! На уровне ratio не удается доходчиво изложить эту антиномию, кроме как только и именно самой антиномией: Первообраз и существует вне данного произведения искусства, и не существует! И всё! Больше говорить не о чем. Можно только созерцать произведения искусства и наслаждаться ими.

(26.10.08)

Еще одна пауза в борьбе с версткой.

О. Сергий Булгаков (к прошлому разговору): «Итак, искусство есть прежде всего некое в*и*дение идеи вещи в самой вещи (то же самое, что Ильин имел в виду под «художественным предметом», по-моему. – *В.Б.*), ее особое видение, которое и реализуется в художественном произведении или в иконе».

Это я и к разговору и о Бойсе, который в том же письме затеял Вл. Вл.

О том, что все творчество Бойса, как и большинства более мелких мастеров *пост*-культуры, кричит о конце Культуры, а может быть, и о конце человека и жизни на земле, т.е. о глобальной катастрофе, – отчасти и мой «Апокалипсис», который уже сегодня отправился к Вам, дорогой Вл. Вл. с Машей. Там много и о Бойсе. О том, что залы Бойса в Дармштадте с бесчисленными шкафами, в которых мумифицированы объедки и обломки цивилизации XX в., собранные на ближайших свалках, навевают и тоску, и скуку (увы!), я тоже писал. Но я-то ожидал от Вас другого. В Вашем знаменитом письме 052 от 02.01.08 Вы писали: «Бойс для меня является одним из самых крупных (с этим не спорю. – *В.Б.*) и ориентированных на духовное возрождение мастеров второй половины XX в.». Вот вторая половина этой фразы меня все время магически притягивает к себе. Неужели в *тоске*, которую навевают его произведения (сам-то он, как я могу судить, отнюдь не тосковал ни по какой духовности), Вы и усматриваете ориентацию «на духовное возрождение»?

Большое спасибо за альбом Кейджа. С интересом буду его слушать. У меня только один его диск «Roaratorio. Ein Irischer Circus ueber «Finnegans Wake»». Очень интересная запись, где текст читает сам Кейдж.

Вскоре напишу еще. Сейчас опять к своей верстке.

Самые добрые пожелания всем.

Ваш В.Б.

«СЛЕДЫ ДУХОВНОГО» В МЮНХЕНЕ

109. В. Иванов (10–25.10.08)

Дорогие Н.Б. и В.В.!

«Король умер, да здравствует король!» Закрылась выставка Раушенберга, открылась новая. Она посвящена «Следам духовного» («Spuren des Geistigen»). Представлены произведения, отражающие поиски метафизического элемента в европейском искусстве прошедшего столетия на основе тех или иных эзотерическо-герметических школ и учений. Сходная тема несколько раз возникала и в рамках нашего Триалога, но не получила сколь-либо существенного развития. Пишу теперь о выставке, скорее, по привычке извещать вас о новинках местной художественной жизни. Поэтому избираю тон информативно-описательный, а не дискуссионный: sine ira et studio. Постараюсь также быть, по возможности, кратким.

Новая выставка – гостья в Мюнхене. Организована она была в парижском Центре Помпиду (07.05–11.08), где ее посетило более 240 000 человек (любопытно знать, а почему В.В. «скрыл» от нас свои впечатления от этой выставки: ведь он же был как раз тогда в Париже? Или эзотеризм требует молчания? Или не было времени посетить? Или я перепутал даты? Теряюсь в догадках…). Здесь же пока особого ажиотажа не видно. По залам слоняются редкие посетители. Иногда приводят школьные группы. Но ажиотаж скоро будет в Ленбаххаузе, где 25 октября откроется огромная ретроспектива Кандинского. Предчувствую сей бум по аналогии с выставкой Франца Марка в 2006 году, попасть на которую было возможно, лишь отстояв внушительную очередь на январском морозце. Между прочим, после Кандинского предполагается закрыть Ленбаххауз на капитальный ремонт и реконструкцию. «Дому искусства» это пока не угрожает, и можно мирно бродить по его пустынным залам.

«Следы духовного» отнюдь не представляют результата какой-то маргинально-экзотической инициативы богатого чудака, но благополучно встраиваются в ряд выставок, организуемых с середины 1980-х годов с целью обратить внимание на течения, альтернативные по отношению к подчеркнуто обмирщенному искусству XX века. Вся генеалогия кратко охарактеризована в каталоге. Судя по нему, у истоков этого движения стоит Морис Тэхман (Maurice Tuchman), организовавший в Лос-Анджелесе большую интернациональную выставку «The Spiritual in Art. Abstract Painting. 1890–1985»[1]. Название сознательно перекликается с книгой Кандинского, поскольку было задумано продемонстрировать «символистические, мистические и оккультные корни абстрактного искусства». Затем выставка была с успехом показана в Чикаго и Гааге. Ей предшествовала напряженная работа по переоценке эстетических ценностей, начиная с 1960-х годов, когда ряд искусствоведов стал в оппозицию к доминирующему тогда истолкованию модерна в духе формализма и позитивизма. Не буду далее утомлять изложением фаз этого процесса, вам, несомненно, хорошо известного. Отмечу только одну монументальную выставку – «Оккультизм и авангард» (Франкфурт-на-Майне, 1995). Было показано более 800 работ из всех сфер изобразительного искусства, а также кино, танца и эвритмии. О характере выставки дает хорошее представление 800-страничный каталог с тридцатью статьями ведущих специалистов в этой области.

На этом фоне нынешняя выставка кажется не столь всеохватной, однако более избирательной в своем подборе произведений. В результате на сравнительно небольшом числе экспонатов удачно и убедительно прослеживаются основные течения в искусстве XX века, в той или иной степени испытавшие воздействие со стороны эзотерики (в самом широком смысле). На мой взгляд, создатели выставочной концепции проявили даже несколько излишнюю «объективность», включив в нее раздел «Профанизация», который лучше было бы обозначить как кощунство. Если карикатурка в датской газете вызвала в свое время бурю возмущения в исламском мире, большинство обитателей которого вряд ли имеют представление, в какой части земного шара находится страна Андерсена и Кьеркегора, то выставленные арт-объекты должны были бы вызвать целый ураган в Мюнхене, однако не было никакого урагана, и вообще никого это не волнует.

[1] «Духовное в искусстве. Абстрактная живопись. 1890–1985».

Вся выставка состоит из двенадцати разделов. Ее структуру можно рассматривать в качестве рабочей модели для дальнейшего исследования в этой – проблематичной для академической науки – области, по мере надобности внося в нее свои коррективы и дополнения. Вначале я просто перечислю эти разделы, а затем дам им (не всем, конечно) краткую характеристику, стараясь по мере возможности объективно и беспристрастно представить вам выставку и как можно меньше высказывать свои собственные восторженные или критические суждения. Названия разделов даны на трех языках (немецком, английском и латыни). Переведу только немецкие, другие в таковом переводе не нуждаются в силу своей общепонятности.

Сумерки богов (Goetterdaemmerung)
Синкретизм
По ту сторону видимого (Jenseits des Sichtbaren)
Homo Novus
Магия, ритуал, транс, экстаз
Профанирование (Profanierung)
Homo homini lupus
Сакральное искусство
Мифы и шаманы
Doors of Perception
Дзен
Эпилог

Теперь приступаю к характеристике этих разделов.

Исходным пунктом для осмотра всей экспозиции считается гравюра Гойи из серии «Ужасы войны». Изображен вылезающий из могилы труп (полускелет), держащий в правой руке лист бумаги с надписью: «Ничто», т.е. нечего рассчитывать на бессмертие души. По мысли устроителей, данная гравюра симптоматически обозначает начало процесса обмирщения европейского искусства в XVIII веке.

Изображающие руины храмов, картины Каспара Давида Фридриха и Каруса долженствуют показать, что старые формы духовности начали сменяться поиском трансцендентного в природе.

Впечатляющий портрет Ницше работы Мунка напоминает о новом витке в истории европейско-

Франсиско Гойя.
Серия «Ужасы войны».
69-й лист: «Он говорит: Ничто».
1810–1812.
Городской музей. Ольденбург

Эдвард Мунк.
Фридрих Ницше.
1906.
Музей Мунка.
Осло

Василий Кандинский.
Композиция VI.
1913.
Эрмитаж.
Санкт-Петербург

го атеизма, нашедшего выражение в кратком, – но впечатляющем своим радикализмом, – тезисе: «Бог умер». Итог этого мировоззрения подводится триптихом Дамиена Хирста (2006). Три монохромные (черные) «картины», по свидетельству каталога, символизируют неверие арт-продуцента в воскресение мертвых.

В итоге надо рассматривать выставку как текст, полный шифров и кодов, и тихо переходить из зала в зал, прочитывая их как главы визуализированной книги. Предполагается хорошее знакомство зрителя с историей философии и литературы, не говоря уже об эзотерике. Допустим, зритель не читал Ницше и никогда не видел его портрета, тогда почему произведение Мунка, изображающее лысеющего господина с чрезмерно пышными усами, должно ассоциироваться с идеей «смерти Бога»? Но если зритель способен выстроить литературно осмысленный ряд ассоциаций, то, конечно, тогда портрет вполне, так сказать, работает…

Демонстрируя на вышепоименованных примерах процесс отказа от метафизических корней

Эдит Мэрион, Рудольф Штейнер.
Репрезентант человечества.
Модель. 1915.
Гётеанум.
Дорнах

Хильма аф Клинт.
Детство.
1907.
Фонд Хильмы Клинт.
Стокгольм

искусства, устроители одновременно показывают, как в недрах обмирщенной цивилизации зрело альтернативное течение. Для этого выбрано две картины: де Кирико «Устремление к бесконечному» и «Черный квадрат» Малевича (поздняя авторская реплика 1930 года). Работа Кирико наглядно выражает специфику нового понимания метафизического принципа и смотрится знаком удачного противостояния эстетическому атеизму. Малевич же в данном контексте оказывается не совсем к месту.

Таков первый зал. Из него два прохода ведут в главное выставочное помещение, огромное по своим размерам. По сторонам – две анфилады и еще один зал в самом конце. Всего – шестнадцать. Ввиду непомерной величины центрального зала мюнхенцы добавили несколько тематических групп. Это заметно, сравнивая экспозицию с каталогом. Все они объединены одной идеей прорыва за пределы, начертанные миром чувственного восприятия: 1) Синкретизм, 2) По ту сторону видимого, 3) Космические откровения, 4) Absolutum. Границы между тремя последними группами весьма условны.

Настоящий прорыв к трансцендентному, воплощенный средствами современного искусства, начался, безусловно, только с Кандинского, представленного на выставке «Композицией VI» из эрмитажного собрания. От нее трудно оторваться. Еще раз становится очевидным вся условность и неудовлетворительность термина *абстрактная* живопись. Тема картины в высшей степени конкретна. Поскольку о ней уже достаточно написано, умолкаю. Остальные представленные работы эпохи классического модерна значительно уступают «Композиции». Но принцип подбора очевиден: задумано показать связь ряда мастеров той эпохи с теософией и антропософией. Представлена даже гипсовая модель большой статуи, выполненной английским скульптором Эдит Мэрион совместно с Рудольфом Штейнером. Концепция этого произведения сложная и требует для ее постижения некоторых предварительных позна-

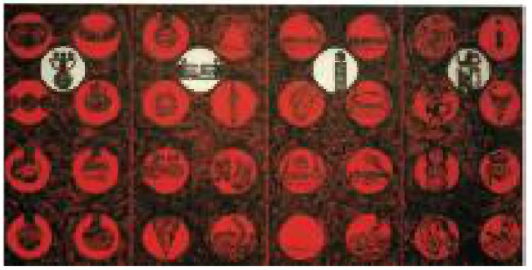
ний, но, впрочем, и без них непосредственное воздействие достаточно сильное.

На противоположной стене висят три огромных полотна загадочной шведской художницы Хильмы аф Клинт (Hilma af Klint) (1862–1944). Работы выполнены темперой по бумаге, наклеенной на многометровые холсты. Теперь установлено, что она за несколько лет до Кандинского стала писать первые абстрактные (беспредметные) картины. Первые работы такого рода ею были созданы уже в 1905 году. Жизненный путь Клинт характерен для духовной ситуации «на рубеже двух столетий». Еще в молодости у нее обнаружились сильные медиумические способности. Задолго до сюрреалистов она придерживалась практики «автоматического письма». Затем Клинт вступила в Теософское общество и находилась под сильным воздействием трудов Е.П. Блаватской (подобное увлечение пережили Мондриан и Бекман). Со времени знакомства с Р. Штейнером она становится антропософом и существенно меняет свой стиль и тематику. По завещанию ее работы показали в первый раз только спустя двадцать лет после кончины художницы. Также согласно распоряжению Клинт ее произведения не должны быть предметом купли-продажи. Этим она мне напомнила нашего философа-бессребреника Николая Федорова. Даже некоторые мотивы их мировоззрений, как кажется, имеют нечто общее (космизм). Представленные на выставке картины были созданы осенью 1907 года и изображают средствами абстрактного искусства духовные особенности возрастов человека: от детства до старости. Это напоминает античное учение о возрастах как органах духовного познания. Для меня, стоящего на позиции метафизического синтетизма, особо интересно стремление Клинт творить образы, гармонически сочетающие противоположные и внешне взаимоисключающие принципы. Я называю это также *духовной алхимией*.

Рядом с картинами Клинт висит не менее масштабное полотно Мэта Малликэна (Matt Mullican) (1951), но это художник совсем иного рода. Клинт была наделена визионерскими способностями атавистического ясновидения, переработанными ею на пути духовного ученичества в сознательное восприятие сверхчувственных имагинаций, тогда как изобразительный мир Малликэна состоит из различного рода знаков, как ныне общепринятых (автодорожные, коммерческие и т.п.), так и заново изобретенных, не имеющих отношения к внешним реальностям. Выставленная в Мюнхене работа представляет собой попытку художника «картографировать» собствен-

Мэт Малликэн. Dallas Project. 1987. MOCA. Лос-Анджелес

Мэт Малликэн. Dallas Project. Панели 1–8. Космологическая модель



ный внутренний мир. Это какая-то «мандала» нового типа. Картина Малликэна разделена на четыре прямоугольных поля, каждое из которых окрашено в определенный цвет и покрыто различными знаками. Посредине всей композиции – желтый квадрат. Каждый цвет имеет для художника символическое значение: красный соответствует «духовным ценностям», черный – миру человеческой речи (языка), синий – космическим тайнам, зеленый – мировой необходимости, желтый – ценностям, выработанным искусством и наукой. Все это достаточно субъективно, но сей субъективизм умышленно запрограммирован. В отличие от действительных мандал, изображающих структуру Универсума, картина Малликэна являет мир условных знаков, наполняющих сознание современного человека. «Говорят, – заметил художник, – что я пытаюсь втиснуть весь мир в одну работу. Я же пытаюсь изобразить только то, что мы несем в самих себе». Мне кажется, что Малликэна можно поставить в ряд подготовителей новой *игры в бисер*. Он обладает способностью к знаковым синтезам, к игре со знаковыми системами, включая их в свой субъективный универсум. Не хочу преувеличивать значение этого художника, но тем не менее в его творчестве заметны *касталийские* тенденции. Хотя и в упрощенном – американизированном – варианте, М., используя определение Гессе, вполне сознательно и последовательно ведет игру «со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры» на знаковом уровне. Ему не чуждо стремление «выразить духовный универсум концентрическими системами и соединить искусство с магической силой, свойственной формулировкам точных наук».

Всех мастеров, работы которых разделены на четыре тематические группы в большом выставочном зале, объединяет решимость преодолеть материалистическое видение мира и найти новые истоки творчества в духовном измерении. Начало XX века стало временем радикального перелома в человеческой истории. Владимир Соловьев даже открыто заговорил о ее конце. Наступление новой эпохи глубоко переживали Андрей Белый и Александр Блок. Для Флоренского, Тейяра де Шардена и Вернадского происходящие перемены знаменовали переход эволюции из био- в ноосферу. На глазах разрушались системы

Пауль Клее.
Homo novus.
1913.
Частное собрание.
Германия

традиционных ценностей во всех областях науки и искусства. Вставал вопрос о *новом* человеке. Эта взаимосвязь между сменой эстетических и антропологических парадигм хорошо продемонстрирована и на мюнхенской выставке, третий раздел так и назван: Homo novus. В качестве ключевого символа избран одноименный рисунок Пауля Клее (1913). На нем легкими, прерывистыми штрихами изображен человек, восстающий из своей прежней телесности. Над головой у него – знак креста. Такой же крест на лице поставленной в этом зале бронзовой фигуры работы Боччони. По-моему, это одна из самых значительных скульптур XX века, знаменующая разрыв с традиционным пониманием пластики. Третья модификация человеческого образа представлена на картине де Кирико «Великий метафизик» (1917). Выстроенный ряд хорошо дополняет медитативная работа Явлен-

ского. Послание этого раздела выставки однозначно прочитывается как знак усилий создать образ *нового* человека, освобожденного от рабства у материально понимаемого мира.

Последующие разделы (за редким исключением) посвящены теневым сторонам этого процесса. Видно, как набирают силы негативные тенденции. Им противостоят мастера, заново открывающие сакральный смысл искусства. Исход борьбы еще не ясен, но говорить о тотальном отказе от духовности тоже, по-моему, рано. Например, Кунеллис считает, что «по преимуществу к призванию художника принадлежит способность – без сентиментальности – демонстрировать проявления божественного, того секулярно-божественного, которое присутствует в истории».

Ваш собеседник В.И.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРЕДМЕТ В ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА ИВАНА ИЛЬИНА

110. В. Бычков (22–25.10.08)

Дорогие друзья,

несколько одурел от чтения верстки – утомительно все-таки, хотя и книга своя: приятно, что дело движется к завершению, однако устают глаза, да и все остальное. Поэтому решил несколько отвлечься и подкинуть вам один текстик. Ну, скорее подкинуть его я хочу Владимиру Владимировичу, ибо Надежда Борисовна знает его развернутый вариант – мою главу об Ильине в прекрасно отрецензированной ею книге. За это еще раз хочу высказать ей мою искреннюю благодарность.

Это текст моего доклада, который я собирался читать в граде Канта на недавней конференции. Он составлен на основе моей главы, но, кажется, Вл. Вл. ее еще не видел. Между тем этот текст (поэтому я сейчас и вспомнил о нем) имеет прямое отношение к крайне интересной теме, поднятой Вл. Вл. в письме 107 от 01–07.10.08. Именно об архетипе, или метафизическом прообразе, который существует и до создания произведения искусства, и сохраняется после уничтожения его как физического объекта. Мне представляется, что краткое резюме философии искусства Ивана Ильина в моей интерпретации было бы не лишним в этом месте Триалога.

Итак, текст доклада.

Мало известная еще сегодня в кругах научной общественности и далеко не полностью изученная философия искусства русских религиозных мыслителей XX в. содержит между тем многие фундаментальные положения метафизики искусства, без осмысления которых и сегодня невозможны серьезные исследования в эстетической сфере. Современная постнеклассическая эстетика не может обойтись без классического эстетического фундамента, последние и достаточно весомые блоки в который внесли русские религиозные философы прошлого столетия. Среди них одно из видных мест занимает Иван Александрович Ильин.

В своих работах он немало внимания уделил эстетической проблематике, искусству, анализу художественной литературы. Из-под его пера вышло одно из наиболее интересных исследований в сфере русской религиозной эстетики XX века – небольшая по объему, но содержательная книга «Основы художества: О совершенном в искусстве» (Рига, 1937), в которой подробно изложена философия искусства русского мыслителя.

Ильин был убежден, что все великое в искусстве рождается из свободного, добровольного и *вдохновенного* служения. Истинный художник ощущает себя позванным и призванным к высочайшему служению, чувствует себя *предстоящим* перед призвавшей его духовной силой. В этом предстоянии перед ним открывается не множество произвольных возможностей творческого акта, как полагают некоторые, но одна единственная «художественная необходимость», в поисках и обретении которой и состоит его служение. Опираясь на произведения многих русских поэтов, Ильин утверждает, что «*художник имеет пророческое призвание*… что *через него прорекает себя созданная Богом сущность мира и человека*. Ей он и предстоит, как *живой тайне Божией*; ей он и служит, становясь ее «живым органом» (Тютчев)… Ее вздох есть *его* вдохновение; ее сокровенная глубина есть *его* художественный Предмет». Этот «художественный Предмет» (главная эстетическая категория

Ильина!), это «Сказуемое», этот «Отрывок» мировой сущности и про-рекает себя через художника в произведении искусства, открывается и со-крывается в его художественной форме. Ради него и творится любое художественное произведение. Все чувственное в нем есть лишь знак «прорекающейся через него главной тайны», божественной тайны, тайны бытия, которая открывается только художнику и через него всему человечеству.

Художник несет людям, согласно Ильину, «таинственный "помысл" о мире, о человеке, о Боге, о путях Божиих и о судьбах человека и мира». В процессе духовного возрастания и творчества художник вырабатывает новый способ созерцания, новый путь к «духовному целению и мудрости» для многих людей, не имеющих такого дара. Художник представляется Ильину неким властителем и целителем душ человеческих. «Художник не только "про-рекает"». Ему дана власть населять человеческие души новыми художественно-духовными медитациями и тем обновлять их, творить в них новое бытие и новую жизнь. И эта власть есть его служение и его радость». Отсюда высочайшая роль искусства в жизни человека, как мудрого учителя, водителя на духовных путях и творца его нового духовного бытия. Это понимание искусства сформировалось у Ильина явно не без влияния всей предшествующей эстетической традиции, особенно немецкой классической эстетики шеллингианского типа, эстетики романтиков, да отчасти и Вл. Соловьева. И тем не менее в период начавшейся *пост*-культуры, отказа от многих духовных ценностей Культуры, оно звучало и продолжает звучать крайне актуально.

В современном мире, с сожалением заключает русский мыслитель, все обстоит совсем не так, как рисует идеальная эстетическая теория. Сегодняшний человек воспринимает искусство «духовно глухим ухом и духовно слепым глазом». В искусстве он видит только «чувственное марево», а поэтому практически не отличает уже его от других развлечений и потех. Соответственно и само современное искусство переживает глубокий кризис, ибо создается подобным же духовно глухим и слепым художником. В человеке, развивает Ильин в своей интерпретации ставшую общим местом в гуманитарных науках первой трети XX в. теорию бессознательного, – главным двигателем его деятельности является темная, безмолвная, бессознательная глубина – «таинственное жилище его *инстинкта* и его *страстей*» и одновременно источник и обиталище его живой, бессознательной духовности. А «живая духовность есть не что иное, как *чувство священного, воля к совершенству, любовь к Божественному*». И только искусство и религия дают возможность проявиться этой духовности, реализуют ее власть над бессознательными страстями и инстинктом. Искусство перерождает бессознательную стихию в художественную форму, религия пытается овладеть самими истоками бессознательной жизни, одухотворить и гармонизировать их, активно опираясь на бессознательную духовность души, пробуждая ее от мертвого молчания в иррациональной глубине.

Если в человеке не удается пробудить эту бессознательную духовность, убежден Ильин, то он руководствуется в жизни только слепым инстинктом и страстью, которые не могут ни создать, ни воспринять «художественной красоты», т.е. подлинного, в понимании русского мыслителя, искусства, главными задачами которого являются «радость, целение и умудрение». Именно такова ситуация в современной культуре: расслабление бессознательной духовности, неумение ее активизировать в человеке, кризис религиозности привели к глобальному кризису искусства. «Выветрилась религиозность, – с горечью констатирует Ильин, – и оскудела духовность в бессознательной глубине современного человека. И потому в творчестве его обессилилось и исчезло *вдохновение*». Однако у человека есть потребность в искусстве, и он пытается создать его на основе бездуховной страсти или рассудочной выдумки. В результате возникает мнимое искусство, как правило, ничтожное и пошлое, к которому Ильин относит весь известный ему «модернизм» (кавычки Ильина). В подобной атмосфере угасает великое начало «художественного Вкуса», который осмысливается Ильиным как «явление живой религиозности в человеке», как «трибунал бессознательной духовности», как чувство меры и прекрасного, как «воля к духовной значительности создаваемого творения, к его органическому единству, к его естественности и художественной законченности».

Таким образом, согласно концепции русского мыслителя, характерное для современного этапа

культуры ослабление религиозного начала и бессознательной духовности в человеке и человечестве в целом привело к угасанию художественного вкуса, следствием чего и стал кризис искусства, проявившийся в модернизме, который отказался от поисков глубинного содержания, от духовности в искусстве и увлекся «бредом страстей и похоти» и разгулом «разнузданного инстинкта». Однако Ильин отнюдь не впадает в пессимизм по этому поводу. Он убежден, что в человечестве есть силы, способные вернуть и его само, и искусство в русло утраченного Духа, поэтому и приступает к последовательному изложению (притом часто в императивной форме) своего понимания сути, смысла и назначения высокого искусства («художественного искусства», в его терминологии), чтобы дать заблудшему человечеству рецепт для возрождения культуры, искусства и на их основе истинной активной духовности, т.е. излагает основы позитивной философии искусства, в центр которой ставит феномен *художественности*.

Суть художественности, или «художественного искусства», составляет, по глубокому убеждению Ильина, *духовность*, которую он определил как «чувство священного, волю к совершенству, любовь к Божественному», как проявление «божественного дыхания» в произведении искусства. Духовное существует и вне искусства, однако «*художественное искусство есть всегда проявление духовности; а недуховное искусство вовсе не заслуживает этого имени*». Таковым и является, согласно Ильину, большая часть современного искусства, все искусство «модернизма». Единственным определителем наличия духовности в искусстве является художественный вкус. Только гениям присущ абсолютный, «неошибающийся» вкус, остальным людям приходится воспитывать его в себе, очищать от всего наносного и субъективного. Этим и должно заниматься художественное воспитание, ставящее своей целью воспитание художественного вкуса. Высоко развитый и правильно воспитанный художественный вкус ориентируется не на субъективную оценку «нравится – не нравится», а на объективное наличие в произведении искусства подлинно художественного качества, того, что «на самом деле хорошо», – на наличие духовности.

Понятно, что в человеке всегда живет и субъективное, личное восприятие любого явления, определяемое его глубоко личными бессознательными пристрастиями, поэтому нет абсолютной гарантии от ошибок личного вкуса. Однако пробужденный дух в человеке может дать «верное направление воле, восприятию и вкусу в искусстве», «верное восприятие художественной медитации», направить душу от поисков поверхностного удовольствия к «художественному созерцанию». Истинное искусство – не развлечение, не игрище, не зрелище для толпы; «оно требует духовной сосредоточенности, духовных усилий, очищения, углубления; и обещает за это прозрение, мудрость и радость».

Суждение истинно художественного вкуса основывается на идущих из глубины души поисках *совершенства*, которое отнюдь не определяется рационально как совокупность каких-то характеристик красоты, но пронизывает все существо созерцающего, погружая его в неописуемое блаженство. «Художественное содержание» подлинного произведения искусства проникает «в самую глубину души, в человеческое чувствилище, к месторождению сокровенных и священных помыслов, туда, куда нисходит откровение и откуда исходит блаженство». И тогда созерцающий ощутит, что он будто всю жизнь ожидал именно этого произведения искусства, сам хотел именно его создать, да не умел. Он поймет, почему нельзя останавливаться на субъективном «нравится», а идти дальше «в созерцание Главного, входя в содержание художественно закрепленной медитации, постигая ее органическую связь с «формой» и обретая таким образом то *объективное совершенство*», которое уже не зависит от его личного одобрения или неодобрения, а он сам ощущает себя «*осчастливленным учеником*».

Исходя из столь высокой значимости искусства для человека, Ильин, вполне естественно, постоянно уделяет самое пристальное внимание художнику, творцу искусства, пытаясь напомнить современникам в общем-то хорошо известные, но давно забытые положения классической эстетики. При этом он опирается в основном на заветы Пушкина и других русских поэтов, которые глубже всех, в его понимании, осмыслили сущность художественного дара, роль и место

поэта в обществе, дух истинного искусства. Опираясь на «гениально высказанный» Пушкиным «великий и неколебимый канон художественного творчества», Ильин напоминает, что художник творит свободно, не бессовестно, не безответственно, не произвольно, но по свободному вдохновению, без какой-либо оглядки на толпу, на преходящую моду, не подчиняя свой талант никаким внешним обстоятельствам, никаким земным диктаторам. Художник учит нас, не стремясь учить, ведет, не заставляя, открывает нам новое, не навязывая. Творчество художника – ответственное служение, «священная жертва», которую он приносит зовущему его Богу, предстоит Ему и чувствует свою ответственность только перед Ним. Он одновременно жрец и молящийся, царь и служитель, судия и осуждаемый.

Художник творит свободно по вдохновению, но это вдохновение сопряжено «с волей к совершенству и с парением свободного ума». Именно такая сопряженность позволяет ему избежать «триединого соблазна всякого искусства»: произвола, субъективизма и вседозволенности. И этот соблазн тем сильнее, чем талантливее художник, чем острее он ощущает свою избранность и верит мнению толпы, что таланту никакие законы не писаны. Под талантом Ильин понимает способность легкого, быстрого, яркого, меткого, может быть, сладостного, красочного *выражения* всего, что «проносится через внутренний мир человека». Это великий дар человеку, однако им надо умело и разумно распорядиться. Искусство, убежден русский мыслитель, не игра и не шалость, и в нем важно не только *как*, но и *что*, т.е. художественное содержание. Талант же предоставляет человеку, прежде всего, способность выражения, а вот художественное содержание определяется иной способностью, которая далеко не в равной мере с первой дается художникам, – способностью *творческого созерцания*. Истинное художественное творчество основывается на двух этих способностях, а одна талантливость может вообще отучить человека от вкуса и воли к настоящему искусству. Талант, оторванный от творческого созерцания, убежден Ильин, пуст и беспочвен. Лучшее, что он может дать это красивость, но не истинную красоту.

Многократно продемонстрировав на разных уровнях уникальность творческого акта, утвердив право художника на одиночество и иногда на недоступность его творчества современникам, Ильин утверждает, что при всем этом художник должен помнить только «два основных требования, или завета, искусства: *приближение к художественному предмету и верность закону художественности*. А остальное приложится само». Русский мыслитель приступает к изложению этих «заветов», в результате чего выясняется, что, в общем-то, это две стороны одного закона, *закона художественности*, или *художественного совершенства*, который стоит в центре его философии искусства.

Искусство, часто повторяет Ильин, не предмет развлечения и удовольствия, но особое выражение «духовных обстояний»; оно не просто вещественно-душевное явление, но духовное. Поэтому истинный смысл искусства, его духовность, его художественное совершенство (почти синонимы в его эстетике) доступны только духовным людям. Для других этих понятий вообще не существует. Только духовный человек, полагал Ильин, может понять, что произведение искусства оценивается не субъективным критерием «нравится – не нравится», но «объективным совершенством», которое является не нравственно-добродетельным или догматически-религиозным критерием, но именно «художественно-эстетическим». Самым же существенным в искусстве должно быть «ответственное служение и раскрытие прорекающейся тайны». Согласно Ильину, художественный критерий «переживается каждым из нас субъективно и о применении его можно и должно спорить. Но сам по себе он не субъективен, а *объективен*». Это особый *закон*, без соблюдения которого невозможно достичь художественного совершенства.

При этом он не поддается рациональному пониманию и логическому описанию. Художник чувствует его в момент свободного вдохновения, когда он «обретает подлинную художественную необходимость» и прозревает «высшие духовные закономерности и совершенные связи». Только на их основе он и создает свое произведение, душу которого составляет «некая *бессознательно выношенная тайна*». Она как внутреннее солнце освещает все произведение, царит в нем; «диктует художнику закон, и меру, и выбор, и необходимость, и все оттенки. *Ей* он по-

винуется. Из *нее* творит». Художник хорошо ощущает своим художественным чутьем, что все в его произведении, все художественные средства и образы должны «служить *ей и являть ее, скрытую за ними, но присутствующую* в них; должны быть *необходимы* для ее художественного *прикровенного раскрытия*. И если это так, если создание искусства именно таково, то оно *художественно*», т.е. *совершенно*.

Ильин хорошо сознает, что художественность трудно определить словами, ибо она – не отвлеченное понятие, но «живой строй, развернутый в произведении искусства», «внутренний порядок», заложенный в нем, способ бытия произведения искусства. Тем не менее он пытается дать некоторое подобие определения художественности, приступая сразу же к разъяснению его содержательной стороны через введенные им «три слоя искусства», три его главных уровня: слой *материи*, слой *образности* и слой *художественного предмета*, к которому он постепенно подводит читателя на протяжении всей своей книги.

«Художественность есть *символически-органическое единство в произведении искусства, идущее от его самого глубокого слоя, от главно-сказуемого, которое может быть названо художественным предметом*. В истинно художественном произведении *все символично*, т.е. все есть верный знак высшего, главного содержания – художественного предмета; и *все органично*, т.е. связано друг с другом законом единого совместного бытия и взаимоподдержания; и потому все слагается в некое *единство, связанное внутренней, символически-органической необходимостью, все образует законченное, индивидуально-закономерное целое*».

Таким образом, художественность в понимании Ильина действительно предстает сущностной характеристикой произведения искусства, главным содержанием которого является художественный предмет. Все остальное в нем служит его символическому выражению и образует некую органическую целостность, которая только таким, единственным и уникальным, образом может быть организована. Слой художественного предмета самый глубокий и таинственный, это «духовно-предметный» слой, который властвует не только над двумя остальными слоями, но и над душой художника. Поэтому для того, чтобы создать художественное произведение, автор должен полностью подчиняться власти художественного предмета и через это подчинять ей остальные слои.

Исходя из этого, Ильин в императивной форме излагает «*правило художественного совершенства*»:

«Будь верен законам эстетической материи; овладей ими до полной, царственной властности над ними, до полной органической гибкости и лепкости; и, осуществляя их, подчини их живую комбинацию и самую материю воплощаемому эстетическому образу и изображаемому художественному предмету!

Будь верен законам описываемого или воплощаемого образа; овладей ими до полного господства над ними; и, осуществляя их, подчини их живую комбинацию и самую образную ткань главному замыслу, являемой тайне, художественному предмету!

А художественный замысел выращивай всегда из живого и непосредственного созерцания художественного предмета, доводя это созерцание до конца: чтобы художественный предмет действительно присутствовал в твоем духовном опыте, насыщая его, отождествляясь с тобой и вдохновляя тебя; чтобы сам предмет выбирал, лепил, говорил и пел через тебя.

Тогда тебе удастся найти законченный эстетический образ, целостно пропитанный предметом; и найти для этого образа *точную* эстетическую материю, «насквозь» прожженную предметом. Тогда в твоем произведении все верно, точно и необходимо, рождено неошибающимся художественным вдохновением; все будет внутренно согласовано, как в организме…»

Настоящий художник, убежден Ильин, в своем духовном созерцании проникает в сокровенную сущность всех вещей, явлений природы и внутреннего мира. В каждой вещи он слышит «сокровенное тихое пение, *пение, ее о ее собственном священном естестве*, о том, *что́ она есть перед лицом Божиим*». В своем медитативно-созерцательном акте художник уходит в иные миры бытия, где господствуют только законы духа; ему открывается присутствие духа, его содержание, сила, живой ритм там, где недуховный человек видит только внешнюю оболочку явления. Это хорошо известно всякому настоящему художнику, он слышит пение любой вещи, прозревает сущност-

ные мировые тайны и «духовные обстояния» в «созерцающей медитации, т.е. в сосредоточенном и целостном погружении души (и чувства, и воображения, и ощущений, и воли, и мысли) в развертывающиеся перед нею обстояния мира. В этой медитации он *художественно отождествляется с самосутью мира* (природы и духа), с его *предметным составом*, с его *субстанциальным естеством*; и в этом отождествлении иррациональный опыт его приобретает те медитативные заряды и те духовные содержания, которые становятся в дальнейшем творческом процессе *художественными предметами его созданий*».

Здесь Ильин сформулировал, пожалуй, самую суть своей эстетики, которую в ее глубинных основаниях именно так понимали, хотя и определяли всегда по-разному, многие крупнейшие эстетики, философы искусства и даже некоторые художники и писатели, начиная со времен немецкой классической философии, немецких романтиков и до наиболее глубоких умов XX в., в том числе и в России. Художник в своем духовном созерцании (медитации) проникает в некие только ему доступные тайны вещей, мира и даже в божественные сферы и как бы отождествляется с ними, принимает их в себя, как древние пророки принимали в себя откровение, поедая священные книги. И в процессе этого иррационального опыта в нем формируются некие духовные содержания, которые требуют незамедлительного воплощения в художественной материи. Отсюда следует, акцентирует наше внимание Ильин, что художественный предмет «как медитативный *помысел* художника» ни в коей мере не является его личной выдумкой. Он «вступает в душу художника от Бога или из Богозданных недр мирового бытия в качестве субстанциального (и священного!) отрывка, или состояния, или видоизменения мировой сущности. Этому *помыслу* соответствует на самом деле некое *объективное обстояние* – в Боге, в человеке, в природе».

Эти «обстояния» могут быть присущи или только Богу (благодать, откровение, пучина милосердия, неопалимая купина), или Богу и человеку (любовь, милость, прощение), или только человеку (молитва, страсть, преступление, совесть), или человеку и природе (томление, гроза, тревога, мрак) и т.п. Сами по себе, подчеркивает Ильин, эти «предметные обстояния», т.е. некие духовные содержания различных уровней бытия, не художественны и доступны не только художникам. Они могут восприниматься и в актах религиозных, философских, нравственных. И только когда они воспринимаются художником, входят в его душу и начинают участвовать в художественном опыте, они становятся «художественными предметами».

Окончательное определение Ильина гласит: «Итак, "*художественным предметом*" следует называть то духовное содержание, которое художник почерпает из объективной сущности Бога, человека и мира с тем, чтобы облечь его в верные образы и воплотить в точной эстетической материи. По составу и содержанию "художественный предмет" *объективен*; по увидению, облечению и воплощению он *субъективен* субъективностью творящего поэта; но раз во-ображенный и во-площенный, он как бы *входит символически* в образы и в материю созданного произведения, насыщает их и *объективно* присутствует в них, хотя уже иною, так сказать, *осубъективленною объективностью*». Таким образом, художественный предмет, по Ильину, – это некая *субъективная* духовность, сформировавшаяся в душе художника в процессе созерцания (медитации) им *объективно* бытийствующей духовной сущности, будь то божественная, природная, человеческая, любого предмета или явления Универсума сущность, и активно управляющая процессом его художественного творчества, созидания произведения искусства, символически выражающего эту духовность.

Отсюда и высочайший статус искусства в жизни человека. Настоящее искусство не создает призраков, но утверждает сущее: «*так есть*», являет нам объективное содержание «недр бытия». Оно ориентируется на Божественное присутствие во всем, выявляет его в любом самом вроде бы незначительном предмете и явлении мира; поэтому оно поет обо всем, озаряя и оживляя все божественным лучом духовности. «И именно в этом смысле искусство не должно служить ничему постороннему: оно есть "самоцель", "искусство для искусства", ибо оно само по себе есть и молитва, и познание, и духовность, и добродетель, и право, и характер, и творчество, и служение».

К этому уже нечего добавить.

И хотя сам Иван Александрович недолюбливал эстетику (он считал, что занимается только философией искусства), основные его идеи сегодня особенно греют душу эстетика.

P.S. Дорогой Вл. Вл., хочу выразить Вам благодарность за крайне интересное письмо о новой мюнхенской выставке. Следы духовного… Замечательно! Кстати, в Помпиду ее не было этим летом. Вы что-то путаете. Я бы не смог ее не заметить. И по-хорошему завидую Вам в связи с открывшейся, вероятно, сегодня выставкой Кандинского. Вот, что очень хотелось бы увидеть, так эту выставку. Жаль, что Мюнхен далековато от Москвы. Пишите о своих впечатлениях.

С самыми добрыми пожеланиями ваш В.Б.

ЭРИК САТИ И ПЕРСПЕКТИВА КОРРЕКЦИИ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

111. В. Иванов (26.10.–01.11.08)

Любезные собеседники!

Ваши последние письма побуждают перейти от описания летне-выставочных впечатлений к осенне-метафизическим раздумьям.

(27.10.08)

…далее я хотел поделиться с Вами открытиями последних дней в сфере музыкальной, затем кратко «отругнуться» по поводу критики Кабакова и выразить некоторые сомнения в связи с вашей высокой оценкой московско-итальянского абстракциониста и только после этого миролюбиво предложить вам прогулку по метафизическим лужайкам… но, вот, сегодня вечером (после утомительного дня) получил новое письмо В.В. и, признаюсь, немного огорчился: создалось впечатление, что один из нас говорит «про Фому», а другой отвечает ему с завидным постоянством «про Ерёму» et vice versa…: в общем-то, впечатление некоторого логомахического *тупика*. И как тогда вести разговор? «Все смешалось в доме Облонских», т.е. все мои выношенные мысли пошли как-то вразброд.

Обложка CD
с «Vexations»
Эрика Сати

Однако, отдохнув на диванчике и остудив в себе полемический пыл, решил частично вернуться к своему первоначальному варианту, хотя и в сильно сокращенном виде. Может, действительно, на какое-то время разумней, спокойней и безопасней для здоровья было бы нам воздержаться от метафизики и вернуться к той разновидности эпистолярного жанра, который некогда О.В. остроумно обозначил как «кто как провел лето» (весну, зиму etc.), иными словами: кто что видел и слышал… и поучительно, и обогатительно, и успокоительно… а, вот, про метафизику этого, к сожалению, не скажешь: сразу разгораются какие-то нездоровые страсти…

Некто в черном (неожиданно появляясь, а я-то думал, что он сгинул навсегда): Это ты просто дрейфишь. Уходишь от проблемы. Сознайся лучше: здорово тебе В.В. врезал: под самые микитки… ни черта ты в метафизике не смыслишь…

(Исчезает).

Чушь опять несет. Не собираюсь обращать на него внимания. Расскажу лучше о своем открытии.

Недавно, возвращаясь из университета, заглянул в маленький музыкальный магазинчик. Купил

там набор из шести CD: фортепьянные произведения Эрика Сати. Одна вещь меня совершенно поразила: это – «Vexations». Она была написана композитором в 1893 году, но до самой смерти Сати ее никому не показывал. Первое исполнение состоялось только в 1963 году по инициативе Кейджа.

(31.10.08)

...вот, хотел было пойти отдохнуть, но: «пальцы просятся к перу, перо к бумаге»: вместо уютного кресла присел за компьютер, чтобы настучать хотя бы несколько предложений, а то такими темпами не закончить мне сего письма и к Новому году...

Итак, *Vexations*.

Это уникальное произведение, переворачивающее представления об однолинейно протекающем ходе истории искусства, удобно подразделяемом на четко (более или менее) ограниченные во времени периоды. Я, правда, давно расстался с подобного рода периодизациями, но все равно вещь Сати меня поразила своим авангардизмом.

Ее описание, очевидно, нетрудно найти в соответствующей музыковедческой литературе. Поэтому сэкономим время и силы. Главным же для наших бесед, полагаю, значим сам факт наличия творений, на десятилетия, а то и больше опережающих свое время. Совсем кратко говоря, *Vexations содержат в себе полную программу радикальной эстетической реформации при сохранении ориентации на духовные ценности* (в терминологии В.В. – на «Великое Другое») (реформации – ориентации: получилась рифма, неуместная в прозе, но оставлю, поскольку оба термина важны для дискуссии, если, впрочем, у вас будет время и желание поговорить на данную тему). Но, если бы не усилия Кейджа, опознавшего в Сати своего гениального предшественника, *Vexations,* вероятно, остались бы и по сей день неизвестными, не в последнюю очередь ввиду своих размеров. Произведение рассчитано на многочасовое исполнение, что в современных условиях мало представимо. На моем CD оно остается фрагментом, впрочем, достаточно впечатляющим.

Vexations построены на принципе почти бесконечной повторяемости, в результате чего возникает иное, – чем привычно европейское, – представление о времени. Вместо бегущего потока, в который при всем желании не вступишь дважды, возникает ощущение *длительности* (по-немецки это звучит лучше и точнее: Dauer). Основная структурная единица произведения Сати состоит из 152 нот. Ее, по замыслу композитора, следует повторить 840 раз: «Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses». Аналогичные стремления имеются у Филиппа Гласса. В немалой степени в результате своего знакомства с Рави Шанкаром он открыл для себя новый подход к проблеме времени. Сати, однако, опередил Кейджа и Гласса на много десятилетий. Его *Vexations* поэтому носят знаково-программный характер, вроде «Черного квадрата» Малевича и *ready-made* Марселя Дюшана; я имею в виду, что эти произведения являются прообразами для последующих – в принципе – бесчисленных модификаций. Самим фактом своего бытия они – в некотором отношении – исчерпывают все возможности для дальнейшего развития. Но «Квадрат» и «Велосипедное колесо» (1913) так или иначе вписываются в общий контекст современного им искусства, тогда как *Vexations* пребывали в полном одиночестве и всплыли на поверхность только в 1960-е годы; да и то благодаря инициативности Кейджа. Это позволяет сделать вывод, что история искусства многомерна и не может быть представлена в виде однолинейно протекающих процессов. Имеются и альтернативные, подпольные варианты развития.

Какими же источниками они питаются?

(01.11.08)

В случае Сати нужно говорить, с одной стороны, о врожденной предрасположенности к восприятию сверхчувственных инспираций, и с другой – эти задатки получили благоприятную среду для своего развития благодаря вхождению в круг Жозефена Пеладана. Деятельность этого писателя знаменательна. С его именем связана одна из наиболее существенных попыток придать европейскому искусству мистико-идеалистический характер. Самая значительная инициатива Пеладана была связана с организацией им «Salon de la Rose + Croix» – ежегодных выставок

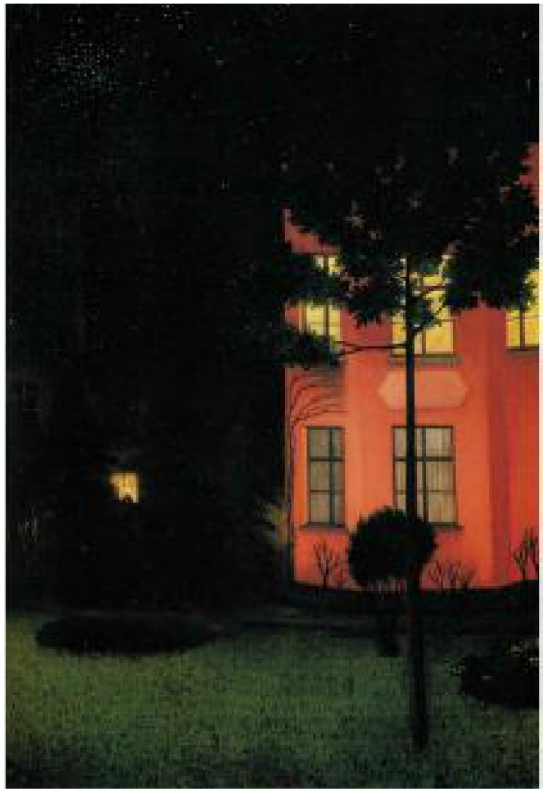
Александр Сеон.
Портрет Пеладана.
Музей изящных
искусств.
Лион

в Париже (1892–1897), на которых были представлены произведения европейских символистов. Пеладан стремился соединить розенкрейцеровский герметизм с католической верой. Сати вошел в основанный Пеладаном орден, затем был возведен в степень «maître de chapelle» и даже писал музыку для розенкрейцеровских ритуалов. В этой элитарной среде композитор получил возможность исполнять свои произведения в окружении картин, которые казались ему более музыкальными по своему духу, чем тогдашняя профессиональная музыка. Свою эстетику Сати свел к принципам «белизны и неподвижности», иными словами, герметической сакральности. Именно в этот период он и создал свои *Vexations*.

Впоследствии Сати вышел из пеладановского ордена по достаточно парадоксальной причине: он хотел «избежать впечатления, что верен своим обетам» (данным при вступлении в Орден). Вероятно, для этого были и более серьезные причины. Сама идея Пеладана – соединить герметизм с католицизмом, «разрушить реализм в искусстве» – привлекала ряд избранных умов и талантов. В выставках принимали участие де Шованн, Моро, Редон, Валлотон, Эмиль Бернар, но нередко символизм приобретал формы академически-зализанные и отмеченные повышенной литературностью, к тому времени с успехом преодоленной подлинным авангардом. Феликс Фенеон упрекал устроителей «Салона» в непонимании того очевидного факта, что три груши на сезанновском натюрморте более мистичны, чем псевдосимволистическая живопись. Критически относился к Пеладану и Гюисманс. И все же в нынешней перспективе усилия Пеладана представляют большой интерес. Поэтому и на выставке «Следы духовного» ему отведено почетное место в качестве одного из зачинателей альтернативного пути в современном искусстве. В большом выставочном зале помещен его портрет работы Жана Дельвиля. Самим Пеладаном портреты не допускались в Салон Розы и Креста. Равно запрету подвергались «все изображения из современной жизни, частной или общественной». Но данный портрет носит ритуально-орденский характер и не предназначался для общественного обозрения. Действительно, вырванный из орденского контекста он смотрится на выставке довольно странновато и даже на первый взгляд почти пародийно-комично. Пеладан изображен в ритуальном облачении с золотым свитком в руке. Другая рука поднята в учительно-сакральном жесте. Портрет выполнен в освеженно реалистической манере и вызывает в данном случае только исторический, а не художественный интерес. Однако сам Дельвиль был примечательным мастером, подобно Сати, во многом

Жан Дельвиль.
Сокровища Сатаны.
Королевский музей
изящных искусств.
Брюссель

Вильям Дегув де Нюнк.
Красный дом (Слепой дом).
1892.
Музей Крёллер-Мюллер.
Оттерло. Голландия



опередившим свое время. Он примыкал убежденно к пеладановскому кругу. В 1896 году Дельвиль сам основал в Брюсселе «Salon d'Art idéaliste» с целью содействовать «одухотворению искусства и идеализированию формы». Картина должна быть отмечена печатью троякой красоты: духовной, формальной и технической. Дельвиль был убежденным мистиком и даже оккультистом. В 1895 году он написал одну из самых своих лучших и известных картин – «Сокровища Сатаны» (хранится в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе), которая задолго предвосхищает самые смелые открытия сюрреалистов: некая смесь элементов Сальвадора Дали и Макса Эрнста. Есть еще более ранее «сюрреалистическое» произведение: «Красный дом» («Слепой дом»). Вильям Дегув де Нюнк (William Degouve de Nuncques) создал его в 1892 году. Весь Магритт уже заключен в этой картине, как дуб в желуде. Таким образом, Сати был не одинок в своих предчувствиях принципиально новых путей в искусстве. Эти примеры также показывают всю условность и относительность искусствоведческих периодизаций. Теперь наступает время переоценок, и многие забытые имена начинают всплывать на поверхность, равно как и ряд течений в искусстве, пренебрежительно задвигаемых на задний план. В том числе, наверное, пора несколько по-новому отнестись к символизму конца XIX века.

Теперь, поделившись с вами впечатлениями последних дней, мой полемический пыл окончательно остыл. Может, и не стоит вообще затевать дальней-

шую дискуссию о «метафизических первообразах»? Как Вам кажется, дорогой Виктор Васильевич?

С дружеским приветом В.И.

К ПОИСКАМ АДЕКВАТНЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КРИТЕРИЕВ ОЦЕНКИ СОВРЕМЕННЫХ АРТ-ПРАКТИК

112. В. Бычков (29.10.–02.11.08)

Дорогие друзья,

сдав вчера все эти надоевшие горы верстok, сегодня в качестве душевного отдыха перечитывал ваши последние письма и обнаружил, что без какого-либо ответа осталось крайне интересное и полемичное письмо Вл. Вл. от 15–25.08.08 (101). Прошу прощения, Вл. Вл., что в процессе летней расслабленности и благостных переживаний и настроений, а затем путешествия на Майорку это очень важное для нашего разговора письмо осталось как бы не замеченным. В свое время я сделал даже много пометок на полях при его прочтении, чтобы не забыть что-то, сразу возникавшее в момент первого знакомства. Теперь хочу хотя бы кратко вернуться к нему.

Вместе с Вами порадовался новому музею Франца Марка на Кохельзее. Вспомнилось его первое посещение и наше с Вами наслаждение предальпийским осенним пейзажем, уютным местоположением домика Марка, его скромной тогда, но радующей глаз и душу экспозицией. Прекрасные были времена! Теперь опять тянет туда – посмотреть новый музей.

И огорчился, и воспылал праведным гневом вместе с Вами на безголовых руководителей Ленбаххауза, фактически уничтоживших живопись Кандинского и его соратников по «Голубому всаднику» своей дикой игрой с интерьером. Хотя это симптоматично. Не видите ли Вы в этом прямого подтверждения недавно обсуждавшейся нами мысли Шпенглера о конце произведений искусства еще при их физическом существовании – с исчезновением адекватных реципиентов? Вот, руководство Ленбаххауза уже не чувствует ни художественной, ни духовной силы живописи Кандинского, поэтому и позволяет себе такие варварские акции. Создается впечатление, что для них искусства Кандинского и художников его круга уже не существует в качестве высокой, может быть, высочайшей в XX веке эстетической ценности. В их глазах это, как кажется, обычные экспозиционные артефакты в одном ряду с массой других – чаще всего пустышек *пост*-культуры, правда, имеющих, непонятно почему, с их точки зрения, очень высокую цену на рынке.

А далее в послании Вл. Вл. начинаются интересные, но несколько странные, на мой взгляд, рассуждения по поводу двух моих писем, в которых я, пожурив нашего батюшку за попытки искать в явлениях *пост*-культуры следы классических эстетических ценностей, дал свою парадигму параэстетического анализа (на примере того же Раушенберга как первого в ряду) артефактов *пост*-артистов с позиции адекватной им неклассической эстетики. И здесь оказался совершенно непонятым.

Теперь моя очередь, Вл. Вл., рвать рубашку на груди, посыпать голову пеплом, и плакаться, и каяться в том, что азъ, грешный, по неумению и безыскусности своего писания не смог донести до адресата смысла того, что хотел выразить. Бию и вопию!

Между тем, если без напускного юродства, проблема (и не одна) здесь есть, и это наша, т.е. эстетическая, проблема.

Прежде всего, меня все-таки удивляет, Вл. Вл., что Вы как-то систематически недооцениваете фактор *субъекта* в эстетическом опыте. Для Вас, как мне кажется, эстетика – это нечто совсем иное, чем для меня, что на сегодня распространенное явление в эстетическом сообществе. Я между тем – и это осознанный по необходимости акт – ясно и четко, в отличие от большинства эстетиков, даю в книгах, статьях и в нашем Триалоге определение предмета эстетики, что, конечно, трудно сделать безукоризненно, но необходимо, чтобы быть правильно понятым. Поэтому я настойчиво так его и педалирую, о Вашем же понимании эстетического я должен только догадываться из контекста Ваших текстов, что может оказаться не всегда адекватным. Вы не любитель «графических» формулировок, увы.

Для меня эстетическое является характеристикой особых (везде мной прописанных) *субъект-объектных отношений*. Именно равноправных отношений субъекта и объекта. Нет объекта – нет эстетического опыта; нет субъекта – нет эстетического

восприятия, нет эстетического опыта. Субъект в эстетическом опыте играет не меньшую роль, чем объект. (Между прочим, это определение не свалилось на меня с потолка, но развивается в эстетике с того же, столь почитаемого Вами и мной Канта. Он, пожалуй, первым усмотрел в эстетическом опыте существенную роль субъекта; да и эстетического удовольствия, кстати, тоже.) И поэтому Вы зря обижаетесь, когда я пытаюсь показать механизм эстетического воздействия малоценных в эстетическом отношении арт-объектов, в силу вполне определенных обстоятельств оказавшихся внесенными в концентрированное художественное пространство, на высокоразвитого в эстетическом отношении субъекта, благожелательно настроенного по отношению к данному объекту. Это нормальный процесс эстетического восприятия, эстетической коммуникации. И в этом его сила и очарование, а не слабость. Это, кстати, хорошо, по-моему, чувствовали и активно использовали главные представители поп-арта. Сегодня новейшее искусство *пост*-культуры вольно или невольно ориентируется очень часто именно на него: современный реципиент сам доведет до эстетической (или какой угодно) кондиции то, что не удалось, или не захотелось, или принципиально недоделано самим художником (в какой-то мере известный принцип non-finito, доведенный иногда до абсурда в *пост*-культуре).

При этом я никак не умаляю роль эстетического объекта, в нашем случае произведения искусства, в эстетическом опыте. Напротив, я убежден и всегда об этом пишу и говорю, что произведения высокого искусства привносят в бытие новый, до того никогда и нигде не существовавший квант, т.е. значимы онтологически, что никак не отменяет высокой роли эстетического субъекта. Понятно, что это специфический квант. // Здесь, я чувствую, возможно втягивание в философско-богословскую полемику, о том, что есть бытие. Однако сие мне не по силам. На уровне ratio есть прекрасные и весьма мудреные работы Хайдеггера и других современных философов. Я же руководствуюсь только своим интуитивным, сугубо личностным переживанием и пониманием бытия. // Он актуализуется (т.е. имеет *реальное бытие*, которое не адекватно наличию материального, физически данного произведения) только в процессе конкретного эстетического восприятия. Холст с живописью Кандинского может висеть в музее и после того, как исчезнет последний эстет, обладающий высокоразвитым чувством формы и цвета, чтобы адекватно воспринять (понять, оценить) его как художественное произведение. Однако он уже фактически не будет для нового поколения посетителей того же Ленбаххауза (что, возможно, уже и сейчас вершится) подлинным произведением искусства, эстетическим объектом. Нет субъекта, нет и объекта, нет эстетического отношения.

Далее напомню, что Вл. Вл., прочитав мой альтернативный анализ творчества Раушенберга, проведенный в рамках неклассической эстетики, имеющей свои параэстетические категории, утверждает почему-то:

– что я резко графично (т.е. черное–белое) рисую картину современного искусства и однозначно отрешаю *пост*-артистов от эстетической сферы, в то время как он сам стремится путем множества «лессировок» и неопределенностей в суждении выявить их возможные эстетические достоинства; Раушенберг, мол, только по вторникам дурак, а по четвергам – великий маэстро;

– что я вообще якобы анафематствую *пост*-артистов;

– что я дал карикатуру на Раушенберга.

Сам Вл. Вл. в который уже раз высказывает свои сомнения по поводу *удовольствия* в качестве эстетического критерия; призывает искать иные, более надежные критерии эстетического качества современного искусства и как ближайший здесь же указывает-таки (парадокс?) на *удовольствие* (!) от «свободной игры ощущений» (Кант), вызванное у него ритмической организацией раушенберговских коробок.

Дорогой мой и милый Вл. Вл., если бы я резал все только графическим резцом, а критерием в эстетике избрал бы «черное–белое», то я просто и ясно сказал бы Вам: батюшка, Вы ищете в *пост*-культуре то, чего там нет; Вы стучите в ту дверь, за которой никого нет. И это Вам подтвердят бесчисленные апологеты арт-продукции *пост*-культуры, с одной стороны, и маститые продвинутые философы вроде Барта, Деррида, Делёза, Тодорова и иже с ними – с другой. Они во-

обще не знают и не хотят знать никаких эстетических критериев и ценностей, для них эстетического и художественного вообще не существует, но высоко ценят упоминаемых нами мастеров (и им подобных) по своим особым параметрам, в пространстве своего понимания, никак не пересекающегося с эстетическим.

Я же прибегаю к Вашим лессировкам и пишу Вам: да, дорогой друг, Вы используете один метод, а мне, вот, почему-то нравится другой…

Вы предлагаете искать *иные* критерии эстетической оценки современного искусства, но здесь же прибегаете все к тому же, нашему, классическому удовольствию… А как же с *причастностью*? Кто, к чему и как причастился-то на выставке Раушенберга или в Дармштадте – на экспозиции Бойса? Визуально вкусил засохшие и заплесневелые объедки сыра и колбасы 60-х годов из витрины Бойса и причастился астральному плану?

Однако оставим эти ненужные, слегка ехидные подкалывания и препирательства, имеющие провокативный характер. Они никуда не ведут. Проблема действительно серьезная и требует размышления и обсуждения. Я давно, как Вы знаете, этим и занимаюсь, т.е. поисками иных критериев, чем критерии классической эстетики, и что-то в принципе давно вроде бы начал нащупывать. Это и пытался приложить к анализу Раушенберга, но, кажется, не очень удачно и доходчиво. При этом есть и многие мои статьи на эту тему, да и вторые Разделы моих Эстетик посвящены этому же. Неужели там все так непонятно изложено?

Попробую еще раз и очень кратко, если удастся. Тезисно.

Я не анафематствую *пост*-артистов, не замазываю их всех оптом и в розницу черной краской и не карикатуризирую. Да не будет!

Я просто, ненавязчиво и без всякого нажима на гланды, мягко так утверждаю *принципиальный* водораздел между искусством Культуры (классическим искусством в широком смысле) и *пост*-культуры по известному Вам критерию. И в этом смысле Бойс (или Кунеллис), действительно, по вторникам (т.е. с позиции Культуры) – дурак и шут гороховый, а по четвергам (т.е. с позиции *пост*-) – великий и почитаемый маэстро. Я не говорю в этой формуле о Раушенберге, ибо он где-то *между*, метаксюйный все-таки. Объясню ниже. А формулу, кстати, Вы нашли прекрасную для определения позиции искусства *пост*-культуры. Оно, действительно, по вторникам и средам – неискусство, а по четвергам – искусство.

Принципиальный между тем означает: в *принципе*, в *идее*, т.е. метафизический в каком-то смысле водораздел, а не эмпирический. Ибо. На практике же ряд художников, особенно 60–70-х гг. (Раушенберг в их числе, но не Бойс и Кунеллис), хотя и вроде бы дистанцировались от классики, но создавали произведения, частично отвечающие (как правило, на невысоком уровне, ибо сие находилось на периферии их творческих поисков) некоторым критериям классической эстетики, классической художественности. Поэтому мы можем еще получать некоторое эстетическое (самое элементарное) удовольствие от ритмики расстановки коробок или от размещения мусора в шкафах-инсталляциях Бойса и мешков с углем в энвайронментах Кунеллиса. Однако не это в них главное, и не по критериям классической эстетики (*выражения, миметизма, символизма, прекрасного, возвышенного, духовного, катарсиса, трагического, эстетического наслаждения*, наконец!) следует оценивать артефакты *пост*-культуры. Просто этого в них нет, к этому не стремились их создатели, не этим жили при их конструировании в отличие от творцов классического искусства Культуры. Между тем иногда, как это случилось с «Концом XX века» Бойса, они *попадают* (для нас с Вами только, возможно) под какой-то принцип классической эстетики (здесь, конечно, *выражение*, *символизм* налицо – с этого, кстати, я начал свой текст 2003 г. «Паломничество по Европе… с Йозефом Бойсом»; опубликован и в Апокалипсисе, и в нашей «Эстетике» – сборнике Вып. 3, с. 167 – почти Вашими словами из последнего письма об этой инсталляции.) Однако это никак не меняет магистральной тенденции на отсутствие этих принципов (те же инсталляции Бойса в Дармштадте, Blitzschlag во Франкфурте и т.п.) в арт-продуктах *пост*-. Апокалиптизм, правда, везде. Однако это общая характерная черта всей *пост*-культуры для тех, кто умеет ее видеть.

Критерии же для оценки и анализа искусства *пост*-культуры (они же – творческие принципы, которыми вольно или невольно руководствовались

создатели этого искусства) содержит, по-моему, неклассическая эстетика (нонклассика), имплицитная эстетика, имманентная этому искусству. Их-то я и пытался, предварительно реконструировав на основе этого самого искусства, применить к творчеству Раушенберга, вероятно, достаточно неуклюже, если совсем не был понят – Вы расценили это как окарикатуривание крупнейшего предтечи и провозвестника эры Великой Духовности. Сожалею и посыпаю…

Некоторая совокупность этих принципов (или паракатегорий, как я их обозначил) описана в моих учебниках, и здесь, на страницах Триалога, она нередко фигурирует (см.: с. 337–341). Они – не выдумка моего досужего ума, но если Вы внимательно и непредвзято всмотритесь во всю совокупность многообразного искусства второй половины XX в. вплоть до наших дней, да и в некоторые адекватные ему тексты философов, искусствоведов, эстетиков, то увидите, что именно на них и строится большая часть произведений этого (продвинутого, актуального и т.п.) искусства. Среди главных я называю: *игру, иронию, безобразное, лабиринт, абсурд, заумь, телесность, вещность, жестокость, симулякр, повседневность* и т.д.

Вы сейчас всплеснете белыми нежными и воскликните с неправедным возмущением: «Окстись! Отыде, сатано! Чур! Я ни от чего из этого не испытываю никакого удовольствия, не говоря уж о духовном наслаждении».

Я по большей части тоже. Поэтому и назвал их *параэстетическими* категориями, или паракатегориями, а неклассическую эстетику (нонклассику) определил как *оппозиционную* по отношению к классической, отрицающую ее главные ценности. И уж если говорить об анафематствовании, то вернее было бы рассуждать об *авто*-анафематствовании искусства *пост*-культуры. О его сознательном отказе от эстетических ценностей. Опять повторю, речь идет о *глобальной тенденции*, а не о том, что Бойс был хорошим рисовальщиком когда-то, и его ранние рисунки можно ставить в один ряд с рисунками Леонардо (и ставили уже на одной из выставок в Мюнхене, которую я тщательно изучал после медитации в Английском саду, – почти выдерживают сравнение) и оценивать по критериям классической эстетики. Однако он *сознательно* отказался от этого пути, как и большинство художников первого этапа *пост*-, ибо они, как правило, получали хорошее художественное образование еще по академической системе, и пошел к кипам войлока и кучам жира. Вот они-то уже проходят по принципиально *иной* табели о рангах, *иным* критериям, иному «канону» – по паракатегориям нонклассики.

И Вы, мой друг, в пылу полемики, что и понятно, несколько передергиваете факты, заявляя об относительности эстетического критерия на примерах мэтров авангарда и модернизма: Джойс, дескать, корзинку мясника считал прекрасной, Дюшан – велосипедное колесо на подставке, а Раушенберг – картонные коробки. Из контекстов их творчества, да и из их текстов это никак не вытекает. И Вы это хорошо знаете – как-то приводили на наших страницах пример отношения того же Дюшана к своим реди-мейдам. Никакой красоты они в указанных объектах не видели, а решали с их помощью совсем другие задачи. И, как правило, задачи неэстетические с позиции классической эстетики.

Тогда возникает интересная и сложная проблема, над которой мы уже все так или иначе задумываемся и размышляем – каждый по-своему, естественно: если *пост*-артисты отказываются в своем творчестве от решения художественных (в классическом понимании) задач, от создания эстетических ценностей по разряду классической эстетики, тогда правомерно ли их вообще относить к искусству и заниматься ими в пространстве эстетики?

Я думаю, что правомерно, и уже не раз пытался показать, почему. Хотя, возможно, и не очень убедительно, ибо и сам еще не пришел к однозначному выводу относительно «четвергов».

В принципе неправомерно искать в этом искусстве признаки классических эстетических качеств, хотя нередко (повторюсь) в элементарной форме они там присутствуют. Однако это – маргиналии искусства *пост*-культуры.

Главное же в нем принципиально *иное*, именно то, что я и обозначил совокупностью паракатегорий нонклассики. Очевидно, что произведения, созданные по тем или иным из этих принципов (абсурда, алогизма, лабиринта, жестокости, безобразного, хаотического и т.п.), в любом их сочетании

большинству из реципиентов, воспитанных на классическом искусстве (в том числе и нам с Вами), никакого эстетического удовольствия не доставят. Между тем уже если не целое столетие, то более половины его магистральный вектор художественных (или парахудожественных) поисков проходит именно в этом, нонэстетическом, направлении. На Западе сформировалось и прошло несколько поколений художников, критиков, искусствоведов, создающих и апологетически комментирующих и презентирующих указанную арт-продукцию как искусство. Почему? Зачем? Отбросив множество внешних, привходящих факторов, мы вынуждены признать, что это не пустяк, но очень серьезная проблема.

Помимо того что все искусство *пост*-культуры в совокупности (о чем мой Апокалипсис и многое другое) дружно кричит, вопит и воет (чем? – своей формой! т.е. художественно все-таки?) о чем-то катастрофическом (это и Вы признаете, Вл. Вл., хотя бы на примере «Конца XX века» Бойса), локально каждая из паракатегорий нонклассики выражает какой-то принцип современного искусства, значимый для определенной группы современных реципиентов, возможно доставляющий им (да и нам иногда) неутилитарное удовольствие. Даже безобразное с древности привлекало своего рода параэстетов – сапрофилов, а изображения безобразных предметов уже Аристотель вводил в сферу эстетического, полагая, что сам факт их искусного изображения может доставить удовольствие; даже изображение жестокости доставляет определенным реципиентам удовольствие, не говоря уже о блуждании в лабиринте (того же У. Эко) или фрагментах повседневности, внесенных в неповседневный контекст.

Понятно, что о созерцании, эстетическом наслаждении, катарсисе, гармонии с Универсумом здесь речи быть не может. Однако антиномически-оппозиционный всем ценностям ряд творческих принципов и характеристик сегодня тоже не может быть сброшен со счетов. И он, конечно, должен оцениваться не по категориям классической эстетики. По-моему, это очевидно.

Искусство *пост*-культуры во многом ушло вообще от эстетических ценностей, но стремится сохранить за собой позицию все-таки искусства, т.е. остаться в эстетическом пространстве. Причин много, и именно нонклассика и призвана ими заниматься. Большая часть из них находится, действительно, за пределами эстетического опыта – часто коренится в большем контакте этого искусства с обыденной действительностью, с миром вещей и телесности, с физиологией и парапсихологией, с социологией и политикой, с масскультом и т.д. и т.п.

Главное же, возможно, что удерживает всю эту продукцию в пространстве эстетическом (пара-), – это постоянный *диалог* с носителями эстетических ценностей Культуры, с самой этой уходящей Культурой в период какого-то глобального перехода неизвестно к чему. Искусство *пост*-культуры активно и манифестарно восстает против эстетических и иных ценностей Культуры, но никак не желает покидать пространство этих ценностей, пытаясь освоить ее периферийные, маргинальные, теневые и хтонические области и противопоставить их в качестве своеобразных антитез, антиаргументов классическим (эстетическим в нашем случае) ценностям, принципам, феноменам. В этом диалогизме, антиномизме, напряженном противостоянии и скрыт, по-моему, какой-то эстетический энергетизм искусства *пост*-культуры; *иной* энергетизм, чем в классическом искусстве, но все-таки энергетизм.

Кстати, именно это я пытался показать в «Апокалипсисе» в нетрадиционной форме *пост*-адекваций. Там нет жесткой графики, но, пожалуй, мягкие лессировки, используя терминологию Вл. Вл., и поэтические неопределенности, полисемантика.

Между тем при профессиональной герменевтике я настаиваю на использовании более четких и ясных дефиниций и именно из сферы нонклассики. Тогда мы не будем стремиться выпрямлять лабиринты или искать в кипах войлока Бойса символы какой-то витальности, а в коробках Раушенберга – намеки на грядущую эру Великой Духовности. А просто скажем: войлок есть войлок, и коробки есть коробки, и внесены они в пространство художественного музея как:

– острая *оппозиция* ко всему предшествующему искусству, хранящемуся в музее;

– специфически понятая *демократизация* всего и вся, в том числе и в искусстве: самый простой предмет *повседневности* (тот же картон, например,

или войлок) ничуть не хуже, не ниже любого шедевра Рембрандта и иже с ним классиков;

– элементы развития определенной *игровой* партии;

– объект *иронического* (а не издевательства над зрителем!) отношения современного художника ко всему и вся: искусству, жизни, эстетике, поискам духовного, к зрителям и к себе самому, любимому;

– крик о том, что ВСЁ прошло! КОНЕЦ! ПУСТОТА!

– и боязнь этой Пустоты, страх перед ней, неверие в нее, надежда на то, что есть что-то и за ней, но принципиально *иное*, и подготовка себя, реципиента, всех к этому *иному*.

Разве этого мало для того, чтобы современная эстетика обратила свое внимание на сии объекты?

А они – просто войлок и коробки…

Современные же арт-практики, как правило, не ограничиваются уже столь элементарными объектами (да и Раушенберг украшал их красивыми индийскими шелками, и не только), но создают из них грандиозные инсталляции, энвайронменты, играют перформансы, да сегодня еще с обильным применением всяческой электроники и видеотехники. А здесь уже включаются многие и многие рецептивные механизмы самых разных уровней, когда начинают работать и некоторые чисто эстетические (в классическом смысле) принципы, и их отрицающие неклассические, и всяческие интеллектуальные ходы (игры, разыскания, узнавания, аналогизирования и т.д. и т.п.).

И тогда нам уже потребуется еще один какой-то принципиально новый уровень постнеклассических эстетических критериев, который еще предстоит только нащупать и разработать.

Не так ли, друзья?

Кстати, надеюсь, *очевидно*, что любые эстетические или параэстетические категории и принципы, о которых я веду речь в этом письме, да и в некоторых предшествующих, необходимы только для типологического описания тех или иных явлений искусства в пространствах эстетической теории, философии искусства. При восприятии же произведений искусства работают иные, интуитивные, вербально вряд ли описуемые механизмы и критерии, на основании которых мы и выносим определенное суждение о конкретном произведении искусства. И только затем, в процессе осознанной герменевтической процедуры, можем попытаться с большим или меньшим (чаще) успехом соотнести данное произведение с той или иной категориальной парадигмой.

И то, что мы можем реально сказать? Это произведение прекрасно, это возвышенно, то трагично, другое метафизично, а это – абсурдно, заумно, иное – пронизано злобой и жестокостью? И всё?..

Бедная, бедная эстетика…

Обнимаю вас братски Ваш В.Б.

P.S. Риторически, посочувствовав эстетике, я здесь же должен сказать вполне четко, ясно и компетентно, что она в таком сочувствии, даже риторическом, не нуждается. В нашем кресельном сообществе понятно, что в центре ее внимания стояли, стоят и должны стоять метафизические проблемы искусства и эстетического опыта, однако и художественно-эстетическая и внеэстетическая (что существенно!) эмпирия никогда не оставалась без ее внимания, нередко выходила на первый план, а иногда и очень основательно. И тогда эстетика вынуждена была (часто не без удовольствия и энтузиазма – вспомним Белинского, Чернышевского, Писарева, Стасова) переключать свое внимание фактически на неэстетические проблемы и вопросы искусства. Особенно в периоды, когда эстетические ценности искусства в самой художественной практике отходили на задний план. За примерами далеко ходить не надо. Они хорошо знакомы нам со школьной скамьи.

Глобальное направление искусства и эстетики второй половины XIX в. было ориентировано, как мы знаем, отнюдь не на эстетическую ценность искусства. «Тенденция», – т.е. выражение, отображение, решение социальных, политических, общественных и т.п. проблем, – считалась более важным и значимым делом в искусстве, чем художественность («красота», «изящество» – в понимании эстетиков и художественных критиков того времени). Критический реализм и передвижничество всячески поощрялись, пропагандировались и считались новейшим и наиболее прогрессивным этапом в искусстве отнюдь не за их художественность, хотя мы знаем много интересных в художественном плане произ-

ведений из этих направлений. Логическое развитие и завершение эти тенденции получили в советской эстетике и искусстве соцреализма. Совсем недавнее наше прошлое.

И речь здесь, естественно, не только о России. Общая тенденция в искусстве и эстетике для западной культуры второй пол. XIX века. Пройдите по европейским и американским экспозициям художественных музеев этого периода. Сотни реалистических картин из быта того или иного народа. Среднего и ниже среднего художественного качества. Скука необыкновенная.

Понятно, что к ним перечисленные выше критерии классической эстетики так же слабо применимы, как и к искусству *пост*-культуры (NB!), хотя, понятно, в совсем ином ракурсе. Тем не менее эстетика не исключала этого искусства из своего пространства, но строила свою теорию в первую очередь с ориентацией на него. В частности, так называемая «марксистско-ленинская» эстетика (теперь у нас уже несколько угас огульный негативизм последних десятилетий в ее адрес, и имена Лукача, того же Кагана заняли свое место в истории эстетической мысли) немало сделала для выработки особых (понятно – *внеэстетических*, прежде всего идеологических) критериев и принципов оценки этого искусства.

Не похожую ли типологически ситуацию имеем мы сегодня в связи с искусством *пост*-культуры? Оно в несоизмеримо большей мере, чем искусство передвижников или соцреализма, и часто предельно демонстративно, отказывается от эстетических ценностей в пользу чего-то иного (нередко, кстати, и того же, что и критический реализм, но по-своему, – идеологизации и политизации, – это в данном случае несущественно). И следовательно, эстетика на данном конкретном историческом этапе вынуждена искать адекватные критерии оценки этого искусства. Нонклассика и ставит перед собой подобные задачи. И мне совершенно очевидно, что это – *преходящий* (возможно, завершающий) этап как в искусстве, так и в эстетике.

Сегодня, понятно, перед нами разворачивается *более* глобальный и существенный (несравнимо более!) слом всех (не только эстетических) ценностных ориентиров, чем мы имели в том же соцреализме (в этом плане он – детский радостный лепет по сравнению с *пост*-), например. Соответственно и критерии, с которыми мы подходим к новейшему, называющему себя ныне «актуальным», искусству должны быть адекватными ему и, понятно, далекими от классических эстетических.

Как в советской эстетике для искусства соцреализма главными критериями оценки были классовость, партийность, народность, ориентация на коммунистические идеалы (т.е. ничего общего с классическими эстетическими критериями), так и арт-практики и -проекты *пост*-культуры, начиная с поп-арта, концептуализма и кончая современными заспиртованными полутушами быков и баранов и роялями под потолком, нуждаются в иной (пара)эстетике со своими принципами оценки. Иные, внеэстетические и далекие вообще от эстетики системы анализа вроде бы уже складываются в пространстве современной арт-критики (ими заполнены все монографии и каталоги по современному искусству). Наша задача, как мне кажется, соотнести их, если это возможно, с нонклассикой и далее самостоятельно развивать ее методологию с ориентацией на постнонклассику новейших арт-реальностей.

В.Б.

НЕКОТОРЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

113. В. Бычков (03.11.08)

Дорогие друзья,

я уже чувствую, что наш Четвертый разговор сильно затянулся и сокресельники как-то слегка заскучали. Поэтому, полагаю, что есть смысл завершить его и, дав себе недельную передышку, приступить к следующему.

А нам есть еще, о чем подумать и поговорить.

Прежде всего, остались недоговоренными многие метафизические проблемы искусства. Острая полемика по отдельным из них и сражения на «картонных мечах» между мной и Вл. Вл. показали, что проблемы-то реальные и в них необходимо (да и интересно, прежде всего) разбираться. В наших письмах возникали и частично обсуждались понятия «эйдоса произведения искусства», «метафизического кода»,

«метафизического первообраза», «чувства метафизической реальности», само понятие «метафизической реальности», метафизики как основы современной (постнеклассической) эстетики, метафизический смысл искусства Возрождения или даже самого Ренессанса и т.п. Однако здесь сделаны только первые шаги и пробные наметки, попытки отыскания путей взаимопонимания в этой сфере. Думаю, что в следующем Разговоре нам имеет смысл вернуться к проблеме эстетической метафизики на более фундаментальном уровне.

Иногда мелькали интересные мысли по поводу духовной и иной энергетики искусства: «упорядочивающие духовные энергии» в искусстве (Гадамер), «новый квант бытия», визуальная энергетика современного искусства и т.п. Кстати, последний момент очень интересен, и, возможно, где-то в этой плоскости следует поискать новые критерии оценки современного искусства. Всем нам очевидно, что визуальные искусства XX века существенно развили феноменологию визуальной формы, научив нас многое видеть по-новому и в искусстве, и в окружающей действительности. То же самое можно сказать и о звуковой материи, о сонорике, к которой начал уже подбираться в своих письмах, как я понимаю, Вл. Вл. Здесь есть, о чем поразмышлять и поговорить.

Сфера современного мифотворчества, вообще мифа в искусстве и его экзистенциальной переживаемости, искусства как мифогенной реальности – важнейшие темы для обсуждения, о которых нам, конечно, имеет смысл подумать.

Эстетическая антиномика. Мне кажется, и мы уже стали подходить к этому в последних письмах, в частности, активно опираясь на «Диалектику художественной формы» Лосева, что именно здесь можно сделать какой-то принципиально новый шаг в современной философии искусства.

Думаю, что Н.Б. могла бы сейчас назвать еще ряд тем, выплывающих при эстетическом анализе современного кино, театра, видеоарта, да и виртуальности в целом. Тоже темы, достойные обсуждения на нашем дружеском форуме.

Помимо этих фундаментальных проблем совершенно очевидно есть и возникнет множество других, далеко не решенных еще в эстетике и философии искусства. К этому можно добавить и нашу художественно-эстетическую эмпирику. От Вл. Вл. ждем с нетерпением сведений о выставке Кандинского в Ленбаххаузе. В Москве имеют место две выставки известных шестидесятников-нонкоформистов: Вячеслава Калинина и Оскара Рабина; проходит музыкальный фестиваль, посвященный столетию Оливье Мессиана, на котором исполняются как его произведения, так и его учеников, нам практически неизвестных. Начинаются и уже идут театральные фестивали.

Так что, дорогие сокресельники, дадим себе недельку творческого отдыха – и за новые беседы.

Всяческих успехов всем нам.

Обнимаю

Ваш В.Б.

114. В. Иванов (03.11.08)

Дорогой Виктор Васильевич!

Во всем Вы блистательно правы, кроме предположения, что переписка утомила Ваших собеседников. По крайней мере, про себя этого сказать не могу. Напротив, Ваши последние послания пробудили во мне боевой дух и желание любой ценой докопаться до истины. Появилось чувство приближения к некоему магическому рубежу, за которым открываются прогляды в царство эстетической метафизики. Но желанный для Вас перерыв получится само собой. Неделя – это минимум, поскольку озвученные Вами темы требуют углубленного и сосредоточенного размышления. Ведь речь пошла о сокровенных проблемах, говорить и писать о них весьма ответственно.

Я спрашиваю себя часто в последнее время: а какова цель нашей переписки? Одна из привлекательных ее сторон заключается в теплом, дружеском общении допотопных чудищ (разумеется, Н.Б. не входит в число *чудищ*, но относится к ним доброжелательно и терпеливо). По нашим скудным временам это большая редкость и подарок судьбы. Сим надо дорожить.

Другая – не менее привлекательная сторона – заключается в рассказах о новинках художественной жизни в пространстве от Москвы до Мюнхена и обратно.

Что заведомо исключается, так это желание настоять на своем мнении и переубедить инакомыслящих. Таков еще один плюс.

Но самая глубинная цель, вероятно, заключается в выработке какой-то давно чаемой системы современной и практически действенной эстетики, иными словами, в подготовке новой Касталии. И, вот, как раз в последних письмах ощутимо приближение к этой цели, хотя путь до нее и далекий, и нелегкий. Никаких утопий я в этом отношении не строю.

Несмотря на большие перегрузки последнего времени, буду в тишине обдумывать ответ на Ваши последние письма. Я думаю, что не надо спешить с ответами на «последние вопросы», а терпеливо и кропотливо работать над «технически-лабораторно-экспериментальной» стороной дела. Вслед за Флоренским следует признать, что мы нуждаемся в «гистологическом анализе» употребляемых нами понятий. Надеюсь, в ходе переписки многое в этом отношении прояснится.

С дружеским приветом В.И.

P.S. Очень рад, что вторая часть Триалога отправилась благополучно в типографию. Хотелось бы знать: на каком письме она закончилась, тогда бы я смог немного почистить мои оставшиеся письма.

С удовольствием принимаю предложение написать о Шварцмане и Флэвине.

Сердечная благодарность всем потрудившимся над очередным выпуском!

НОВЫЕ ШТРИХИ К «АПОКАЛИПСИСУ»

115. В. Иванов (20.11.08)

Дорогой Виктор Васильевич!

Недавно вернулся из Берлина с богатой добычей: Вашим уникальным двухтомником. Не думаю, что найдется много читателей, которые, начав с первой страницы, закончат последней, после нескольких месяцев трудолюбиво последовательного листания сотен страниц, но, как мне кажется, Вы на такой род знакомства с «Апокалипсисом» и не рассчитываете. Эта книга принадлежит к тому редкому роду творений человеческого духа, что становятся нашими *спутниками*, с которыми находишься в постоянном внутреннем общении, советуешься в трудных обстоятельствах жизни, делишь с ними мирно созерцательный досуг.

Напрашивается и ассоциация с «Поминками по Финнегану»: прочитаешь из них несколько строк – и сыт, и доволен, и благодушно смотришь на открывшиеся дали экспериментального романа. Но, пожалуй, это сравнение, если не полностью хромает на обе ноги, то, по крайней мере, на одну точно, поскольку Ваш *пост*-роман затрагивает еще более глубокие пласты эстетического сознания.

Не скрою, что к моему ликованию примешивается и эгоистический элемент, поскольку сам факт появления Вашего монументально-лабиринтного труда подтверждает с блеском мой взгляд на альтернативный характер современного искусства. Невольно напрашивается мысль: если возможно создание подобного «Апокалипсиса», то еще не все валится в бездну: остается непоколебимой надежда на наступления эпохи Великой духовности, и Вы являете себя как ее яркий представитель.

Примите самые сердечные радостные поздравления от Вашего дружеского собеседника В.И.

116. В. Бычков (23.11.08)

Дорогой Владимир Владимирович,

рад, что «Апокалипсис» наконец-то добрался до Вашего дома, и еще более обрадовался Вашему доброму письму, Вашей первой реакции на это пугающее иногда меня самого сооружение. Спасибо!

Вы совершенно правы, что книга не рассчитана на единоразовое прочтение от и до. Такой подвиг смогла совершить только Н.Б., мой добрый старый друг и постоянный помощник во многих начинаниях. Она прочитала всю книгу *дважды*! В рукописи, и дала мне ценные советы по конкретным моментам, которые я с благодарностью учел; тогда же написала прекрасное Предисловие, показавшее и мне мою работу в каком-то новом для меня свете, и второй раз – в верстке, когда я просто физически не успевал всю ее вычитать – такой был бешеный темп работы с дизайнером-верстальщиком, гениальным человеком в своей области, который очень помог не только в кропотливом оформлении ее, учитывавшем весь мой

замысел, но и в издании. Без его помощи книга, пожалуй, и не увидела бы свет. Замечательный человек и мастер своего дела Илья Бернштейн много, очень много сделал для ее появления в данном облике.

Однако главная моя благодарность за издание этой книги всегда будет направлена *Владимиру Николаевичу Миронову*, куратору и доброму гению издательства, его внутреннему нерву. Он по какому-то наитию (вдохновению свыше – это очевидно) *сразу* (! в течение нескольких дней!) принял рукопись к печати, передал электронную версию Илье и в ответственный момент, когда она уже была в типографии, фактически оплатил типографские расходы.

Философ, дипломат, финансист, исследователь Ницше, что узрел он в этой Книге, даже еще не читая ее, для меня (подозреваю, что и для него тоже) навсегда останется загадкой. Решение об издании было принято им практически мгновенно. Чудо! Или могучая интуиция ницшеанца?

А ведь Вы, и особенно Н.Б., знаете, сколько лет я провел в поисках издателя или спонсора для этой Книги. С 2001 года, когда она была закончена в первой редакции. И в России, и в Германии, и в США. Эти годы, правда, не прошли для нее напрасно. Многое и иногда существенное добавилось, пока заявки бродили по издательствам, рукопись пылилась под кроватью, а азъ, грешный, с протянутой рукой обивал пороги потенциальных спонсоров. Потом махнул на все и успокоился.

Беспокоилась, однако, Н.Б. Она обнаружила это любопытное издательство – «Культурная революция». Я стал изучать его продукцию и нашел там помимо новых изданий Ницше книгу Нели Васильевны Мотрошиловой, коллеги по институту, прекрасного исследователя истории философии. Поговорил с ней о моих мытарствах с «Апокалипсисом». Она познакомила меня с Мироновым и порекомендовала издать книгу. А дальше все разворачивалось как в волшебной сказке и завершилось по сказочному сценарию – публикацией Книги. И в течение всей работы по изданию я ощущал надо всеми нами, работавшими с Книгой, некий энергетический покров, ауру позитивной энергетики. Слава Богу! Свершилось!

Что я могу сегодня сказать о Книге (простите за… но я воспринимаю ее именно так – с прописной буквы и отношусь к ней отнюдь не как к результату только моей деятельности! Возможно, *безумие*, но *систематическое* – как высказался в начале прошлого века один из мудрых исследователей творчества Филона Александрийского о его текстах) после того, что я написал в ней самой (в водных текстах, в Коде и во многих местах внутри) и наговорил в интервью Н.Б., которое побоялась почему-то опубликовать «Независимая газета»… Почти ничего нового.

Вы, как и Н.Б., видите в самом факте ее появления опровержение моего предчувствия конца Культуры, даже предвестие эры Великой духовности…

Увы, мне, слепцу и псевдопророку! Я этого не вижу. Даже сегодня, и особенно сегодня. Мы живем в последние времена, увы! Или – слава Богу! Культура завершена и этим свидетельствует о завершении Человечества. Стираются следы Духа и духовности на скрижалях душ человеческих, а без этого что есть человек? – тварь дрожащая, не более.

И не в шутку и не для рекламы (хотя и прописано сие активно в ПиаРе) именую ее Последней Книгой Культуры. По моим глубинным ощущениям она – именно Последняя. Понятно, и Вы с Н.Б., и всякий из еще действующего небольшого отряда деятелей Культуры, имеете все основания возмутиться и воспротестовать: а что же мы – теперь уже не напишем ни одной книги в пространстве Культуры? Не создадим ничего путного? Ты всех нас оптом записал, не спросившись, в *пост*-? Увы, и да, и нет! И не только вас и всех, но и себя, естественно. Конечно, книги и творения Культуры еще будут появляться какое-то время. И, Бог даст, и мы с вами еще сотворим что-то достойное ее пространства. Но это именно – последние всплески и, боюсь, что не самые энергичные в ней. Мой «Апокалипсис» – не шедевр Культуры, но *типологически* (как типологически Кандинский и Малевич завершили живопись, хотя до сих пор появляется в ней кое-что достойное) – ее последняя Книга как некое логически-алогичное завершение (в том числе и того, что еще может появиться ценного в Культуре). И в этом смысле – это, конечно, эзотерическая книга.

Парадокс заключается в том, что ваш покорный слуга, как вы (здесь я иногда имею в виду и Н.Б., ибо личное письмо как-то незаметно перетекает местами в кресельную беседу) прекрасно знаете, – не

эзотерик и даже с каким-то двойственным, амбивалентным чувством относится к эзотерике. Принимает в ней и кое у кого из эзотериков одно и скептически относится к другому (это видно и из «Апокалипсиса»). Тем не менее, при изучении своей вроде бы книги уже в изданном варианте, я обнаруживаю и в ней в целом (даже в ее структуре, которая складывалась как-то спонтанно, без всякого плана, естественно, и на протяжении многих лет), в ее оформлении (общая идея которого, как Вы тоже знаете, и фрагментарно видели в публиковавшихся отрывках, тоже принадлежит мне и тоже складывалась годами по мере возникновения того или иного материала), в ее графике и во многих ее частях, фрагментах, текстах я обнаруживаю скрытые (не мной!) смыслы, мало понятные ходы, художественные образы и символы, которые вроде бы не приходили мне в голову при работе над тем или иным ее текстом. Все пелось и пелось. Без всякой дальней перспективы, без всякого профетизма и эзотеризма. А вышло что-то, мне даже и иногда во многом незнакомое.

Я и в Коде-ПиаРе в конце Книги не для красного словца написал, что она не по зубам большинству потенциальных покупателей и читателей. Вот, Н.Б., да Вы, Вл. Вл. А кто еще, честно сказать, не знаю. Уже и поэтому – Последняя. Где ее читатели-то? Или я во всем и по-крупному ошибаюсь? Был бы рад этому несказанно…

Между тем, сам я, признаюсь, читаю ее с удовольствием, чего не могу сказать о других моих книгах. В них всегда вижу многое, что следовало бы доработать, выразить по-иному или просто подредактировать стилистически. Здесь пока этого нет. Книга, как Вы уже убедились, очень личная. Там я весь, во многих моих, часто совершенно непохожих ипостасях – разных, противоречивых, и даже мне самому не во всем понятных. Но это – я, Господи, во всех моих радостях и горестях, во всех моих недомыслиях и заблуждениях, во всех прожектах, концептах, интуитивных прозрениях и проникновениях куда-то, куда и сам еще не понимаю (и вряд ли пойму), но ощущаю! Вещи абсурдные и заумные открывают духу что-то очень простое, а простые и наивные образы и высказывания нередко таят в себе нечто сокровенное и трудно постигаемое. Там нет загадок, о которых можно было бы ясно и четко сказать: вот разгадка, и она единственно правильная, но есть нечто, питающее и радующее дух чем-то неосязаемо таинственным.

Да, что я, Господи, занимаюсь восхвалением и рекламой своей собственной книги! И перед кем? Другом, который знает и понимает меня, может быть, лучше меня самого. Простите великодушно, дорогой мой. Умолкаю.

Не мне судить, но Вам.

Еще раз спасибо за то, что книгу приняли, привезли в дом и иногда будете в нее заглядывать. Не судите строго ее автора, он и сам, кажется, еще не дорос до ее понимания.

Обнимаю и жду нового вклада в наши душевные беседы

Ваш В.Б.

117. В. Иванов (24.11.08)

Дорогой Виктор Васильевич!

От души рад, что наша беседа возобновляется после основательно-вынужденного перерыва. В последние дни выкраиваю часок-другой для письма о Михаиле Шварцмане, но закончить, вероятно, смогу только на следующей неделе (да и то под вопросом). Но в Триалог я давно втянулся и ощущаю жизненную потребность в нашем дружеском общении, поэтому беседую с Вами часто мысленно и, хоть Вы скромно отрекаетесь от «эзотерики», но надеюсь, что воспринимаете внутренним путем мои, обращенные к Вам, вопрошания и утверждения (всегда в элементе тепла).

Теперь же скажу кое-что по поводу Вашего сегодняшнего письма (спонтанная реакция: потом буду перечитывать и размышлять), но и ответить только формальным подтверждением: «получил, спасибо» – считаю для себя невозможным, принимая во внимание всю значительность Ваших свидетельств о сущности «Апокалипсиса».

То, что я написал о невозможности прочесть Ваш труд от доски до доски – это был комплимент в скрытой форме, поскольку из своего многодесятилетнего читательского опыта хорошо различаю между книгами-однодневками и книгами-спутниками, с которыми входишь в духовное общение. Конечно,

можно (и даже нужно) например, прочесть «Стихи о Прекрасной Даме» от первой страницы до последней (хотя думаю, ни один нормальный человек так стихи не читает, и сам А. Блок так не читал), но главное разыгрывается потом в постоянном – избирательном – вникании в отдельные строфы и строки. Это, как мне кажется, самое ценное и самое редкое. Только при этом условии книги начинают открываться нам как живые существа, намек на эту форму прочтения содержится (так показалось) и в Вашем письме.

Еще раз сердечное спасибо за присылку «Апокалипсиса» и «Теургической эстетики», о которой надо писать особо.

Всегда Вас помнящий В.И.

МИХАИЛ ШВАРЦМАН

118. В. Иванов (13.12.08)

Дорогой Виктор Васильевич!

Посылаю Вам письмо о Шварцмане для «Первого разговора». На очереди теперь – Флэвин, если будет желание продолжать Триалог, пока же мы вкушаем покой и пьем из кубка тишины.

В Мюнхене теперь три интереснейшие выставки. Одна из них представляет особый интерес для оценки современной ситуации в искусстве. Ежели возобновится беседа, черкну несколько строк на эту тему.

С удовольствием брожу по лабиринту Вашего «Апокалипсиса».

Сердечно Ваш
В.И.

(Приложение к письмам 115–116 от 20–24.11.08)

Дорогой Виктор Васильевич!

В своем письме я отметил, что творчество Михаила Шварцмана «радикально меняет весь рельеф современного эстетического ландшафта». Последующей бурной дискуссии мое замечание не вызвало, поскольку мы и так захлестываемся волнами других тем и вопросов, на которые еще – в ходе бесед – предстоит найти более или менее вразумительные ответы, а, с другой стороны, как мне известно, живопись Шварцмана вообще не пробуждает у Вас особого энтузиазма. Вместе с Шемякиным и Кабаковым он, по Вашему мнению, не может быть «поставлен в один ряд с подлинными авангардистами начала XX века».

Тогда, казалось бы, зачем снова возвращаться к этой теме?

Ну, хотя бы потому, что она позволяет обсудить вопрос о методах рецепции творчества мастеров, – прежде всего наших современников, – оценка которых не устоялась и степень известности колеблется от нулевого уровня до той вершины, на которой художник становится «хорошо известным в узких кругах». И, кроме того, если Вас интересует мое мнение, то я считаю Шварцмана не только не уступающим по своей значимости мэтрам классического модерна, но и многих из них превосходящим по духовному уровню. Отложим пока эту тему и займемся проблемой рецепции.

Я остановлюсь теперь на ее экзистенциальном аспекте, усматривая большое различие между интерпретацией творчества уже признанных художников, вошедших, так сказать, в «пантеон», и теми, работы которых мы встречаем впервые и предоставлены в своем эстетическом суждении полностью самим себе, без каких-либо посторонних влияний. Далее: существенно, рассматриваем ли мы их творчество со стороны или вступаем с этими мастерами в общение, ведущее к чувству сопринадлежности (более или менее) родственному духовному потоку. Тогда такая встреча уже становится судьбой.

Поэтому и Михаила Шварцмана мы воспринимаем с Вами в совершенно различных перспективах. Это вполне закономерно. Не будем друг друга переубеждать, а просто сопоставим свои «*герменевтические процедуры*». Вы смотрите на шварцмановские картины на тех же основаниях, на которых Вы оцениваете любой художественный объект в музее или на выставке. Для меня же рецепция Шварцмана происходит в экзистенциальном измерении, хотя ее результаты можно попытаться представить в объективированном виде.

Но, с какой бы стороны мы ни подходили к творчеству этого мастера, неизбежно возникает вопрос о темпах рецепции. Трудно понять, почему она протекает столь медленно, при всем том, что многим

знатокам (совершенно не взирая на различие мировоззрений и даже – что любопытно – нередко вопреки им; помяну лишь несколько имен: И. Кабаков, Б. Гройс, Д. Сарабьянов, М. Шемякин, Е. Барабанов, Е. Петрова) совершенно ясно, какой удельный вес имеют шварцмановские *иературы*.

Прежде чем приступить к решению этой загадки (о полновесном и окончательном решении, конечно, речи не идет), поделюсь кое-какими воспоминаниями о первых встречах со Шварцманом, дабы создать тем самым фон для моих дальнейших рассуждений. Правда, возникает опасность, что, отдавшись потоку воспоминаний в «поисках утраченного времени», я потеряю из виду первоначально поставленную цель. Вы сами знаете по собственному опыту, что создаваемые тексты иногда начинают вовлекать нас в полностью непредвиденные ситуации. Мне же хочется только кратко описать акт первоначальной рецепции. Было бы лучше даже вести повествование в третьем лице: он пошел, он увидел.., чтобы субъективностями не отвести внимания от главного. Но тут же ловлю себя на мысли, что без характеристики всего экзистенциального контекста, в котором произошла моя встреча со Шварцманом, многое останется совершенно непонятным, а если взяться за контекст, то письмо невольно превратится в том мемуаров. Однако поскольку я полон доверия к Вашей проницательности, да и говорили мы уже иногда на сходные темы (вспоминается, например, одна дискуссия, которую мы затеяли на пути из Кохеля в Мюнхен), то постараюсь все же не переступать за рамки разумной краткости. Даст Бог, будет время и для прояснения неизбежных в таких случаях недоговоренностей.

...пришел... увидел... понравилось... далее накатывает поток ассоциаций... начинаем истолковывать... такова краткая схема, приложимая к самым различным случаям... только как бы от нее избавиться...

Надо найти точку отсчета. Это возможно только в силу принятого решения ограничить себя любой ценой...

...пасмурно прохладный денек (год – 1968)... вместе с гостеприимным Ильей Кабаковым М. Шемякин и я выходим на Сретенский бульвар, садимся в «Москвич», едем в далекие Люберцы... еще не представляю хорошо всего значения и смысла этой поездки; знаю только, что Шварцман пользуется репутацией великого отшельника, в мастерскую которого попасть можно только по особой рекомендации; один раз, впрочем, я его видел; вместе с Леонардом Данильцевым, мужем Лиды Давыдовой (солистки «Мадригала») Шварцман посетил Шемякина; начиналось время знакомства с московскими авангардистами...

Михаил Шварцман и Владимир Иванов. Фото. 1970-е гг.

Никакого особого разговора не было... что-то от дипломатического визита... москвичи нам казались в некотором и не совсем понятном смысле иностранцами... вроде бы все то, да не то

на этот раз мы привезли в Москву свой «Манифест метафизического синтетизма»... прочитали его вначале Илье Кабакову, в мастерской которого было так приятно ночевать; выслушал Манифест и Тышлер... теперь захватили с собой текст показать Шварцману: так, на всякий случай...

Люберцы... коммуналка... коридорчик... входим в комнату, она же и мастерская... не то, что на нас, но и на людей, далеких от мистики и метафизики, – а таковыми в своем большинстве были тог-

дашние московские авангардисты, – эта комната, на стенах которой плотно развешаны шварцмановские картины (картины ли?), находящиеся в разительном контрасте с убого случайной мебелишкой, производила ошеломляющее впечатление; Илья Кабаков писал о том, что небольшая комната художника напоминала храм, а картины – иконостас, и это сказано человеком, отзывавшемся о Шварцмане позже не без иронии. Е.Барабанов и в этой кабаковской характеристике находит черты гротеска и даже утверждает, что подобные высказывания демонстрируют «наглядную возможность подмены легенды мифом, басней», подхваченной «околохудожественной молвой».Оставим на совести сего автора определение мифа как басни (т.е. берет он одно из словарных значений, игнорируя более глубокую интерпретацию мифа: у Шеллинга или Лосева, например). Не хочу теперь входить в дискуссию ни с кем… если завестись на тему мифа, то и конца письму не будет, и от поставленной цели отбегу на сотню верст… отмечу только еще раз, что у тогдашнего лидера Сретенской школы работы Шварцмана вызывали ассоциации с иконостасом; впрочем, для московских авангардистов 1960-х годов такое сравнение, действительно, не всегда звучало комплиментом, но в любом случае оно удачно передает настроение ошарашенности (не без тайного страха) от встречи с произведениями, упорно не желавшими подпадать под общепринятые (в «узких кругах») критерии.

У меня ассоциаций с храмом и иконостасом не возникло, и не в ассоциациях дело: было же чувство встречи с чем-то исконно знакомым, иными словами, рецепция приняла анамнетический характер.

эстетическое восприятие как акт припоминания

анамнетическая рецепция

Беру понятие припоминания в строго платоновском смысле: «…знание на самом деле не что иное, как припоминание… Но это было бы невозможно, если бы наша душа не существовала уже в каком-то месте, прежде чем родиться в нашем человеческом образе». Душа обладает знанием о прекрасном и добре, независимо от своего земного опыта. К этим сущностям «мы возводим все, полученное в чувственных восприятиях». Но нужно вначале вспомнить, что

Михаил Шварцман
и его супруга.
Фото М. Шемякина.
1968

таковое знание в нас имеется, хотя оно скрыто от повседневного сознания. Примем этот тезис в душевной простоте, не входя в тонкости противоречивых учений о происхождении души. Оставим на будущее (если вообще возникнет такая потребность у собеседников) выбор, подходящей для метафизической эстетики антропологической модели (предсуществование, реинкарнация, метампсихоз, традуционизм, креационизм). Я убежден, что без ясного представления о происхождении человеческой души нельзя подойти к познанию таинственных взаимосвязей в истории искусства.

Некто в черном: ???…

Было бы поучительно посмотреть, как к теме предсуществования, соблюдая должную догматическую осторожность, подходили Флоренский и Булгаков. Однако теперь подобная тематика заведет нас в дебри. Останемся лучше на уровне описания рецептивных состояний и, вот, тут неизбежно натыкаемся на класс таких переживаний, которым присущ, действительно, припоминательный (в платоновском смысле) характер. Чтобы пояснить мою мысль, приведу пример из «Идиота». Мышкин встречает в первый раз Настасью Филипповну:

« А как же вы меня узнали, что это я?

– По портрету и…

– И еще?

– И еще потому, что такою вас именно и воображал. Я вас тоже будто видел где-то.

– Где? Где?

– Я ваши глаза точно где-то видел… да этого быть не может! Это я так… Я здесь никогда и не был. Может быть, во сне…».

Вот, в этом духе примите и мои дальнейшие рассуждения. У Достоевского речь идет о анамнетических переживаниях при встрече с некоторыми людьми, сопровождающихся сознанием того, что мы их давно знаем (где и когда знали, если в первый раз встретили?). Достоевский не дает ответа и правильно поступает: мудро и эстетически безупречно. Рассудочная интерпретация подобных состояний только напортит. Главное-то все равно ускользнет. Но что такие переживания знакомы людям, придерживающимся самых различных взглядов на происхождение души, не подлежит никакому сомнению. Так, в стихотворении, посвященном Вячеславу Иванову, Андрей Белый признавался:

«Ты мне давно, давно знаком –
Знаком быть может до рожденья»

Полагаю с достаточным основанием, что это сказано не для красного словца…

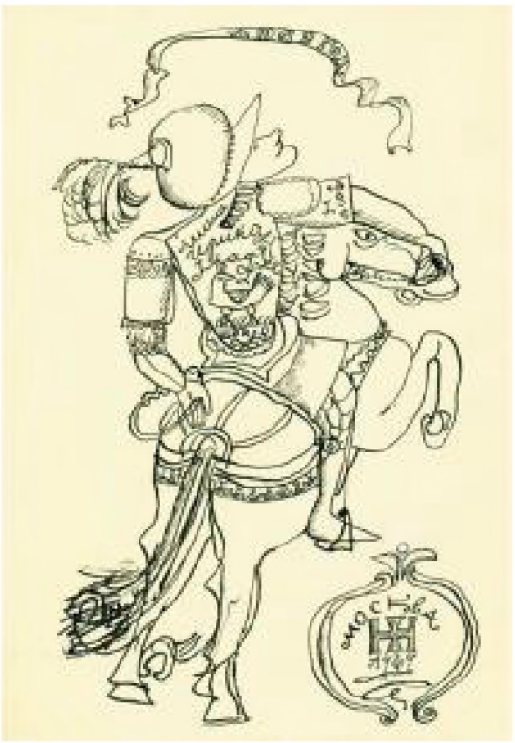
Но и на уровне эстетического восприятия реципиенты встречаются с аналогичными состояниями… вот, где-то мы видим в первый раз какую-нибудь картину, пробуждающую в нас смутное (а иногда и ясное) чувство, либо что она нам уже знакома (но не в этой инкарнации), или что тот дух, который находит в ней свое выражение, нам глубоко родственен, и эта родственность выходит за пределы нынешней жизни. В духе Ницше можно было бы говорить о «вечном возвращении», а скептический психолог приклеил бы этикетку «дежа вю». Однако лучше пояснить дело примером. Бердяев писал: «Всю мою жизнь, когда я входил в готический храм на католическую мессу, меня охватывало странное чувство *воспоминания* (курсив мой. – *В.И.*) о чем-то очень далеком, как бы происходившем в другом воплощении. Я всегда в этом чувствовал что-то таинственное». У Бердяева были и еще многие переживания такого рода, хотя окончательного философского осмысления их он не дал и довольствовался каким-то смутным представлением о реальности предсуществования. Замечу, что у Шварцмана (разумеется, это не было темой для разговоров во время первой встречи, а выяснилось потом в результате интенсивного общения в 1970-е годы) имелись очень отчетливые воспоминания не только о предсуществовании, но и о прошлых жизнях. Ряд его работ носит сознательно анамнетический характер. Одна из «иератур» (1970 г.) названа мастером «Былые воплощения». Мне он как-то раз подарил альбом с подписью (даю в кратком виде): «Володе Иванову, воплотившемуся странно» (и это были не просто слова). Самое примечательное при этом заключается в том, что подобные переживания у него не были связаны с каким-то определенным религиозным или эзотерическим учением, а поднимались стихийно из глубин подсознания, и никаких теоретических выводов он из них не делал. В этом отношении он мне напоминает А. Блока, интуитивно подходившего к анамнетическим переживаниям без их мировоззренческого обоснования. В одном из писем к своей жене (27 февраля 1908 г.) поэт писал: «В прежних столетиях я вспоминаю тебя. Но твое происхождение теряется в каких-то глухих тропах времени… Глубже мои исторические воспоминания не идут и медлят здесь в нерешительности, так как – следующие предки твои непосредственно касаются астральных областей».

Когда я попал в мастерскую Шварцмана, мне тоже нечто *припомнилось*. Такой вид *анемнетической* рецепции следует отличать от рецепции *ассоциативной*.

Любой – более или менее – эрудированный реципиент, взирая на картину, бывает неизбежно охвачен потоком ассоциаций. В его сознании встает ряд образов: дескать, это напоминает новгородскую икону, а это – африканскую маску, а то – перуанский кувшинчик и т.п. Такой прием небесполезен при искусствоведческом анализе, но зачастую обремененность эрудицией мешает усмотреть в произведении элементы, происходящие непосредственно из мира архетипов. При рецепции шварцмановских образов

Михаил Шварцман.
Былые воплощения.
1970

Михаил Шварцман.
Рыцарь (оборотная сторона открытки, посланной художником Вл. Вл. после их первой встречи в 1968 г.).
02.01.1969



ассоциативный подход только способен затемнить существо дела. Художник не любил, когда собеседник начинал перечислять ассоциации, всплывавшие в сознании при восприятии «иератур», но не потому, что хотел подчеркнуть свою полную независимость и оригинальность, а из опасения, что хоровод ассоциаций заслонит самое существенное: возможность почерпнуть творческие импульсы непосредственно из духовного мира. Мне сразу и непосредственно открылось, что я стою перед произведениями, источник которых обретается за пределами круга повседневного сознания, и доступ к нему возможен только в перманентном творческом трансцендировании. Шварцман заметил мою спонтанно экстатическую реакцию, оценил ее, и этим было положено начало нашим дружеским отношениям на все последующее время.

С тех пор прошло много лет, но я остался верен своим первым впечатлениям, связанным с пробуждением эстетического *припоминанания* того, что, по выражению Платона, помечено «печатью бытия самого по себе» (в данном контексте речь идет о *прекрасном*). Я бы назвал такой вид *припоминания вертикальным*, поскольку анамнетические процессы связаны не с личной памятью (как бы далеко она не простиралась), а с памятью, так сказать, сверхличной, пробуждающей «воспоминания» о при-

частности (опять-таки в платоновском смысле) идее прекрасного. Вслед за Флоренским могу сказать, что «в данном случае речь идет не о субъективной напоминательности искусства (я бы назвал такую напоминательность *горизонтальной*. – *В.И.*) , а о платоновском «припоминании»... – как явлении самой идеи в чувственном».

Русский язык позволяет ощутить разницу в переводе слова anamnesis как 1) припоминания и 2) напоминания. В первом случае подчеркнут момент метафизической активности, волевого усилия пересечь границу обыденного сознания, увязшего в восприятиях внешних чувств, иными словами, «трансцендирования к трансцендентному» (Н. Бердяев) в экзистенциальном времени, тогда как напоминание имеет более внешне объективированный характер.

Так вот, работы Шварцмана мне ничего не напоминают, но стимулируют припоминание. Конечно, можно проводить бесчисленные аналогии, но этот ассоциативный момент имеет второстепенное значение в сравнении с острым ощущением реальности метафизических первоистоков творчества.

В данном письме я не занимаюсь истолкованием шварцмановских «иератур», а только хочу описать, как проходила их экзистенциально-интуитивная рецепция. Подобный опыт мог бы быть доступен достаточно широкому кругу эстетически восприимчивых душ и привести к устойчивому признанию Шварцмана, уяснению его подлинного места в истории современного искусства. Тем не менее это не произошло и по сей день, несмотря на ряд выставок (в Третьяковской галерее и Русском музее), прекрасно изданных каталогов, а также выпуск монументального тома с сотнями репродукций живописи и графики этого мастера. Не скрытыми остаются и эстетические убеждения Шварцмана, поскольку уже опубликованы многие тексты (письма, афоризмы, стихи), дающие представление о целостном мировоззрении художника. Его осмысление способствовало бы выработке новой метафизически ориентированной эстетики, а также исцелению многих недугов современной художественной практики, но и здесь нас встречает глухое молчание...

В связи со всеми трудностями рецепции Шварцмана я задумался уже давно над их причинами, особенно когда в 1990-е годы его работы вышли «из затвора», произвели минутный фурор, получили отклик в газетах и затем снова над ними опустился тяжелый занавес. Здесь позволю себе еще одно воспоминание...

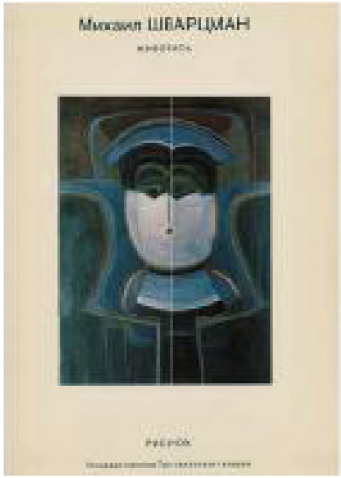
В августе 1993 года после долгого перерыва я приехал на несколько дней в Москву. Один из моих старых друзей сказал, что Шварцман находится в тяжелом состоянии, и я поспешил с ним встретиться. Не виделись мы уже несколько лет, но перемена в его облике была разительной и удручающей.

Если, согласно меткому наблюдению Наташи Ростовой, Пьер Безухов – *квадратный,* то Шварцмана хотелось назвать *кругло-квадратным*. Он был небольшого роста, плотный и, действительно, почти квадратный в плечах и в то же время какой-то округлый, не остроугольный. Обладая огромной силой внутренней концентрации в молитве и творчестве, Шварцман не производил впечатления мизантропически-меланхолического интроверта: скорее, казался он жизнерадостным сангвиником, но без присущего этому темпераменту легкомыслия. Его явлению была присуща *значительность, весомость*.

И, вот, когда я увидел Шварцмана в 1993 году, то просто ужаснулся произошедшей перемене. Конечно, с одной стороны, его лицо приобрело еще более одухотворенные черты, но, с другой,.. он произвел впечатление человека полностью – до степени болезненной – ушедшего в себя от какой-то неотвязно горькой думы (ассоциация: Иов на пепелище «сел в пепел», говоря библейским языком). Шварцман с трудом произносил слова. Навсегда мне запомнились его слова: «А я с людьми совсем перестал говорить». Причиной такого состояния являлось растущее чувство духовного одиночества, хотя Шварцман был по природе человеком общительным, веселым, чуждым элитарного высокомерия, но и не без врожденного «пафоса дистанции» при случае... Не буду, однако, входить в подробности.

Постепенно в ходе разговора за трапезой выяснилось следующее: в скором времени должна открыться ретроспектива Шварцмана в Третьяковской галерее, задержка только в каталоге. Музей отказывался финансировать его издание, а без каталога выставка не могла состояться. Сам Шварцман всегда из-

Обложка каталога выставки М. Шварцмана в Третьяковской галерее. 1994



Михаил Шварцман и Михаил Шемякин. Фото. 1996

бегал участия в выставках и неохотно расставался со своими произведениями, но на эту он, кажется, возлагал чуть ли не эсхатологические надежды (выставка как знамение духовного поворота).

Я почувствовал, что необходимо срочно помочь издать каталог. Единственный человек, у которого можно было попросить денег, был М. Шемякин. Щекотливость ситуации заключалась в том, что два мастера к тому времени находились в более чем прохладных отношениях. Разбор причин досадного конфликта выходит за рамки сего письма, да и вряд ли стоит вообще входить в подобные разбирательства. Но, когда я позвонил Шемякину в Клаверак и рассказал о своем посещении больного Шварцмана, то художник без промедлений согласился изыскать средства, необходимые для выпуска каталога. Замечу, что финансовые дела Шемякина были в тот период далеко не блестящи. Тем не менее, нужная сумма нашлась. Статьи для каталога написали Б. Гройс, С. Кусков и Ваш покорный слуга.

Обдумывая тогда (при довольно сжатых сроках) тему статьи, я пришел к заключению, что наиболее существенным было бы прояснение причин, по которым рецепция шварцмановского творчества протекает и медленно, и неадекватно значению этого художника. Прошло около пятнадцати лет со времени ее написания, но, перечитав ее бегло в связи с намерением высказать в рамках Триалога более вразумительно свою оценку «иератур» и «ликов», с удивлением вижу, что ничего особенно менять не надо, поскольку никаких видимых перемен, к сожалению, не наблюдается. Стиль, конечно, кое-где нужно подправить.

Несколько лет тому назад я принимал участие в одной конференции в Потсдаме, на которой присутствовал и Борис Гройс. При случае я спросил, как он объясняет столь непонятные темпы рецепции Шварцмана. Гройс ответил, что этого художника очень трудно вписать в контекст современного искусства.

А теперь кончается первое десятилетие XXI века, «воз же и ныне там». Почему? До сих пор нет у меня однозначного ответа. Есть предположения, смутные догадки… мало чем они отличаются от давних размышлений на эту тему, поэтому без особых изменений перепечатаю Вам свою статью из каталога.

Вл. Вл. в замке Михаила Шемякина (Франция) со скульптурой Шемякина «Урка». 2009

Возможно, в ходе работы у меня возникнет желание что-то сократить, что-то добавить… Не знаю…

Иературы Михаила Шварцмана в контексте постмодерна

История европейского искусства Нового времени дает немало примеров печально известного феномена – «непризнания гения». Он объясняется не только косностью и злонамеренностью, хотя и этим качествам массовой психологии надо воздать должное. В нем можно усмотреть диагностически ценный симптом действия сил, предопределяющих тип эстетического восприятия как результата «социальной дрессировки»…

…*ага, таки началась правка… не могу механически перепечатывать*…

…лишенного былой правомерности и сохраняемого только в силу инерции…

Тот художник, который вслушался в музыку перемен и стал свидетелем новых эпифаний вечных

ценностей (архетипов)… *ну, пошла правка*… неизбежно обречен на столкновение с психологическими установками «современности», не желающей признать себя «прошлым» …*тут припомнилась статья А. Блока о Пушкине* …*оставлю для другого письма*… *прочь ассоциации и аллюзии*…

Некто в черном: А Белый тебе не припомнился?

(Исчезает).

Конечно, припомнился… Андрей Белый сказал справедливо: «..неузнанными проходят события времени; подлинное основание их лишь в далеко-грядущем медленно поднимается, как из моря утес; *от современности подлинной мы отстаем на столетия*…» (курсив мой. – *В.И.*). В этих словах преувеличения, к сожалению, нет, а есть лишь констатация факта…

Новизна, авангард, трансавангард…

…так о чем я писал в каталоге?

…Однако в наши дни «новизна» творческой манеры не всегда означает наличие пророческого дара, ибо осознанно используется для игры и пародии. Несмотря на столь очевидную девальвацию новаторства как существенного признака духовного откровения («Се, творю все новое»), его подлинный смысл не должен быть забыт или провокационно подменен. Творчество М.Шварцмана помогает осознать подлинное значение импульсов, несущих обновление художественного языка.

Он – современный художник, и в то же время его «современность» совсем иного рода, чем ее формы с набором общепризнанных атрибутов. Отсюда становится понятна трудность найти соответствующее место (или, как теперь принято говорить, «нишу») для шварцмановских произведений в устоявшейся системе ценностей постмодерна. После созерцания *иератур* – при достаточной восприимчивости и открытости реципиента – начинает меняться ландшафт эстетического сознания. Происходящий процесс можно пояснить библейским образом: «всякий дол да наполнится, и всякая гора да понизится» (Ис. 40,4). Это относится не столько к геологическим катаклизмам, сколько к радикальным переоценкам устоявшихся аксиологических систем, структурирующих наш внутренний мир. Говоря словами св. Григория Нисского: «На что человек пристально смотрит, подобие того и в себя приемлет» (мысль, к которой мне хотелось бы еще раз когда-нибудь вернуться в наших беседах). В такого рода созерцании живопись Шварцмана выступает как явление глубоко закономерное, исправляющее «искривленные пути» современного искусства.

…вот, вижу, от первоначального текста мало остается…

Трудность рецепции шварцмановского творчества заключается в том, что оно основано на признании возможности *сделать невидимое зримым*. Понимание того, что видимое является порождением духовного мира (не воспринимаемого посредством наших внешних чувств), формирует концепцию образа, обладающего силой *свидетельства* о метафизических архетипах и тем самым способного в акте контемпляции расширить и одухотворить человеческое сознание. Следы этой медитативной практики (вспомните, например, рассказ преп. Иосифа Волоцкого об Андрее Рублеве) явственно обнаруживаются в древнерусской иконописи. Она, по тонкому наблюдению Флоровского, «с какой-то вещественной бесспорностью свидетельствует о сложности и глубине, о подлинном изяществе древне-русского *духовного опыта*» (курсив мой. – *В.И.*). В современном художнике может возникнуть желание приобщиться к такого рода опыту. Однако усилия воскресить средневековые традиции приводят по большей части лишь к мертвенной стилизации или даже просто кичу.

Путь Шварцмана был иным. Для него первоначальные импульсы, побудившие его обратиться к поиску сакральных форм в искусстве, исходили непосредственно из глубин внутренней жизни. Процесс духовного пробуждения протекал в рамках возникновения в Москве подпольного авангарда (иногда его называют «неофициальным искусством»; в связи с этим вспоминаются полные глубокого смысла слова «переводчика» Коровьева, сказанные им Никанору Ивановичу Босому: «Что такое официальное лицо или неофициальное? Все зависит от того, с какой точки зрения смотреть на предмет… Сегодня я неофициальное лицо, а завтра, глядишь, официальное!..»; это не всегда приятное превращение вчерашнего неофициального искусства в «официальное» мы теперь не

без прискорбия наблюдаем)… но примем во внимание теперь только позитивно-героический аспект истории «неофициального» искусства.

Уже неоднократно описаны этапы его развития и названы основные участники, хотя подлинный смысл и значение тогдашнего авангарда легко ускользает от однозначной характеристики. Несомненно, что приобретаемые с великими трудами сведения о современном западном искусстве сыграли огромную роль в сложении московской школы. В свою очередь именно те художники, которые благодаря определенной адекватности строя их душ или в силу простой восприимчивости и артистической подражательности сумели адаптировать западные влияния в своем творчестве, быстрее всего нашли отклик среди аккредитованных в Москве журналистов и дипломатов. Столичное «неофициальное» искусство рассматривали как форму тихого сопротивления режиму. Такая заданность программы, гарантировавшей признание и поддержку, нередко побуждала художников трудиться над созданием произведений в духе социального критицизма, обыгрывавшего абсурдности коммунального быта.

Другое влиятельное течение было связано с усилиями восстановить связь с прерванными традициями русской культуры начала XX века. Об этом хорошо и точно сказал Иосиф Бродский в своей Нобелевской лекции (1987): «…скорей интуитивно, чем сознательно, мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих уцелевших и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся нам таковым, современным содержанием». Такой вариант хочется назвать «петербургским».

Однако сила духовной интуиции предопределила Михаилу Шварцману еще более трудный путь, на котором он стоял одиноко, в полном смысле этого слова предоставленный только самому себе. В его сознании интуитивно ожили импульсы, которые на языке Владимира Соловьева можно обозначить как *теургические*…

…*да, теургические*: … сразу возникает туча недоразумений, поскольку это понятие не пользуется особой популярностью ни у консервативно мыслящих православных, склонных заподозрить в нем нечто еретическое, ни у радикальных авангардистов, видящих в нем посягательство на свою автономию; возникает, действительно, опасение, что, как выразился А. Блок, «миражи сверхискусства» могут повредить подлинному искусству. Но и сам Шварцман слова «теургия» не употреблял при разговоре о своей живописи. Поэтому не будем вдаваться в дискуссию о теургии. Я хочу привести только одну цитату из «Философских начал цельного знания» для прояснения того, в каком смысле понятие *теургии* благоприятно для истолкования шварцмановских *иератур*.

«Искусство, обособившееся, отделившееся от религии, должно будет вступить с ней в новую свободную связь. Художники и поэты должны снова стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями». Оставим пока в стороне «жрецов и пророков», чтобы не впасть в ненужный для дела пафос. Но не подлежит сомнению, что потребность в искусстве, вступившем с миром архетипов в «*новую свободную связь*», существует и в наше время. Может, не стоит обозначать такие попытки, как теургические, и хорошо бы найти более скромное слово, тем не менее, они, безусловно, отражают стремление некоторых художников отыскать путь к вечным духовным ценностям.

У Шварцмана интерес к иератике в искусстве менее всего связан с изучением религиозно-философской литературы. Был он, конечно, человек начитанный, но не «книжный». Речь идет не об усвоенных влияниях, а о спонтанном (одно из любимых словечек Шварцмана) пробуждении в душе чисто духовных импульсов и интуиций. По своему характеру они значительно отличались от устремлений мэтров классического модерна. При всем сознательном разрыве с остатками миметизма, понимаемого как принцип «подражания природе», они оставались чуждыми концепции образа, способного возводить к переживанию мира архетипов. Тогда как у Шварцмана возникла интуиция о возможности обновления сакрального начала в искусстве, но не в рамках уже известных канонов, а в форме установления «новой свободной связи»

с религией. Иератизм (это слово также может вызвать какие-то ненужные ассоциации и даже показаться претенциозно литературным, но примите его всего лишь эмблематически) в шварцмановском понимании отнюдь не означал возвращения к традициям средневековой иконописи, не был он и попыткой соединить освященные временем и модой традиции с достижениями классического модерна. Его оригинальность и, в известном смысле, уникальность заключается в подлинности непосредственного мистического опыта в эстетической сфере. Для Шварцмана он носил первичный характер. Исторические аналогии, традиции, учения интересовали его в той степени, в какой он находил в них идущее извне подтверждение и подкрепление своей позиции. В опубликованных теперь текстах находят с удивлением следы эзотерической терминологии, большинство которой он воспринял от меня устным путем, тогда как к первоисточникам у него не было особого интереса. Когда же я подбрасывал ему кое-какие книги по этой теме, то Шварцман часто говорил, что их содержание уже ему знакомо по собственному опыту. Для сознания, ориентированного исключительно на внешне транслируемую традицию или находящего успокоение в идентификации себя с каким-нибудь течением, такая установка трудно понимаема.

В 1971 году Шварцман принял крещение, называл себя православным, но сохранял за собой полное право свободного суждения в религиозно-философских вопросах. Имея переживания, убеждавшие его в реальности реинкарнации человеческого духа, он не видел основания от них отказываться под воздействием тех или иных догматических утверждений византийских теологов. Так Шварцман и прожил жизнь, избегая этикеток. Отсюда становится понятным тот факт, что, приобретя в рамках московского «неофициального» искусства репутацию большого мастера, окруженного атмосферой таинственности, он редко воспринимается адекватно своему подлинному значению. В истории искусства, к сожалению, есть немало примеров подобной ситуации: отдавая должное чисто формально-художественным достоинствам работ мастера, одновременно игнорируют его духовные темы и задания. Их пренебрежительно оценивают как утопии, избавляя себя от утомительного труда рецепции, долженствующей иметь экзистенциальные последствия.

Однако Шварцман менее всего хотел изобретать новую эстетическую теорию, следуя которой он создавал бы свои произведения. Теория (концепция) принималась им лишь постольку, поскольку она была способна прояснить на понятийном языке данные его собственного внутреннего опыта, приобретаемого в творческом акте.

Если, согласно давно установившейся системе ценностей, художник признается тем более значительным, чем более индивидуально-неповторимым является стиль (лучше сказать, манера) его произведений, то иератизм (в понимании Шварцмана) размыкает магически-зачарованный круг уединенного сознания (способного только на *самовыражение,* неизбежно ведущее к *самовырождению субъекта, оторванного от своих духовных корней*) и открывает путь к переживанию соборности (здесь вспомним Евгения Трубецкого). Иерат восходит над ограниченностью субъект-объектных отношений, предопределяющих художественную психологию Нового времени (а тут вспомним Декарта).

Процесс образования индивидуалистического сознания одновременно вел к помрачению сознания соборного. Отсюда происходит трагическое (не всегда и не у всех) переживание замкнутости человека в границах познания, за пределы которых ему не дано трансцендировать в мир архетипов. В таких условиях понятна иногда возникающая ностальгия по целостности и органичности средневековой культуры. Но попытки вернуть утраченное ведут в лучшем случае к стилизации (в которой Бердяев обвинял Флоренского) и к патологическим состояниям в худшем варианте, поскольку неправомерное возвращение в прошлое небезопасно. Это отнюдь не означает, что раздробленность духа навсегда останется уделом Европы. Еще Владимир Соловьев обрисовал перспективу возрождения целостной духовной культуры как синтеза «свободной теософии» в области знания, «свободной теургии» в искусстве и «свободной теократии» в организации социальной жизни. Время от времени мы встречаем людей интуитивно подходящих к решению этой задачи. Они – подготовители культуры принципиально нового типа. Достижения

индивидуального сознания сохраняются, но при этом художник чувствует себя приобщенным к соборному опыту богочеловечества.

Современникам Шварцмана такая постановка вопроса была чужда и попросту незнакома; я имею в виду западных мастеров-одногодков люберецкого мастера, известность которых, однако, приняла мировые масштабы (и не всегда незаслуженно), тогда как о Шварцмане знает только сравнительно узкий круг знатоков. Это прежде всего Раушенберг (род. в 1925 г., Шварцман – в 1926 г.). Далее следуют: Уорхол – 1928 г., Ив Клайн – 1928 г. Внешне кажется, что эти художники не имеют ничего общего со Шварцманом, но тем не менее, вероятно, по закону комплементарности они странным образом восполняют друг друга. Это поколение имело свои внутренние задания, в подлинном смысле которых еще предстоит разобраться…

Оставляя в стороне проблему тайных взаимосвязей, следует сказать, что всю свою жизнь М.Шварцман выглядел упрямым одиночкой, человеком, плывущим против течений и официального, и неофициального искусства. Однако в этом одиночестве созревала сила, создающая тот необходимый противовес, без которого живопись аннигилируется в господствующей на художественном рынке сфере пост-духовности. Тенденции подменить *образ вещью* Шварцман противопоставил свою концепцию *иературы, свидетельствующей о реальности духовного мира (искусство как духо-свидетельство),* тогда как для поп-арта мир представляет собой лишенный метафизического измерения набор автономных вещей. Эта подчеркнутая овеществленность приводит к переживанию нереальности, иллюзорности, пустоты человеческого существования. Материальность, опредмеченность поп-артовских произведений демонстрируют действие сил, разлагающих целостность универсума в пользу хаоса. У Шварцмана, наоборот, даются знаки и лики трансцендентных реальностей.

…здесь не место вдаваться в подробную характеристику шварцмановской концепции, сложившейся в годы возникновения поп-арта и концептуализма; на эти параллельно протекавшие явления стоит указать только для объяснения трудностей на путях адекватного понимания шварцмановских художественных интуиций (прозрений) (сам Шварцман *прозрительность* считал одним из важнейших душевных качеств художников и знатоков)…

Еще более, чем поп-арт, на московских художников оказал влияние концептуализм. Он получил в местных умах своеобразное преломление и привел к созданию сретенской школы. По своему заданию концептуализм стремится к «анализу условий, при которых искусство существует как система» (Карин Томас). При всем том, что концептуализм декларировал себя как род «метафизики обхождения с философскими, технологическими и социокультурными познаниями», в нем с самого начала присутствовала, а на московско-сретенской почве получила преобладающее значение тематика абсурда, иронии и нигилизма. Если для платонически ориентированной эстетики важнейшая функция образа носит анагогический (возводительный) характер, то для концептуализма исходным пунктом является понимание «идеи» как абстракции, создаваемой интеллектом, замкнутым в пределах мира чувственных восприятий. Отсюда проистекает пристрастие концептуалистов к схемам, чертежам, диаграммам, превращаемым в чисто «оптические сигналы», тогда как для Шварцмана нет ничего более чуждого, чем эта эстетизация абстрактных конструкций. За словом он никогда в карман не лез и выражался иногда очень резко о течениях, ему чуждых. В свою очередь для концептуалистов неприемлемо шварцмановское отношение к духовному миру как высшей форме реальности, находящей свое выражение в художественном творчестве.

И, наконец, третий кит современного искусства: постмодернизм. Мне здесь нечего распространяться. Вы и Н.Б. немало о сем явлении написали и еще напишете. Скажу только в контексте моей нынешней темы следующее. Постмодернизм означает продуманную стратегию отказа от целостного стиля, основанного на единстве формообразующей идеи. Культура тем самым превращается в цивилизацию универсализированных цитат. Художники убеждены в конце истории искусства (в его классическом понимании), поэтому допускаются любые формы иронических игр и деконструкций. Для М. Шварцмана ориентация на продуктивное будущее, напротив, сохраняла свой смысл. С одной стороны, его искусство, отвергая стилизацию, восстанавливает духовный контакт с ми-

ром сакральных образов прошлого, с другой же стороны, оно помогает обрести почву под ногами всем тем, кто – вопреки прогнозам Шпенглера, советовавшим молодым людям бросить поэзию и заняться чем-нибудь более разумным и практическим – не мыслит своей жизни вне творчества. Иерат противопоставляет деструкциям, деформациям, нигилистическому произволу принцип метаморфозы, фиксирующей динамические проекции вечных архетипов. Художник силой интуиции улавливает волю творящей идеи, которая может быть реализована в трудно уловимой рассудком и в то же время глубоко закономерной обратимости знаковых выражений.

...таки переделал на ходу свою статью... надеюсь, однако, что несколько внятней выразил свою мысль: рецепция Шварцмана зависит от правильно настроенной оптики; если она выработана под влиянием поп-арта, концептуализма и постмодернизма, то истолкование *иератур* фатально пойдет ложным путем... Но есть, очевидно, и другие оптические предпосылки, затрудняющие позитивную рецепцию Шварцмана.

Ваш дружеский собеседник В.И.

119. В. Бычков (13.12.08)

Дорогой Владимир Владимирович,

с духовной радостью и наслаждением прочитал Ваше письмо о Шварцмане. Это даже не письмо, а восторженная поэма, наполненная духовной энергетикой и любовью к Михаилу Матвеевичу, его миру. Прекрасно! И я рад, что инициировал Вас своими настойчивыми просьбами создать это письмо. Оно, несомненно, полезно Вашим собеседникам во многих отношениях и доставляет большую радость. Конечно, я читал в свое время Ваш текст для каталога пятнадцатилетней давности. Однако здесь все несколько иное и иначе. Особенно ценны Ваши воспоминания о встречах со Шварцманом.

При разговоре о таких фигурах, как Шварцман, особенно рельефно проявляется разнонастроенность наших оптик. Не нам судить, у кого она настроена «правильнее». Шучу. Здесь, я думаю, Вы имели в виду не «абсолютную правильность» в подходе к искусству, но настроенность на волну того или иного художника. Так ведь? Или настроенность на интеллектуальное отыскивание, восприятие знаков и иероглифов (иератур?) миров иных? Моя «оптика», об этом я писал неоднократно, настроена исключительно на художественно-эстетическую волну. И поэтому любая духовность (или бездуховность – здесь вспомнилась интересная эстетическая мысль св. Бонавентуры: «Изображение дьявола называется "красивым" тогда, когда хорошо показывает его мерзость и потому само мерзостно»), религиозность, эзотерика, философичность, человеческие переживания и т.п., выраженные не художественно-эстетическими средствами, а переданные каким-то иным способом в искусстве до меня не доходят. Точнее, я могу, конечно, нередко воспринимать и понимать их разумом (как темы у передвижников или сюжеты на многих малохудожественных картинах западных средневековых мастеров [да и наших иконописцев, скажем, второй пол. XVII в.]), но мне это неинтересно. Я не коммуницирую с ними как эстетический субъект. Я не испытываю от них никой радости, не говоря уж об эстетическом наслаждении, как знаке восхождения, возведения к гармонии.

Это не относится, конечно, в данном случае к искусству Шварцмана. Его я ценю как прекрасного графика, тонкого мастера построения архитектонических конструкций, неплохого колориста. Его работы и выставки всегда радовали меня. Жаль, что его редко показывают. Для меня он вписан во вполне определенное, отнюдь не низкое (но и не самое высокое, естественно) в иерархии художественных ценностей место в истории искусства, имеет там свою уникальную нишу как художник.

Что же касается его иератур и выражения в них неких метафизических архетипов, этого моя «оптика», увы, не прозревает. Не так настроена. До высшей ступени (четвертой) эстетического восприятия при созерцании его произведений я никогда не доходил. Однако не исключаю, что это еще впереди. Он – таинственный мастер.

Меня, мой друг, в Вашем прекрасном письме озадачивает другое – Ваше удивление по поводу глухого молчания вокруг фигуры Шварцмана. Это же нормально! Да если в его живописи действительно выражены архетипы метафизической реальности, то кто же в наше предельно бездуховное, *пост-*

культурное (и поэтому, согласно одному из аспектов моей концепции, *катастрофическое*) время может ее воспринять адекватно? Вам же Гройс совершенно правильно сказал: не вписывается в современный контекст арт-производства. Истинно так! Более того, по секрету открою Вам, что и мы-то с Вами не вписываемся в него. Что уж тут говорить о каких-то иературах – сигналах с иных планов бытия? Шварцман, по-моему, в прошедшем веке запоздалый… Уж никак не из будущего. И настолько запоздалый, что даже и азъ, грешный, все-таки одной ногой и тремя пальцами еще цепляющийся за Культуру, не восхожу через его иературы к архетипам. Увы! И, слава Богу, что Вам сие открыто и Вы, созерцая его живопись, с наслаждением парите в иных измерениях и посылаете нам оттуда радостные сигналы. Как я хотел бы допрыгнуть в этом до Вас, но пока какие-то гири «постмодерна» и *пост*культуры приковывают к грешной земле с ее плотскими радостями, а крылья мои духовные недвижным и тяжелым грузом висят без всякой пользы за спиной.

Вот Кандинский – это совсем другое. При одном имени его (не говоря уж о выставке, которую Вы, счастливчик, можете посещать ежедневно) и душа, и дух мои трепещут, а крылья наполняются могучей силой для высокого полета. Покажите лишь один из его шедевров (у него, естественно, как и у всех великих, далеко не все – шедевры), и я взмою к тем высотам, до которых только и может поднять человека большое искусство. И никаких архетипов, и никаких тем, и никаких заданий мне не требуется знать или «понимать». Да их и не было у Кандинского – одна внутренняя необходимость писать. А у меня – необходимость созерцать его картины и исключительно под воздействием чисто художественного строя цветоформ просто воспарять в моря эстетического блаженства. И все.

Вот! В живописи моя оптика настроена исключительно на художественную форму. Она – окно и дверь, и врата в духовные миры. Нет ее, недостаточно она проработана, ничто другое не заменит мне ее. Не открываются врата, сколько не кричи пред ними: Сезам!

Так и в музыке, и в любом другом искусстве.

Сознаю, что сии врата узкие, на «мерседесе» в них не въедешь, да у меня и нет его, и нет надобности в нем. А вот пешочком с посошком и мешочком добрел до Третьяковки, и если там есть хоть одна картина Кандинского (как правило, не бывает ни одной – их все постоянно возят по зарубежью, делают на них баааа-ль-ши-е бабки), я и проскользнул в эти врата с низкими сводами и узким проходом, – а за ними – свет неприступный и радость неописуемая!..

Да что же это я распустил язык-то?

Хотел просто от всей души поблагодарить Вас за прекрасное письмо о Шварцмане. Сразу взял его небольшой, но с хорошими иллюстрациями каталог с Нащокинской выставки и порадовался вместе с Вами, вслед за Вами. По-новому посмотрел на его живопись. Ничего, и механизмы моей оптики не совсем еще заржавели. Смажу их, да и покручу на досуге…

Хотел также этим письмецом известить Вам радостно, что в январе, Бог даст, уже увидим второй выпуск Триалога изданным, и наш Разговор продолжается. Ждем от Вас и Флэвина, и обязательно подробных отчетов обо всех трех выставках. Одна-то – Кандинский. А какие другие?

Пишите, друг мой. И о Кандинском тоже, естественно. У нас здесь была пора годовых отчетов и всяческой суеты. Теперь все постепенно завершается и наступают приятные предрождественские и предновогодние дни с прекрасным ароматом хвои (жалко, конечно, что елки рубят, но мы с детства привыкли к этому волшебному аромату) и таинственным мерцанием рождественских иллюминаций, ожиданием какого-то чуда. Всегда так в этом месяце.

Обнимаю и жду писем.

В.Б.

СЛЕДЫ ДУХОВНОГО И КАНДИНСКИЙ В МЮНХЕНЕ

120. В. Иванов (13–16.12.08)

Дорогой Виктор Васильевич!

Сегодня – день памяти Кандинского: шестьдесят четыре года со дня кончины этого предвестника «эпохи великой духовности», о возможности/невозможности наступления которой мы с Вами неоднократно дискутировали. И хотя многое в современной жизни говорит против таких надежд, но и нет решаю-

щих признаков окончательного конца европейской культуры. Ее состояние зависит не столько от «массового» создания шедевров и повального увлечения классикой, сколько от трансляции традиции, которая при определенных условиях может принять вид тоненькой ниточки, за которую держатся из последних сил, возлагая упования на лучшие времена, ее последние представители, чье число нередко сводится к минимуму (утешительно вспомнить тут Ноя). Архимандрит Софроний (Сахаров) писал: «предание Духа идет тонкой струей» через историю. Думаю, с этим утверждением нельзя не согласиться каждому, наблюдающему за ходом событий. Я вообще то не любитель глобальных суждений-осуждений-обобщений и предпочитаю оставаться в рамках доступного мне опыта. Так вот, нельзя не заметить ряд симптомов, явно указывающих на наличие сил, работающих не на разрушение, а на созидание; по крайней мере, можно говорить об усилиях сохранить верность Традиции. Пример тому – выставочная жизнь в Мюнхене и Берлине. Как Вы сами понимаете, речь идет не о каких-то европейских задворках, а о центрах, в известном смысле, задающих тон художественной жизни в Германии. Может где-то и происходят садомазохистские мерзости, о которых Вы пишете в «Апокалипсисе», но в Мюнхене пока что, слава Богу, они мне на глаза не попадались. Возможно, если поискать получше, то и найдешь, но, в любом случае, не это определяет здесь музейно-выставочную жизнь.

Этой же осенью она достигла своей вершины: в HdK – «Следы духовного» («Spuren des Geistigen»), в Ленбаххаузе – уникальная по своему масштабу ретроспектива Кандинского, в PdM – выставка из собрания Штоффель (Stoffel) под интригующим названием «PASSIONIERT PROVOKATIV». Все эти три выставки совершенно однозначно демонстрируют волю к сохранению верности традиционно-новаторским ценностям европейской культуры. Более того, особенно первые две выставки отчетливо и осознанно ставят акцент на проблеме «духовного в искусстве».

Помимо всего прочего, в PdM представлено сто графических шедевров (XV–XX вв.) из «The Morgan Library&Museum», доставляющих самое утонченное и беспроблемное наслаждение, а в NP – пейзажи гаагской школы.

Так чего же больше желать? Побоюсь сказать вместе с Фаустом: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно», памятуя, что последовало за сим восторженным, хотя и несколько поспешным восклицанием, но, с другой стороны, положа руку на сердце, нельзя не признаться в том, что, по сути, желать больше нечего: переварить бы только увиденное… Поэтому остановка мгновения не желательна, и так еле успеваю перебегать из одной Пинакотеки в другую.

Если бы мы даже находились в эпохе расцвета культуры, то можно ли представить себе выставочную ситуацию, столь же способствующую метафизическому углублению нашего эстетического опыта? Это подкрепляет мою мысль о том, что культура сохраняет свою жизнеспособность, пока она транслируется независимо от реального уровня своих творческих достижений в данный период времени. Такой период особенно благоприятен для создания Касталии: разумеется, не в виде Педагогической провинции; скорее, представимы отдельные небольшие центры (по Гессе, семинары, т.е. институты), в которых хранят верность духовным традициям европейской культуры. Даже наш Триалог – это ведь тоже разновидность такого семинара. Гессе подчеркивает, что как раз в то время, когда казалось, что культура погибла и капитулировала перед натиском «фельетонизма», появились «отдельные небольшие группы, полные решимости хранить верность Духу и изо всех сил оберегать в эти годы ядро доброй традиции».

Поэтому стоит ли становиться проповедниками неизбежного конца культуры? Наоборот, наша воля должна быть направлена на утверждение духовной системы ценностей вопреки всем внешним препятствиям, а там видно будет. И в наших писаниях мы обязаны укреплять веру наших читателей и единомышленников в необходимости осознанного сопротивления «фельетонизму». Проявление такого сопротивления я усматриваю и в нынешней выставочной жизни Мюнхена.

О «Следах духовного» я уже писал, хотя и кратко. Представленный материал, однако, дает повод для целого тома и кажется мне неисчерпаемым по своему богатству. Вообразите степень моего удивления, когда мне попался на днях французский каталог «Следов», и я увидел, что мюнхенская вы-

ставка только до предела сокращенный вариант в сравнении с парижским: тут вообще открывается необозримое поле для созерцаний и раздумий. Не буду останавливаться на подробностях, хочу только еще раз (рискуя Вам надоесть) подчеркнуть основную мысль, лежащую в основе всей выставочной концепции: сквозь всю историю современного искусства проходит импульс, побуждающий художников искать духовное начало в искусстве. Этот поиск ведется в различных направлениях и с различными результатами, но, тем не менее, он, несомненно, влияет на спиритуализацию эстетического сознания. Особенность всего процесса заключается в том, что он находится в неразрывной связи с эзотерически-герметическими традициями и школами, которые до последней четверти XIX века избегали всякого открытого контакта с миром внешней культуры. Симптоматичным образом эта тенденция нашла свое выражение в деятельности Пеладана, стремившегося соединить католическую церковность с розенкрейцерством во имя создания продуктивной альтернативы натурализму и материализму в искусстве. В православном варианте сходную тенденцию можно обнаружить у Флоренского. Еще более стремление соединить принцип культуры с эзотерикой нового типа (теософией и антропософией) проявилась у Кандинского, Явленского, Шенберга, Скрябина, Мондриана, Бекмана, Моргенштерна, Андрея Белого, Михаила Чехова, Волошина и еще у ряда крупных художников, музыкантов и писателей, также и Бойса, например (кстати сказать, почему Вы, дорогой В.В., отказываете ему в праве называться христианином (см. Ап.К.1,355)? В «Лексиконе» также ни одним словом не упомянуто, что Бойс был убежденным антропософом-христианином; сказано только о «шаманстве». Приблизительно, это то же самое, что писать об Андрее Белом, умолчав о его духовном ученичестве у Р. Штейнера; Вы же сами пишете об авторе «Петербурга» вполне объективно, а вот, Бойс возникает почему-то в «урезанном» виде. И в ряде других случаев при чтении Вашего «Лексикона» у меня возникает ряд вопросов не столько мировоззрительного, сколько чисто фактически-искусствоведческого порядка: например, Бекман, к сожалению, упомянут только один раз (точнее, два) в статье «Экспрессионизм», где он поставлен в один ряд с Гросом и Диксом, да еще в контексте антимилитаризма; есть, конечно, несколько рисунков, сделанных Бекманом под впечатлением ужасов Первой мировой войны, но никак нельзя сказать, что его творчество пронизано «антицивилизационным» и «антимилитаристическим духом» (Ап. К. 2, 777) (вообще-то отношение Бекмана к проблеме войны было далековато от плоского пацифизма); думается, что, скорее, творчество Бекмана в целом пронизано духом метафизически-теософским (не в идеологическо-институализированном смысле, разумеется), к тому же вообще весьма спорно зачисление Бекмана в экспрессионисты; в бекмановедении отмечается, что ярлык «экспрессиониста» был ему навешен только в Америке, чтобы как-нибудь обозначить общедоступным образом характер его творчества; Штейнер тоже почему-то попал в экспрессионисты; почему?).

…Господи, опять меня понесло куда то в сторону… да еще к скалистым берегам «Лексикона».

Некто в черном: А что говорил апостол Иаков?

Я: Про язык?

Некто в черном: Именно!

Я: Воспаляет он «круг жизни, будучи сам воспаляем от геенны». Так что и спросить теперь нельзя?

(Некто в черном исчезает).

Я: Исчез. И посоветоваться теперь не с кем… Ладно, вернемся к Бойсу… хотя вопросы остаются… вот, не всегда понятен мне принцип выбора тем… конечно, выбор, как указано, авторский… и все же: почему нет статьи о Джойсе… есть статья о Модильяни, а нет – Мондриана… хотелось бы и о Кейдже почитать…

Некто в черном показывает из-за занавеса увесистый кулак: А вот этого не хочешь?

Я: Хорошо, хорошо… silentium…

Мировоззрение Бойса подробно охарактеризовано в биографии, написанной Р. Эрменом (вышла в прошлом году в серии «rororo», известной своим высоким научным уровнем, соединенным с полезной наглядностью). Бойс своего христианства в антропософской форме никогда не скрывал; этому вопросу на сегодняшний день посвящена солидная

Йозеф Бойс, рассматривающий фотографию Рудольфа Штейнера. Из фильма Александры Умбрайт. 1973

Йозеф Бойс. Солнечный крест. 1947–1948

Йозеф Бойс. Пьета. Ок. 1950

Йозеф Бойс. Символ жертвы и символ Воскресения. Ок. 1948–1949

литература; недавно вышла большая монография на эту тему, написанная иезуитским патером из Франкфурта; у меня в библиотеке есть исследование об образе Креста в творчестве Бойса; на выставке же «Следы духовного» имеются две работы Бойса на сугубо христианскую тему: Распятие и очень интересная композиция: «Symbol des Opfers/Symbol der Erlösung II Symbol der Auferstehung» (стоило бы о ней написать подробнее); попутно замечу, что на выставке и Кунеллис (ему у Вас тоже отказано в христианстве: Ап. К. 2, с. 355) представлен композицией, изображающей подножие Распятия).

Таким образом, «Следы» наводят на мысль о действенности и актуальности творческого поиска духовного начала в современном искусстве. Она достаточно ясно выражена и в Каталоге, который завершается следующими словами: «Unser Durcheinander muss erst wieder geordnet werden, um zum Wesentlichen zurückzukehren. Eine Einladung, dem Konsum und Kommerz zu entsagen, um endlich eine “Epoche des großen Geistigen“ einzuläuten»[1]. Таким образом, не только мы в своем уединении размышляем на эту тему, но еще имеется в Европе достаточно сил, по крайне мере, для касталийского сохранения Традиции в той форме, в которой это теперь возможно.

Теперь несколько слов о выставке Кандинского. Поскольку Вы являетесь крупнейшим знатоком его творчества, и сам мастер принадлежит (это достаточно четко прописано в «Апокалипсисе») к числу Ваших духовных учителей, то тут мне нечего «растекаться мыслью по древу». Если в оценке Бойса мы, к сожалению, не достигли гармонического согласия, то

[1] «Наш беспорядок должен быть вновь упорядочен, чтобы вернуться к существенному. Приглашение отречься от потребительства и коммерции, чтобы в конце концов вступить в "Эпоху великой духовности"».

Яннис Кунеллис.
Подножие креста.
2007.
Галерея Лелонг.
Париж

в случае Кандинского царит «тишь и гладь, и Божия благодать». Единственно, что может Вам показаться любопытным, так это описание состава нынешней выставки. Скажу сразу: он – уникален, и первое впечатление, когда входишь в выставочный (огромный) зал, – ошеломляющее (при всем том, что большинство картин знакомо). Действует сама невероятная концентрация подобранных шедевров… все происходит так, как будто из повседневности сознание мощно вырывается (трансцендирует) в совершенно иное измерение (духовное)… или вот еще одно сравнение: будто попадаешь в атомный реактор и переживаешь расщепление вещества и переход его в мощную энергию, способную повернуть ось мироздания… но не это тема моего письма, посвященного проблеме трансляции Традиции…

Значение таких выставок огромно. Одно дело посозерцать несколько картин в экспозиции того или иного музея, и совсем иное впечатление создается, когда возникает возможность панорамно обозреть основные периоды творчества чтимого мастера. Отрадно знать, что имеются силы, желающие способствовать сохранению традиции, связанной с именем Кандинского…

вот некоторые вехи этого пути:

1976 г. – в HdK впервые были представлены работы из трех главных собраний картин Кандинского в Мюнхене, Париже и Нью-Йорке;

1982 г. – в Ленбаххаузе выставка «Kandinsky in München 1896-1914 (затем показанная в Нью-Йорке и Сан-Франциско):

1983 г. – выставка в Guggenheim Museum: тема творчество Кандинского в «Russian and Bauchaus Years 1915–1933»;

1985 г. – выставка в Guggenheim Museum: «Kandinsky in Paris 1934–1944».

Таким образом, создана беспрецедентная выставочная трилогия, охватывающая все периоды творчества Кандинского. Жаль, конечно, что по условиям того времени не было возможности с этой Трилогией познакомиться… правда, к концу восьмидесятых годов ситуация стала меняться, и в 1989 году в Москве – к нашей радости – открылась огромная ретроспектива, показанная затем в Петербурге и Франкфурте.

В 1994 году в Вене я неоднократно посещал прекрасную выставку графики Кандинского, каталог которой листаю с удовольствие и по сей день, а в следующем – 1995 году, – получив профессуру в Мюнхене, мог наслаждаться огромной ретроспективой «Das bunte Leben» («Пестрая жизнь») в Ленбаххаузе. Акцент устроители поставили на мюнхенском времени, хотя были – немногими произведениями – пред-

ставлены и другие периоды: вплоть до парижского. Роптать на такой перекос грешно. Важнейший этап в жизни Кандинского возникал перед душой почти что исчерпывающим образом (каталог более 660 страниц): без особого труда можно было перенестись в начало XX века с его надеждами на духовное обновление или, как говорил Мережковский в 1901 году, на «Второе Пришествие» (утверждение принципа: «или мы, или никто»).

И вот теперь выставка, на которой с продуманной уравновешенностью представлены все важнейшие периоды. Для этого соединили свои усилия Ленбаххауз, Гуггенхейм и Центр Помпиду. Участвовали и другие музеи: вплоть до Нижнего Новгорода. Из Мюнхена выставка поедет в Париж и Нью-Йорк. Иными словами, «имеющий уши слышать, да слышит». Дается уникальный шанс обозреть творчество Кандинского как мощную композицию, пронизанную импульсом, подготавливающим «эпоху великой духовности».

На этом ставлю точку. Моя цель (повторюсь) показать, как транслируется Традиция путем организации выставок. Не подлежит сомнению, что есть и противодействующие силы…

Теперь несколько слов о третьей выставке в PdM: «PASSIONIERT PROVOKATIV DIE SAMMLUNG STOFFEL» (таково название). Если материал первых двух выставок Вам (и мне) сам по себе хорошо знаком, а новизна заключается в подборе произведений и неожиданности сочетаний экспонатов (это особенно относится к «Следам»), то картины из собрания Штоффель поставили меня перед довольно неожиданной перспективой рассмотрения истории искусства последних трех десятилетий. Дело в том, что мы по большей части обсуждаем творчество художников (которых Вы, как правило, именуете *пост*-артистами), находящихся вне границ, очерченных классической (в Вашем понимании; у меня же этот термин вызывает некоторые сомнения, поскольку в рамках так понимаемого классического я нахожу мало классического в смысле совершенства и законченности; например, Джойс для меня гораздо более «классичен» как художник, чем Золя или Горький) эстетикой. И Раушенберг, и Бойс, и Флэвин, и Кейдж причисляются Вами к *пост*-культуре. Если под *пост*- разуметь то, что ПОСЛЕ означает и ВНЕ, т.е. вышеупомянутые мастера находятся уже ВНЕ культуры, то мне трудно с этим согласиться (любимая Вами приставка может означать и прибыльное приращение творческих процессов: например, постимпрессионизм – зримый и убедительный шаг вперед по сравнению с импрессионизмом). Я нахожу в их творчестве во многом лишь логическое продолжение тех тенденций, которые наблюдаются еще в средневековье (аналогичным образом еще Шпенглер указывал на причинную взаимосвязь между средневековой теологией и современным естествознанием). Но я полностью согласен с тем, что для интерпретации произведений Бойса или Раушенберга требуется радикальное обновление нашего понятийного аппарата и герменевтических методов. Не вызывает возражения и проведение границы между классическим модерном и теми явлениями, которые наступили в евроамериканском художественном пространстве с 1960-х годов. Не видеть этой границы может только слепой.

В то же время я вполне разделяю Ваши опасения, что современная арт-практика способна вести к упадку и вырождению, но, вот, выставка в PdM ставит нас перед произведениями, которые не вписываются в вышеупомянутый круг наших дискуссионных тем. Если мы говорим о Раушенберге, то нам совершенно ясно, что его «картонки» симптоматически выражают совершенно иной подход к искусству, чем, к примеру, у Пикассо или Шагала. Картины же из собрания Штоффеля (в отличие от Раушенберга или Флэвина) целиком и полностью стоят в традиционной линии развития европейской живописи, хотя и на новом витке. Если судить о современном искусстве на основании этой выставки, то можно говорить о *сохранении принципа непрерывности*… Важно подчеркнуть, что речь идет не об искусственном желании продолжить традицию любой ценой, но о вполне органическом и внутренне оправданном процессе.

По преимуществу представлены картины немецких и американских художников: от 1970-х годов до нашего времени. Такая возможность – в некотором смысле – уникальна…

Как ни странно, но в Германии нет большого музея современного немецкого искусства. Имеются,

конечно, работы отдельных художников и в Берлине, и Мюнхене, и Кёльне (и. т.д), но целостную картину составить очень трудно. Частично этот дефицит восполнен коллекцией Штоффеля – личности, судя по всему, замечательной (он скончался в 2005 году). На его примере видно, какое огромное значение в западном мире может иметь инициатива человека, обладающего средствами, умом и вкусом для сохранения и творческого развития культуры.

Штоффель начал составлять свою коллекцию еще в 1970-е годы и по завещанию передал ее на хранение в PdM. В своем выборе он руководствовался только собственными эстетическими убеждениями и был независим от моды и капризов художественного рынка (что особенно ценно). Приобретая произведения немецких и американских художников, Штоффель поддерживал тем самым течения, продолжающие традиции классического модерна (хотя и в сильно модифицированном виде).

Перечислю несколько имен, чтобы Вы получили более конкретное представление, о ком и о чем идет речь. Это немецкие художники 1970–1990-х годов (из них многие здравствуют и поныне): Gerhard Richter, Sigmar Polke, Jörg Immendorf, Günther Förg, Markus Lüpertz, A.R. Penk, Albert Oehlen, Markus Oehlen, Martin Kippenberger, Walter Dahn, Rosemarie Trockel. Одним словом, выстраивается очень солидный ряд мастеров, доказывающих возможность живописи и в наше время. Совершенно поразили меня работы Люпертца, ничем не уступающие классикам XX века. Ему стоило бы посвятить отдельное письмо (если будет желание у собеседников). Теперь моя цель более скромная: дать краткую характеристику нынешних мюнхенских выставок, свидетельствующих о хранении европейской художественной культуры. Подчеркну при этом: письмо не имеет полемической направленности против Вашей концепции *пост*-культуры. Я еще в ней до конца не разобрался. Надо, прежде всего, осилить Ваш «Апокалипсис», а на это уйдет много времени. Моя цель более скромная: рассказать о своих переживаниях, рассчитывая на Ваше дружеское понимание и духовную поддержку.

Сердечно Ваш В.И.

LAUDATIO ЖИЗНИ

121. В. Бычков (16.12.08)

Возлежу сегодня после обеденной трапезы на диване, созерцаю бесконечные полки моей библиотеки, и на душе делается приятно, легко и радостно, как будто общаюсь сразу с тысячами друзей из всех времен и народов. А ведь в каждой книге, брошюре, репродукции, даже в маленькой открытке видовой или с репродукцией какой-то картины любимого художника частица меня, и добрая частица. Каждую книгу я покупал или доставал (в оны годы, как вы помните, друзья, именно так приходилось приобретать ценные в духовном отношении книги – доставать, добывать, выменивать) сам, влекся к ней, ласкал ее глазами и руками, многие, очень многие прочитал, другие просматривал, листал, радовался каждой из них, да и сейчас, перебирая их, переставляя на полках, заглядывая внутрь, всегда испытываю какой-то почти священный трепет. И вижу, узнаю там и себя самого, молодого, энергичного, жадного до пищи духовной и эстетической. И я там живу. Частица меня перешла когда-то в каждую из этих книг, и теперь в минуты моей слабости или болезни они возвращаются в меня, чтобы поддержать, укрепить, ободрить. И я чувствую их любовь. Любовь, когда-то щедро отданную каждой из этих книг, репродукций, открыток. Они все во мне, многое дали мне, но и я в них, в каждой из них лучшая, прекрасная, радостная частица моей жизни. Частица счастливого общения с ними.

А музыка! Тысячи записей, каждую из которых я когда-то прослушал хотя бы раз. Ко многим же возвращаюсь постоянно. И это греет и радует душу. И воочию являет, как огромна жизнь моя, богата, насыщенна и, слава Богу, еще продолжается активно и с тем же почти юношеским духовным задором и жаждой нового, неизвестного, сокровенного. Жаждой духовной. Жаждой эстетической.

А если вспомнить о десятках тысяч слайдов и фотографий, тоже где-то хранящихся в этой маленькой, но такой духовно великой квартирке. И за каждым слайдом, за каждой фотографией прекрасное мгновенье моей жизни, которое вроде бы когда-то где-то лишь промелькнуло, однако навсегда вошло в меня, и навсегда оставило частицу меня в том образе,

который в тот момент запечатлевался фотоаппаратом, посылал мне свой радостный (а у меня только такие фото и слайды) привет и принял от меня мою радость и восхищение им.

То же самое можно сказать и о бесчисленных моих путешествиях, начавшихся еще со школы и продолжавшихся всю жизнь, каждый год (иногда по несколько раз в год) до сегодняшнего дня (Бог даст, и еще будут) по памятникам искусства, музеям, по разным странам, прекраснейшим уголкам земли нашей, доставившим огромную радость, постоянно длящуюся и ныне, как только вспомнишь о любом из них. Да что путешествия. Каждый выход на природу здесь, на Холмах или в какой-то парк, не говоря уже о многих месяцах, проведенных на даче, – это постоянная и нескончаемая радость, радость жизни в высших ее проявлениях, жизни эстетического сознания, эстетического события длиною в жизнь. И в каждом мгновении этого события остается часть моего Я, часть меня, растворяющегося в подлинном бытии духовной плеромы.

Я уже не говорю об апогее и, может быть, главном смысле жизни человеческой – любви, которой судьба также не обделила меня; любви, возносящей человека на высоты бытия, многократно умножающей его жизнь жизнями любимых и любящих, вливающая их жизни в твою, а твою в их.

Безмерна жизнь человека; жизнь, конечно, осмысленная, духовно наполненная, принятая с благодарностью за каждое ее мгновенье, осознанная как великий, величайший дар; человека, наделенного мудростью адекватно этим даром воспользоваться и приумножить его. Получив дар, радуясь ему и восхищаясь им, наслаждаясь ежеминутно, я при этом не забывал и не забываю приумножать его и пытаться раскрывать глаза и другим людям, близким моим и дальним, на него. Не на это ли направлены все мои писания, вообще служение мое духовное как эстетика – жреца духовного гедонизма, завещанного нам Господом? Мало кто это понимает, к сожалению. Но я не замкнулся в своем гедонизме. Нет! Радуясь безмерности жизни своей, стремлюсь передать всем, имеющим глаза видеть, а уши слышать, как развить в себе способность раздвигать границы жизни до бесконечности, вечности. Ведь каждый полноценный эстетический акт, я не говорю уже об акте любви, – это, конечно, событие выхода в вечность, приобщение к вечности. Прекрасна жизнь! И слава Господу, что она состоялась. Такой, какой и должна быть во всей ее полноте и гармонии с Универсумом. Аминь!

122. В. Иванов (18.12.08)

Получил. Прочитал. В полном восторге. Могу подписаться под каждой строчкой. Zwilling.

ПЕРВЫЙ ПОДХОД К ДЭНУ ФЛЭВИНУ

123. В. Иванов (19.12.08)

Дорогой Виктор Васильевич!

Если бы года два тому назад меня спросили, могу ли я после посещения ретроспективы Кандинского писать о Дэне Флэвине, то ответил бы (не без негодования), что это дело для меня невозможное и немыслимое: как от созерцания «духовного в искусстве» перейти к комбинациям неоновых трубок? Теперь же у меня подобный вопрос не вызывает столь бурной реакции. Скажу лишь вяло: «А почему бы нет... лишь бы были силы». Вот и сейчас, несколько отдохнув после посещения Ленбаххауза, с кротостью усаживаюсь за стол, чтобы приступить к давно обещанному письму о прошлогодней выставке Дэна Флэвина.

Недавно Вы мне напомнили о моем обещании, и я стал подумывать о возвращении к этой теме. Она выходит за пределы жанра «кто что видел», но имеет, как мне (пожалуй, и Вам) кажется, принципиально важное значение для нашей дискуссии о характере того перелома в развитии современного искусства, который произошел на наших глазах в 1960-е годы и которому пока конца не видно. Ранее я оценивал его (перелом) довольно пессимистически, теперь – под влиянием нескольких мюнхенских выставок последних двух лет – мое отношение несколько смягчилось, и появилась возможность кое-где перебросить мостики там, где мне виделась непроходимая бездна. Это не значит, конечно, что пессимизм сменился дионисийски ликующим триумфализмом, закрывающим глаза на очевидные симптомы упадка и разложения куль-

туры, скорее, видение современной ситуации усложнилось, еще более дифференцировалось и требует новых моделей для ее характеристики.

Начало такой переоценки некоторых эстетических ценностей у меня связалось с неоднократным посещением флэвинской ретроспективы в PdM (23.11.2006–04.03.2007). Окончательно масло в огонь подлил Раушенберг, но об этом я уже довольно писал летом. Теперь же все более крепнет убеждение в том, что перелом 1960-х годов был не просто свалившейся как снег на голову полной неожиданностью, а во многих отношениях диалектически обоснованным скачком, подготовлявшимся чуть ли со Средневековья. Недавно, говоря о Михаиле Шварцмане, я уже сослался на Шпенглера, усматривавшего прямую связь между средневековой католической догматикой и новейшим естествознанием. Теперь же для наглядности приведу соответствующую цитату: «Нет естествознания без предшествовавшей ему религии… современная механика есть точь-в-точь сколок с христианских догматов».

Аналогичную закономерность можно обнаружить и в изобразительном искусстве. Так, в творчестве Флэвина видна несомненная связь с номинализмом и тем самым с направлением в европейской мысли, которое подготовило формы научного познания в новейшее время. В эстетическом сознании второй половины XX века также обнаруживаются следы схоластического влияния. Для большинства художников (*пост*-артистов) эта истина остается скрытой. Пожалуй, только Флэвин ясно осознавал свою связь со средневековой схоластикой, посвятив одну из своих композиций памяти Вильгельма Оккамского (1280–1349)… Но об этом несколько ниже…

…попробую теперь перенестись памятью в те дни прошлого года, когда были свежи впечатления от флэвинской ретроспективы…

…порылся и в своем архиве… таки нашел начало письма… не помню, что помешало… его не закончил… теперь этот фрагмент пусть послужит мостиком…

(Мюнхен, 22.03.08)

Дорогие друзья,

уже несколько раз посетил выставку Дэна Флэвина… Сам себе удивляюсь. Постепенно впечатления отстаиваются, кристаллизуются, хотят превратиться в серию законченных предложений. Но хотелось поделиться с Вами не столько результатами размышлений (надстройкой над опытом), сколько попытаться описать сам опыт. Мне казалось, что наиболее приличествующим случаю было бы воспользоваться некоторыми приемами письма, заимствованными у Джойса (возможно, Вы уже заметили, что я их пародийно ввожу в свои письма), поскольку этой зимой я читал «Улисса», а теперь взялся за «Поминки по Финнегану». Здесь выявилось довольно странное совпадение, показывающее, однако, что интуиция не пустое слово. Оказалось (при чтении одной статьи в каталоге), что на формирование эстетического миросозерцания Д.Ф. наибольшее влияние оказал именно Джойс! Но, друзья, когда я обдумывал свое письмо к Вам, мне этот факт был совершенно неизвестен. При всем том, на первый взгляд, работы Ф. не вызывают прямых ассоциаций с Джойсом, но пробуждают в душе какие-то сходные вибрации (как сказали бы теософы, от них и Кандинский перенял это словечко). Пишу об этом только потому, что факт такого совпадения выявляет метафизический аспект нашего эстетического опыта, когда душа начинает переживать, – повторюсь опять – вибрации, исходящие от архетипа (за терминологию не стою; можно подобрать и более элегантное академическое выражение, но Вы и без того понимаете, о чем идет речь). Таким образом, одно притянуло другое: «Улисс» ли сделал восприимчивым к Д.Ф, или, наоборот, хождение на выставку помогло осилить роман – не берусь ответить, но связь между творением Джойса и ретроспективой для меня несомненный и переживаемый факт.

…Вот с такими мыслями я собирался приступить после утреннего кофе к Триалогу, предварительно решил проверить содержимое своего «почтового» ящика, и к своей радости нашел два великолепных письма: Ваше, В.В., и Олега. Они показались мне настолько интересными, что захотелось сразу же ответить на них… Как поступить? По некотором размыш-

лении, я все же решил продолжить свой рассказ о Ф., держа в уме еще размышления о софиологической интерпретации Славы (о чем Вы, кстати, уже упомянули в сегодняшнем письме; так может мне и не стоит огород городить, изобретать велосипед и ломиться в открытую дверь; посмотрим) и готовясь к ответу на полученные письма: ситуация, как выразился бы Бердяев, «многоэтажная», а Дмитрий Карамазов заметил, что слишком широк человек: «я бы сузил». Но поскольку мир, к счастью, не только представление, но и воля, попытаюсь себя ограничить. Буду писать о ретроспективе, тем более – довольно странным образом – мысли, ею пробуждаемые, вполне вписываются в тематику наших последних писем, ее иллюстрируют, делают наглядной. Здесь усматриваю две возможности: или виртуально пройтись с Вами по выставке, останавливаясь у наиболее примечательных произведений, или набросать некоторые к этому времени кристаллизовавшиеся мысли, но тоже в импровизированном виде. Наверное, так будет лучше… Но с чего начать? Ведь от избранного исходного пункта будет зависеть весь ход последующих рассуждений…

Начну со следующего наблюдения: личность Д.Ф. представляется мне глубоко раздвоенной, но отнюдь не в болезненном смысле. Еще Андрей Белый считал индивидуум – «коллегией личностей». При характеристике современного художника надо учесть факт усложнения структуры человеческого сознания. Этот процесс начался приблизительно с Ренессанса и в XX веке почти катастрофически ускорился. Многие кризисные явления наших дней связаны с упорным нежеланием признать всю реальность этого факта, плюс заметный дефицит средств для вербализации данной антропологической ситуации.

Несколько личностей нахожу я и у Д.Ф. Прежде всего он известен своим светоискусством (по-немецки звучит много лучше – Lichtkunst); выражаясь проще: композициями из неоновых трубок, которыми он с удивительным постоянством и невероятной изобретательностью занимался с начала 60-х годов и вплоть до своей кончины в 1996 году. Если на основании подобных произведений попытаться представить себе облик подобного художника, то возникнет какой-то холодный полукоммерсант, полуинтеллектуал с до неприличия обритой или просто лысой

Дэн Флэвин.
«Монумент»,
посвящается Татлину.
1962.
Dia Art Foundation

головой, любитель техники, окружающий себя всякого вида новинками и живущий в роскошно пустынной квартире на вершине небоскреба. Подчеркиваю – это проект реконструкции при условии, что имеется в виду первое впечатление без предварительного исследования биографии и творчества. Если первое впечатление смягчается, то все равно остается образ эдакого технократа от *пост*-искусства.

Но, представьте себе, захожу я в маленький, уютный кинозал в пинакотеке современного искусства, где обычно нон-стоп крутятся либо экспериментальные фильмы, либо фильмы про художников, чьи выставки представлены в данный момент в музее. Прекрасный обычай. Теперь очередь за Ф. И что я вижу: мэтр сидит на лужайке на фоне прекрасно ста-

Дэн Флэвин
у своего загородного
дома под Нью-Йорком.
1981

Дэн Флэвин
в своем доме.
1995

ромодного дома. Все утопает в зелени. Вдали – озеро и высокие, мягкие холмы, покрытые идиллической зеленью. Словом, перед Вами – хижина для почитателя Руссо, эстетического отшельника, бегущего с отвращением от шумов современной цивилизации. Покажи такому неоновую трубку, так ему станет просто дурно. Получается весьма любопытная картина. Дальше больше: на лужайке появляется милейшего вида собака. Ф. зовет ее к себе, а та не слушается, вертится вокруг как сумасшедшая (от радости и восторга), щерит пасть (так сказать, по песьи смеется). Надо быть, действительно, добрым человеком, чтобы собака не рабски, а как-то осмысленно любила своего хозяина.

Таким образом, с одной стороны – технократ, а, с другой, руссоист (не в буквальном смысле, конечно). Съемка любительская, так что нет в этом ни позы, ни саморекламы. Отражается эта двойственность в искусстве? Оказывается, что да…

…на этом прошлогоднее письмо и прервалось… но не представляет для меня особого труда продолжить его, как ни в чем не бывало…

двойственность, но не двоение и не двойничество

«человек с двоящимися мыслями нетверд во всех путях своих» (Иак.1,8)

Судя по всему, не похоже, чтобы Флэвин был «нетверд во всех путях своих». Напротив, поражает его однодумие, монотематичность при бесконечной модифицированности исходной интуиции. Но был и другой Флэвин: бродящий одиноко по берегу моря. В блокноте же появляются почти что дзенские по стилю наброски… их тоже можно было видеть на выставке…

А, вот, он уже в метро… несутся поезда, и мертвенно светятся неоновые трубки… и Марк Ротко вдохновлялся нью-йоркской подземкой: исходный пункт его творческого пути: секулярный вариант дантова схождения во ад, Одиссей тоже снисходил в подземные глубины, и тень жаловалась ему на свое теневое бытие…

Некто в черном: Может, лучше все-таки на выставку вернуться? Причем здесь Одиссей?

Я: А Джойс?

Некто в черном: Разве что так… Ну, побудь Блюмом, отведай свиных почек …

Я: Не люблю я почки… тем более, свиные…

Морковин: Половой, почки с мадерой…
Я (с изумлением): А он откуда взялся?
Морковин: Из «Петербурга». Из четвертой главы.
Я: Так мы же в Дублине.
Морковин: Извините. Обознался…
(Исчезает).

«Петербург», действительно, здесь не причем, а вот упоминание Дублина вполне уместно в том смысле, что символически подчеркивает общность ирландско-католических корней у Джойса и Флэвина. Оба компонента весьма существенно предопределили многие черты духовного облика этих мастеров. Даже если потом Джойс и отряс прах католицизма, печать полученного им у иезуитов образования осталась неизгладимой. Об этом хорошо писал Умберто Эко. Вообще любопытно наблюдать метаморфозы католической культуры, во многих отношениях более гибкой и способной к самым удивительным превращениям в отличие от статического византинизма.

Наряду с до сих пор не преодоленным слащавым кичем, заполняющим витрины церковных магазинов и лавок, существует довольно мощное течение, стремящееся выразить исконные католические духовные ценности на языке современного искусства (нередко в самых радикальных формах). У его истоков стоял патер Кутюрье (Couturier), приглашавший для росписей (а также витражей) храмов столпов авангарда: Матисса, Руо, Леже и др. В литературе (особенно французской) влияние католицизма еще более ощутимо. На примере Гюисманса эту тенденцию глубоко проанализировал Бердяев («Утонченная Фиваида»). Он усматривал в ней метаморфозу романтизма, томящегося по утраченной духовности. Но у Флэвина католицизм присутствует в своем номиналистическом варианте, приведшим художника к собственному оригинальному варианту минимализма в искусстве.

С минимализмом вообще дело обстоит довольно любопытным образом. В повышенной религиозности (не говоря о мистике) его представителей никто обвинять не будет. Один из столпов этого течения Карл Андрэ подчеркивал его атеистически-материалистическую ориентацию. Мои произведения, говорил он, атеистичны, потому что не принимают во внимание ни трансцендентную форму, ни какие бы то ни было духовные или интеллектуальные качества. Звучит это весьма глупо, поскольку простейшая геометрическая форма имеет идеальную (эйдетическую) природу (о чем писал еще Платон, и о чем знает из опыта любой непредвзятый созерцатель). У того же Андрэ есть композиция «Медь, 10 частей», состоящая из двух рядов медных квадратов (всего их десять). И если сей маэстро заявлял, что его творения материалистичны, поскольку не показывают ничего иного, кроме материала, из которого они сделаны, то, скажем, для человека, восприимчивого к оккультным качествам металлов (медь связана с силами Венеры), созерцание композиции – вопреки намерениям Андрэ и благодаря качеству самого материала – мо-

Карл Андрэ.
Медь, 10 частей. Б. г.
Новая национальная
галерея.
Берлин

жет дать повод к глубоким переживаниям герметического свойства.

Очищая формы и материалы от поверхностно литературных «содержаний», минималисты, сами того не подозревая и не желая, подготавливают путь к новому пифагорейству. А радикализм их заявлений можно списать на чувство протеста против навязывания искусству посторонних смыслов. Еще задолго до Франка Стеллы с его вызывающе примитивным тезисом: «What you see is what you see», нечто подобное говорили акмеисты. На утверждение Гумилева: «слово должно значить только то, что оно значит» – Блок заметил, что оно «как утверждение глупо, но понятно психологически» как протест против излишеств символизма в стиле Вячеслава Иванова «и даже как желание развязаться с его авторитетом и деспотизмом» (мотив, так сказать, сугубо личный, но нередко играющий существенную роль в истории искусства).

В возникновении минимализма (а также и поп-арта) инспирирующий момент протеста также нельзя не заметить: негативная реакция на засилье абстрактного экспрессионизма. Подчеркнуто стихийная и неподвластная разуму эмоциональность этого течения вызвала потребность в охлаждении климата на художественной сцене. Отталкивание от господствующего течения (школы, группы и т.п.) долгое время было существенным мотивом для авангарда. Такого мнения придерживался, например, Пикассо. Он считал, что нарушение этого закона в силу наступившего хаоса ослабляет искусство. Илья Кабаков пишет «об упадке энергии в художественной среде, о какой-то даже вялости и усталости». Сложилась ситуация, когда при столкновении «противоположных сил… ни одна сторона не может одолеть другую», да, пожалуй, и о столкновении ныне говорить уже не приходится. Но в 1950-е годы закон отталкивания был вполне действенным.

Вначале Флэвин сам работал в духе абстрактного экспрессионизма. Наибольшее влияние на него оказали Франц Клайн и Роберт Мозервелль. Наряду с этим он увлекался японской графикой. Постепенно от «искусства как трагического праксиса» Флэвин перешел к поиску рационально ясного языка, очищенного от субъективности и эмоциональной взволнованности. Возможно, таким путем он искал защиты от захлестывающих его волн собственной внутренней жизни. Ряд ранних рисунков поражают бурной спонтанностью. Наряду с этим то скрытый, то явный лиризм. Понятно: такая душевная настроенность нуждалась в иронически-рациональной комплементарности.

Дэн Флэвин.
Icon V.
1962.
Частная коллекция.
Нью-Йорк

Но ранние работы, равно как и поздние «дзенские» рисунки, разместили на выставке в одном из последних залов. Первое же впечатление от ретроспективы было удручающе тоскливым (и, вообще-то, на нее я зашел нехотя, ничего не ожидая). Представьте себе зал, по стенам которого развешано восемь или девять «ящиков» (боковые стороны невысокие, фронтальная сторона квадратная). В них вмонтированы разноцветные лампочки: где одна, а где и больше, а где-то и неоновая трубка прикреплена. Каждый квадрат монотонно окрашен каким-либо одним цветом, например, красным, белым или черным…

...вот, начинается, – досадливо подумал я и начал пробег по пустынным залам, но постепенно мой шаг замедлялся... все-таки как-то странно начинаешь чувствовать себя... а в чем странность? – пока не ясно самому... ловишь себя на мысли: надо бы и остановиться, дать подействовать на себя этим светящимся трубкам...

...но, в конце концов, не описывать же первое посещение выставки на джойсовский или прустовский манер... надо и честь знать...

Скажу проще: после нескольких осмотров приоткрылся мне и смысл «ящиков» в первом зале... Название всей серии – «Иконы» (Icons), на что при первом пробеге я не обратил внимания.

Почему же все-таки – «Иконы»?

Тем не менее, «иконы» появились не случайно. Эрудиция и интересы Флэвина распространялись, как это ни удивительно для богемного нью-йоркца конца 1950-х – начала 1960-х годов, также и на древнерусскую иконопись.

Его отношение к ней хорошо характеризуется одной дневниковой записью 1962 года: «Last week in the metropolitan, I saw a large icon from the school of Novgorod. I smiled when I recognized it. It had more than its painting. There was a physical feeling in the panel. Its recurving warp bore a history. The icon had magical presiding presence which I have tried to realize in my own icons. But my icons differ from a byzantine Christ held in majesty; they are dumb anonymous and ingiorious. They`re as mute and undistinguished as the run of our architecture. My icons do not raise up the blessed savior in elaborate cathedrals, they are constructed concentrations celebrating barren rooms. They bring a limited light»[1].

[1] «На прошлой неделе в Метрополитене (имеется в виду нью-йоркский музей. – *В.И.*) я увидел большую икону новгородской школы. Я узнал ее и улыбнулся. Это была не просто картина. Доска иконы физически ощущалась. Ее покоробленная поверхность несла печать времени. В этой иконе господствовало магическое присутствие, которое я попытался реализовать в своих собственных иконах. Но мои иконы отличаются от византийского Христа в силах; они молчаливо анонимны и бесславны. (Удивительное сходство с некоторыми высказываниями Шварцмана, хотя и с другим смысловым оттенком. – *В.И.*) Они столь же немы и незначительны, как и наша штампованная архитектура. Мои иконы не возносят благословляющего Спасителя в возвышенных соборах, они – конструированные концентрации, которые прославляют пустые комнаты. Они ограниченно светоносны».

...так и не смог закончить письмо, а планы были большие...

...решил все-таки послать Вам этот фрагмент в качестве новогоднего привета и как залог продолжения наших дружеских бесед... в январе времени тоже будет маловато, зато потом наступят (надеюсь) более благоприятные времена для эстетических трансцендирований....

Сердечно Ваш В.И.

ПАЛОМНИЧЕСТВО В СТРАНУ ВОСТОКА

124. В. Бычков (21.12.08)

Дорогие друзья,

собираясь в начале Нового года, в самый Рождественский сочельник отправиться ненадолго на родину нашей духовности в Индию, получить духовную подпитку там, где ее получали многие, очень многие европейцы, я достал с нижних полок некоторые источники по индуизму и буддизму. Они пребывали там, пожалуй, уже более 40 лет. Со студенческой поры, когда юношеская жажда знаний впервые в осознанной жизни привела и меня на Восток, к таинственным брахманам за глубинной духовной мудростью. Тогда, в 60-е, начали издавать, как вы помните, новые переводы Вед, упанишад, откуда-то явились Бхагавадгита, тексты по дзэну, йоги, Рерихи и т.п. Читалось, как и положено для таких текстов, взахлеб, но без должного, естественно, понимания. Важно было само понимание их духовной значительности; сама духовная аура, излучаемая ими и доставлявшая мне духовную радость и ощущение прикосновения к чему-то настоящему, таинственному и непонятному. С тех пор Восток вошел в душу как существенный фундамент дальнейшего развития, а книги ушли на дальние (нижние, труднодоступные, чем-то всегда заставленные) полки библиотеки. Их место вытеснило нечто более близкое душе русского человека и понятное его духовному зрению – Византия, а Индия со всеми ее Атманами, Пурушами, махатмами, Аумом, или Омом, осталась в глубинах сознания приятным заревом манящих далей – таинственным, мистическим, всегда истинным и влекущим духовного человека Востоком.

Сейчас, перед поездкой в реальную, топографически определенную, но мистически столь же таинственную, манящую, но недостижимую, как Египет, Синай, Иерусалим, Афон, Индию, я извлек из-под вековой пыли сакральные книги индусов и иногда листаю их с каким-то трепетом, большой духовной радостью и умиротворенностью. Всплывает в душе что-то очень родное, давно знакомое, но навсегда забытое. Между тем, с верхних, подпотолочных, тоже труднодоступных полок (ибо лестницу нужно нести из холла) спустился на грешную землю и сам Гессе в облике зачитанного четырехтомника его основных работ и занял свое почетное место на столе поверх пирамиды каких-то вроде бы более нужных в обычной жизни книг, статей и других приятных душе всякого что-то пишущего подручных материалов. Теперь все восточное листается по старым зарубкам и заметкам, перечитывается в неспешном, почти покойном режиме и доставляет душе большую радость. Не думаю, что в самой Индии я обрету что-то большее в этом плане (и еду не в какой-нибудь ашрам или к конкретным мудрецам, а просто на Землю Индии); но считаю необходимым (да и тянуло туда с юности) хотя бы раз в жизни ступить на эту священную землю, вдохнуть воздух, напитавший души Блаватской, Рерихов и многих других искателей Истины и пищи духовной, хотя все это лично для себя, как открылось мне вчера, уже давно обрел и живу в этом.

Об этом-то откровении и хочу поведать вам, дорогие друзья, ибо вчера уже перед сном, где-то за полночь открылась вдруг одна простая вещь, которой мне сразу же захотелось было поделиться с вами, но пока размышлял, стоит ли все-таки переводить ночь на день, уснул. Сегодня проснулся ровно в семь ноль-ноль после удивительно яркого и интересного, что-то явно значащего для меня сна, с которого и решил начать письмо к вам, пока не забылись детали. А потом уж и об истине, которая отошла пока на второй план.

Снилось мне многое и что-то очень хорошее, но запомнился только финал сна. Я путешествовал в каких-то прекрасных местах. Иногда один, иногда рядом возникали друзья, но не из тех, кого я знаю в этой жизни. Незнакомцы, неясно очерченные, но я всегда знал, что это друзья. И вот мы куда-то спешим, что-то надо обязательно увидеть где-то в малодоступном месте. Один я его не найду, поэтому эти добрые незнакомцы помогают мне туда попасть. Некое хрустальное или стеклянное сооружение и там обнаженная дева необычайной красоты. Я делаю ей знак, что хотел бы войти, и она знаком же позволяет мне это сделать. Вот, мелькнуло у меня в голове, сейчас буду присутствовать при туалете принцессы. Но церемонии туалета не состоялось. Я внутри, она уже одета, но вроде бы совсем и не принцесса из сказок, а обычная светская дама, и мы ведем какую-то незначительную светскую болтовню непонятно о чем. Сначала я был один, потом появились какие-то люди, мне стало совсем скучно, и я начал смотреть в окна этого хрустального (или стеклянного) сооружения. И вдруг сквозь туман за огромным окном (или стеклянной стеной) проступила какая-то удивительная картина. Уходящая в беспредельную вышину прекрасная гора. Сначала мне показалось, что это огромный китайский свиток с изображением горы. Знаете, как на бесконечных старинных свитках китайской живописи – куда-то вверх уходит гора, по ней вьется серпантин дороги, вокруг каллиграфически выписанные сосенки, другие удивительные деревья, птицы, фантастические звери, иероглифы и какие-то редкие путники в соломенных шляпах карабкаются вверх. У китайцев это часто и не гора, а обычный плоскостной пейзаж, но нами воспринимается как гора из-за специфики их решения художественного пространства.

Присмотревшись, я понял, однако, что это не картина, а реальная гора, возносящаяся как некий столп почти вертикально в небо, и вершины ее совсем не было видно. Радостно забилось сердце – я понял, что мне надо именно туда, на гору. Для этого я сюда и приехал. Однако друзья и хозяйка стеклянных апартаментов не поддержали меня. Все были убеждены, что мне уже пора возвращаться назад. Где-то ждет какой-то поезд или самолет. В общем, на гору я никак не успеваю, да и трудное это дело.

Нет, нет, друзья, я должен там быть. Я просил бы только кого-то показать, как и откуда к ней подойти. Только начало пути – к нижней станции фуникулера. Я почему-то знал, что там есть система подъемников, как на швейцарских главных вершинах Альп, где на

самую вершину можно спокойно заехать на комфортабельном поезде. И здесь так же, только фуникулер. Во всяком случае, до середины горы точно. Я это знал. Далее, вероятно, придется идти пешком, но это меня не смущало. Сейчас главное найти эту первую станцию фуникулера. Однако никто из друзей почему-то не соглашался показать мне ее, хотя, кажется, все они знали дорогу. Вызывались проводить меня две какие-то скромные прекрасные девушки из достаточно большого уже собравшегося здесь сонма друзей, но им почему-то кто-то не позволял делать это. Пока они спорили между собой и отговаривали меня, я вышел из стеклянного дворца пройтись и сразу же оказался перед станцией фуникулера. Однако он уже перестал работать на подъем. Солнце садилось, и в его золотистых лучах с горы медленно ползли маленькие живописные, но совершенно пустые вагончики. С горы никто не возвращался. В расписании значилось, что фуникулер начинает работать в 8.30 утра, подъем занимает всего 2 часа, спуск тоже 2 часа. Последний вагончик сверху уходит в 18.30. Сердце мое возликовало. Ну, вот, завтра с утра я и поднимусь на вершину этой прекрасной и таинственной горы. С чувством этой радости я и проснулся ровно час назад.

Возможно, сон как-то связан с обретенной вчера простой истиной, о которой я и собирался вам поведать.

Перед самым сном мне вдруг открылось, дорогой Вл. Вл., что та Эра Великой Духовности, о которой писал Кандинский, которую чаяли многие духовидцы начала прошлого века и о которой мы так жарко полемизируем с Вами, давно наступила! И обретается она не где-то там в необозримом будущем нашей (или иной) цивилизации, не в пост-*пост*-культурном пространстве, до которого мы, пожалуй, и не доживем, но *внутри* каждого из нас троих, как минимум, ломающих копья и клавиатуры в поисках этой Эры; но и не только, далеко не только в нас. И искать ее, оказывается, уже не надо. Каждый из нас достаточно давно и вполне самостоятельно обрел ее в Себе Самом и живет в ней яркой, полноценной, духовно насыщенной жизнью. Я знаю сегодня это точно и о себе, и о каждом из вас. Триалог молча свидетельствует об этом. В каждом она живет и являет себя несколько по-иному, но произрастает из одного могучего Корня, это и роднит и сближает нас. Думаю, что именно ее ощущал в себе Василий Кандинский, осмысливая как предвестие якобы грядущей когда-то в мире объективации Эре. Увы, в этом мире она вряд ли наступит, но что же жалеть об этом, если Она уже наступила, и мы живем в ней, а она – в каждом из нас?!

Ясно, что любому духовно одаренному человеку Эра открывается в каком-то своем, ему только присущем модусе, но, одновременно, – и в более общем для определенной группы личностей плане. Для нашего содружества общий план – это художественно-эстетический модус. Здесь Эра Великой Духовности не только открылась нам, но и объединила нас. При этом у каждого из нас она личностно уникально модифицирована, что и приводит нас нередко к недопониманиям, к стремлению выдать свой личностный окрас этой Духовности за общезначимый и т.п. Не так ли, друзья?

Далее говорю только за себя и от себя.

И уже даже из Триалога, где мы пытаемся как-то соотнести наши духовные пространства, видно, насколько богаты и неповторимы личные миры. А если присоединить к этому еще все нами вообще написанное и пережитое? О какой же еще Эре Великой Духовности нам размышлять-то, дорогой Вл. Вл., когда она предельно открыта и явлена в каждом из нас? Здесь мудрее нас с Вами, милый друг, оказывается Н.Б. Она не полемизирует с нами ни об Эре, ни об Эросе, ни об эстетическом, ни об Искусстве, ни о *пост*-культуре, ни об Апокалипсисе, ни об эзотерике, а просто живет во всем этом и время от времени посылает нам прекрасные сигналы и записочки с описанием своего личного опыта бытия в уникальном, замечательном пространстве Великой Духовности, окрашенном ее цветами и благоухающем ее ароматами.

– Ну, о чем вы там спорите, мальчики? Ведь мир прекрасен, искусство беспредельно, жизнь уникальна – так всматривайтесь внутрь себя и наслаждайтесь всем этим богатством, открывшимся вам.

Как Вы правы, дорогая Надежда Борисовна!

Взирая с этой, открывшейся мне вдруг (а вам, возможно, давно открытой) позиции на свою жизнь и свое творчество, я неожиданно в новом свете увидел и свой Апокалипсис. А ведь Вы, Н.Б., правы в Вашем Предисловии к нему. Теперь и я усмотрел вдруг

в нем квинтэссенцию моей Эры Великой Духовности как в некоей вершине айсберга всего Эстетического Древа моих текстов, единого и целостного, и более того – всей моей духовной жизни. Ведь это действительно, может быть, наиболее полная вербализация моего личного опыта бытия в моей Духовности. И «апокалипсис» именно как откровение Ее мне самому. Квинтэссенция жизненного опыта, опыта духовного бытия в мире…

Вы помните, Н.Б., наш недавний разговор, в котором я с грустью сетовал на то, что никто не понимает и не принимает вроде бы очень простых формулировок моей эстетики – предмета эстетики, самого эстетического, искусства, художественного символа и т.п. Вроде бы ясно и четко, предельно просто формулирую. Что же здесь не понять-то, не принять-то? Ведь так оно и есть! Но нет. Стена молчания и непонимания. Или, в лучшем случае, холодноватое, вялое, чисто формальное из учтивости согласие: да, да, это так, ты молодец, старик, большой ученый. Крест тебе Георгиевский на пузо! Но нет внутреннего понимания. Нет! Даже у близких друзей, даже у родного сына, отнюдь не самого последнего в ряду мудрецов мира сего…

Теперь ясно вижу: зря сетовал. Это формулировки *моего* личного понимания всего, внешние следы моей Эры Великой Духовности, которая каждому, кому она открывается, открывается несколько по-своему и трудно, да и нет никакого смысла пытаться открыть (навязать?) этот модус кому-то другому. Каждый должен пережить этот опыт сам и сам, если есть такая потребность, выразить его в слове. Права опять же мудрейшая из мудрых Н.Б., когда в рецензии на первое издание моей «Эстетики» писала, что это «авторская эстетика», подобная авторскому кино. Правы древние мудрецы Востока: никого ничему нельзя научить. Никому нельзя ни у кого ничему научиться. Можно учить тем, кому дан сей дар, и надо учиться тому, кто желает чего-то достичь, но Эра открывается сама и не благодаря, но и не вопреки Ученичеству и Учительству. Она открывается Сама и совсем не в той форме, в какой мы ее вроде бы ожидаем. Здесь всплывает и платоновский *анамнесис*, о котором (которой) так часто и настоятельно напоминает в наших беседах о. Владимир. Да, и воспоминание-припоминание, конечно. Неисчислимы и неисследимы глубины и высоты духовные, и нет там места для сущностной полемики, но только огромный простор для любви, радости, восхищения, ликования, духовного парения! Слава Тебе, даровавшему нам Свет!

Для меня Эра Великой Духовности открылась, как теперь я вижу, давно, может быть, с раннего детства, в сфере личного эстетического опыта. Для другого она открывается в художественном, поэтическом творчестве, для третьего в чисто религиозном опыте, для четвертого в философском, для пятого – в эзотерическом, для иного в каком-то его личном модусе бытия в этом мире. Везде есть Истина. Истина нашего личного проникновения в Эру Великой Духовности, в Плерому подлинного бытия. Только теперь мне становится понятной и позиция Олега, всегда как-то меня напрягавшая своей противоположностью моей в сфере эстетического опыта. Он не бежит, не рвется на новую открывшуюся выставку искусства, в новый, еще не посещавшийся им музей, в новые места на природе. Любит все это, когда попадает туда. Созерцает с удовольствием и пониманием, но не рвется, не делает, как азъ, грешный, постоянных усилий к перемене мест и поискам новых духовно-эстетических впечатлений и переживаний, новых форм опыта. Мне, заявляет он нередко, вполне хватает моего внутреннего мира, я там нахожу всю пищу духовную. Во внутреннем созерцании. Эра Духовности открывается ему несколько в иной плоскости, чем мне. Понятно, у него во многом и иной духовный и жизненный опыт. Систематическое классическое образование, систематическое богословско-философское образование, занятия йогой под руководством гуру, да и образ жизни в американской глубинке, на природе, когда перед окном кабинета пасутся на лужайке то олени, то лани, то хотя бы дикие кабаны, кролики или бурундучки с белками. Все это располагает несколько к иному духовному опыту, чем мой, и сегодня он стал мне понятнее.

Возвращаясь на наши, друзья, пространства триаложных бесед, я вижу и новые импульсы или, скорее, уточнение векторов движения Триалога. Не столько дискуссия, сколько радостная весть об открывшихся личных, совершенно неповторимых горизонтах Эры, о личных шагах, аспектах, корпускулах и квантах духовного, художественного, эстетического

опыта. Что мы, собственно, и делаем чаще всего. И дай Бог продолжить нам сие плавание и парение ко всеобщей радости.

Обнимаю

Ваш старый друг и паломник, опять подвязывающий сандалии и выбирающий посох попрочнее для дальней дороги

В.Б.

125. В. Иванов (21.12.08)

Дорогой Виктор Васильевич!

Всегда Ваши письма доставляют мне огромную радость, но сегодняшнее особенно говорит моему сердцу. Да, все обстоит именно так, как Вы пишете. Со своей стороны, я всегда верил (и знал), что «Второе Пришествие» (= «эпоха великой духовности») уже началось, но не в громе и молнии, а тихо. «Не придет Царствие Божие приметным образом; и не скажут: «вот, оно здесь», или: «вот, там». Ибо вот, Царствие Божие внутрь вас есть» (Лк. 17, 20–21). И каждый из нас (на свой лад) знает об этом.

Сейчас не имеет смысла писать об этом подробно, тем более накануне Вашего паломничества в страну Востока, замечу только, что Ваше письмо приоткрывает новое измерение нашего Триалога, который, надеюсь, в грядущем году принесет богатые плоды духовного опыта.

Помимо всего прочего, 2009 г. и для меня лично будет связан с большими переменами. Уже отпечатан тираж моей книги (синтез мемуаров, романа и метафизических исследований) (изд. «Вита Нова», СПб). В январе или феврале будет презентация. Возможно, сумею заскочить и в Москву.

В конце января еду в Иерусалим, куда меня пригласили для чтения курса лекций (на две недели).

В марте заканчивается моя мюнхенская профессура, поскольку, по немецким законам, профессор по достижении 65-летнего возраста уходит на пенсию. Таким образом, в конце марта я собираюсь окончательно перебраться в Берлин.

Скажу вместе с Пушкиным: «В надежде славы и добра // Гляжу вперед я без боязни».

С наилучшими пожеланиями

Сердечно Ваш В.И.

126. О. Бычков (Олеан, 24.12.08)

Да, хороший текст, а сон еще лучше, похож даже на литературное произведение типа Гессе, со всякой символической подоплекой (как-то: никто не хочет показывать путь и отговаривает, не понимал истинной цели вначале, уже вечер и некогда подниматься на гору, остается только радостное упование, и т.д.): можно даже инкорпорировать в какой-нибудь роман или что-то вроде того.

По поводу же духовной эры не только индусы, а даже и Иисус сказал, для европейцев: «царство Божие уже здесь» или «внутри нас» и т.д. И про понимание своей концепции: Гадамер писал, что должен быть диалог, т.е. не только нужно ожидать от других понять свою концепцию (что в абсолютном смысле, скорее всего, невозможно, поскольку все концепции специфичны в соответствии с индивидуальным опытом, т.е. подразумеваемым содержанием, нет «чистых» концепций), но и нужно пытаться понять других, в результате чего твоя концепция скорее всего изменится в их сторону, становясь более приемлемой для других.

Пока. Олег

НОСТАЛЬГИЯ ПО ИНДИИ

127. Н. Маньковская (Москва,31.12.08)

Дорогие друзья,

В канун Нового года В.В. преподнес прекрасный подарок – именно так я оцениваю его последнее письмо «Паломничество в страну Востока». Еще не побывав там de facto, он с присущей ему душевной чуткостью и тонкостью не просто ощутил, но и применил к себе самое суть восточной мудрости с ее приятием жизни, эстетическим к ней отношением, медитативностью, позицией ненасилия.

Его мысль об объединяющем нас, но при этом сугубо личностном художественно-эстетическом глубинном внутреннем настрое, мне очень близка. Отнюдь не отрицая пользы полемики и не уходя от нее (о чем свидетельствует весь наш «Триалог»), я ориентирована на благожелательное, терпимое отношение к мнению собеседника. И то, что послание В.В. так же проникнуто духом подобной терпимости, уважи-

Храмы в Кхаджурахо.
Индия

тельности, понимания индивидуальных особенностей каждого из нас, представляется новым этапом в его духовном возрастании. Давайте же, откликаясь на его призыв, делиться радостными вестями!

Прекрасно, что В.В. предстоит открытие Индии. В свое время я побывала в Индии и Китае, и эти путешествия открыли передо мной совершенно новые горизонты. Особенно поразили меня индуистские храмы в Кхаджурахо. Мы много говорим сегодня о синтезе искусств, а ведь в этих древних сооружениях вообще стерта грань между ваянием и зодчеством. Перед нами своего рода грандиозные скульптуры, к тому же украшенные снаружи и изнутри тончайшими, филигранными скульптурными изображениями любовных сцен, проникнутых радостью, красотой, изысканным эротизмом, игровым началом. Как жаль, что Кама сутра ассоциируется сегодня на Западе преимущественно с техникой секса и вызывает у профанов лишь двусмысленные усмешки! В оригинале все совершенно иначе. Сама архитектоника этих грандиозных творений говорит нам о том, что любовь – основа жизни. Но не как ее фундамент, а как центр, из которого произрастает духовное начало, пластически воплощенное в абстрактно-геометрических орнаментальных завершениях построек, и более того – сам космос. Здесь нет разделения и тем более противопоставления чувственного и духовного, земного и небесного, они органически сопряжены. Телесное

Скульптурный декор
храмов Кхаджурахо.
XI–XIV вв.

одухотворено, лишено малейшего налета ханжества, природно, естественно (сами храмы вписаны в великолепный природный ландшафт – переливающийся всеми оттенками зелени огромный парк). Мужчины, женщины, растения, животные – все радуется жизни и любви. При этом любовное наслаждение, мистика любви возведены в культ, не имеющий ничего общего с архаическим культом плодородия. Любовь в Кхаджурахо – высокое, чистое искусство, если угодно, искусство для искусства, апофеоз незаинтересованности, квинтэссенция художественно-эстетического начала. Все здесь пронизано мудрым, позитивным отношением к человеческой природе, миру в целом, самой жизни (как и В.В., я не могла не вспомнить о живописи

Рассвет на Ганге. Варанаси

Ностальгия по Индии

Н. Рериха и его философских идеях, особенно когда пролетала на самолете над показавшимися бескрайними заснеженными Гималаями – рельефы горных хребтов, пики двухтысячников, обрывы и ущелья, игра светотеней образовали скульптурно-архитектурный ландшафт, в чем-то напоминающий кхаджурахский, но увиденный с высоты 5000 м.)

Восхищает мастерство древних мастеров, вырезавших скульптурные группы из цельного блока песчаника, в том числе на огромной высоте, на фасадах и в интерьерах. Вот уж, действительно, единство интериорного и экстериорного, их слитность. Удивительно, как произведения из относительно мягкого материала сохранились до наших дней, сумели противостоять времени и ударам природных стихий. Нелинейные формы храмов – овеществление идеи возникновения порядка из хаоса. Своей органикой они напоминают некоторые из причудливо-фантастических природных образований в турецкой Каппадокии, греческих Метеорах, испанском Монсерате, вдохновлявших, видимо, архитектурные феерии Гауди.

Каков же контраст между этим земным раем и повседневной жизнью индийцев в глубинке! Тяжелый, непосильный труд, в том числе женский и детский, нищета, жизнь в землянках и лачугах, лишенных элементарных удобств, тонущих в горах мусора… Нельзя не задаться вопросом, как возможна Кама сутра в этих ужасающих европейца крайне стесненных условиях, и тем более, была ли она осуществима в древности.

Храм. Н.Б. в джунглях центральной Индии

Храм. Н.Б. в джунглях центральной Индии

Н.Б. покоряет Индийский океан

В реальном плане, возможно, да, для высших слоев общества. Однако, скорее всего, любовные игры бога Вишну были для древних индийцев неким высоким эстетическим идеалом.

Впрочем, совсем другое дело – штат Гоа, относительно более благополучный благодаря туризму. Невероятные ощущения – оказаться посреди зимы на берегу теплого, почти горячего океана, на бескрайнем песчаном пляже, заплыть как угодно далеко (благо никаких буйков нет), прокатиться на водных лыжах, полюбоваться забавами атласных черных и гигантских серых дельфинов, прогуляться по рощам кокосовых пальм, не говоря уже о прочей экзотике – слонах, обезьянах и т.п. А спрятавшийся в джунглях поблизости от водопада индуистский храм, уцелевший во времена вторжения колонизаторов-португальцев, в чем-то напоминает святилища инков и майа. Это совсем другая Индия, буйная, пышная, изобильная, благоуханная…

Надеюсь, В.В. вскоре поделится с нами новым эстетическим опытом, свежими впечатлениями. Желаю ему прекрасного путешествия, а всем нам – счастья в Новом году!

Н.М.

РЕЛЕВАТОРИКА И ТРАДИЦИОННЫЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

128. О. Бычков (17.01.09)

Дорогие собеседники,

Впервые за много лет у меня вдруг появился досуг (закончил почти одновременно пять больших многолетних проектов), и вот, на досуге взялся почитать последний Триалог. Сразу же заметил сожаления

по поводу того, что я давно не появлялся в Триалоге (хотя моя роль в нем вроде бы как четвертого колеса у трехколесного велосипеда), как и некоторые пожелания по поводу того, чтобы я в него опять включился и «как знаток номинализма» кое-что прокомментировал. Вообще-то, я «знаток» «реализма» (Дунс Скот), и в последнее время сомневаются даже, был ли и Оккам номиналистом: скорее всего «метафизическим реалистом», но с несколько другим уклоном, чем Дунс. Но это несущественно. Нужно сразу отметить, что и уровень и интенсивность дискуссии Триалога существенно повысились, и читатели получат если не ответы на все теоретические вопросы эстетики и искусствоведения, то, по крайней мере, удовольствие и огромное количество информации.

Однако немного холодной воды на угли для начала. По тону беседы можно заключить, что все эти проблемы, связанные с современным искусством, действительно так важны, что находятся у всех в центре внимания. На самом же деле для сидящих в американской деревне профессоров, даже с их докторатами и даже по эстетике, все это звучит как-то отчужденно. Некоторые заводят, например, себе породистых лошадей (которых тут затак отдают, если они ничего на скачках не выигрывают), и в ус себе не дуют, а буддистски созерцают своих лошадей на пастбище и получают от этого огромное удовольствие. Эстетическое? Духовное? А этот нью-йоркский или европейский арт-мир как бы сам по себе. Скажем, когда нужно найти какой-то пример для богословской или философской эстетики, которую пишешь, опять-таки глядя на лошадей за окном (или на диких кроликов), можно просмотреть, что там происходит, но вот бросаться грудью на амбразуру из-за этого никто не будет. Итак, прежде всего relax, man! Take it easy!

Вот В.В. задает интересный вопрос. Все это «пост-» там активно варится, со своими пророчествами конца и т. д.: зачем, почему? Какую-то тревогу все это явно отражает. С другой стороны, большинство населения (и даже интеллигенции нового поколения) это никак не волнует. Как можно ответить? Например, с точки зрения герменевтики подозрения (Ницше, Маркс, Фуко, Деррида и т.п.). Выражает некое преддверие конца – КОГО? Некой маленькой группы интеллигентов-творцов, ранее работавшей на церковь, на богатых меценатов, на салонный буржуазный вкус? Теперь же, отживая свое и видя свой конец в окружении нового поколения, вооруженного блэкбери, экс-бокс, блю тус, блю рэй, эм-пэ-три, эйч-ди-тиви, джи-пи-эс, и т.п., которое, даже имея средства, не обращает внимания на арт-продукцию, они вдруг забеспокоились и стали выражать тревогу? Или вся атеистическая Европа в целом, превратившись в экспонат, музей и «туристическую ловушку» для американцев и японцев, выживая чисто на продаже своего прошлого и потеряв всякое направление и жизненный стимул, вдруг запаниковала? (нью-йоркская культура в Америке – это скорее придаток Европы, а не сущность самой Америки.)

Интересно также, что зашел разговор о Лосеве, а как раз мой следующий проект (один из), после перевода первой книги Парижских лекций Скота, это перевод лосевской «Диалектики художественной формы». Похоже, никто другой не берется, бережет зубы, поэтому задача на мне. Также, после всех наших малоэффективных трансатлантических попыток обуздать проблему «богословской эстетики» стало ясно, что подходить к этой области, да и вообще к эстетике, следует по-другому. Описания ощущений и аллюзий, и даже феноменологический анализ как таковой мало что дадут. Необходимо совмещение феноменологического анализа эстетического (религиозного и т.д.) опыта с научным аппаратом эмпирических исследований-проверок. Иначе все это будет интересно, конечно, но специфично для конкретных интерпретаторов (потому-то и В.В. и Вл. Вл., да и большинство исследователей здесь у нас, договориться никак не могут даже насчет того, что есть эстетика, не говоря уж о конкретных проблемах). Вот мой бывший одноклассник Коля Алмаев (Институт психологии РАН) как раз методу фундаментально разработал в своей недавней книжке «Элементы психологической теории значения»: теперь только подводить под определенный материал и проводить эксперименты. Все это говорит о том, что время индивидуальных достижений даже в гуманитарных науках, кажется, уже прошло. Непостижимо это все для отдельного умишки, а нужен тут могучий научно-исследовательский аппарат. Такие исследования

Русский мыслитель
в американской глубинке
(О.В. Бычков)

могут проводиться только группой ученых, с финансированием окладов и экспериментов, сравнимым по масштабам с естественнонаучными проектами (сотни тысяч долларов или даже миллионы). Тогда сдвинемся с места. Критическое издание Оккама и Дунс Скота, спонсированное у нас здесь Национальным фондом гуманитарных наук в течение последних 20-30 лет, тому пример. Ватиканские издатели все еще сидят и с Фомой, да и с Дунс Скотом, уже почти столетие, и так еще и не закончили, а тут деньги выделили, отчетность проверили, куда средства ушли, и проект быстро пошел!

О больших деньгах, естественно, это я так, по американской привычке. А по существу это я все к тому, что назревает существенная деятельность в области эстетики, много идей вокруг вертится, поэтому уместно и прокомментировать кое-что, да и кое-чем поделиться. Также закончил-таки и сдал свою монографию по фон Бальтазару и его анализу античной и средневековой эстетики. Вкупе с некоторыми другими издательскими проектами по богословской и античной эстетике сформировалась у меня в голове четкая картина того, что под всем этим традиционно понималось, от Платона до XX века. Так что можно вкратце и сформулировать это там, где уместно будет.

Необходимо также отметить, что в силу объема и интенсивности последнего Триалога[1] большинство проблем и неточностей во всем тексте, которые я заметил и собрался было прокомментировать, уже были если не разрешены, то, по крайней мере, отмечены собеседниками, так что комментировать, в общем-то, осталось немного.

Герменевтический подход у меня будет следующий. Хотя с первого взгляда возникает впечатление об оркестре, где все играют как-то несвязно и разномастно, будем предполагать, следуя фон Бальтазару, что играют они все же по одной партитуре, и, соответственно, некая общность между индивидуальными мелодическими линиями есть. Это и будет нашей задачей: по крайней мере, постараться восстановить некоторые общие темы с вариациями и предложить некие завершающие каденции, хотя и не пытаясь связать все это в целостную симфонию. (Для отсылки к определенным высказываниям буду просто использовать общую нумерацию и имя того, кто что сказал, например, В.В. 100, а общие темы буду обозначать подзаголовками.)

[1] О.Б. имеет в виду Разговор Третий (*В.Б*).

Общая герменевтика эстетики и искусства

Прежде всего, поговорим о наиболее общих аспектах интерпретации художественного творчества и построения эстетических теорий. Вот, Вл. Вл. (084) замечает об импрессионистах, что они, дескать, и не помышляли о каком-то глубинном смысле в своих работах. Да кому же какая разница, о чем там художник (и, в общем, любой создатель любого текста или произведения) помышляет? Сейчас-то (т.е. с начала XX в.) импрессионистов интерпретируют именно в глубинном смысле. Например, Ортега-и-Гассет видит их творчество в контексте изменения «точки зрения» в живописи, как переход от метода «пишу что вижу» (или «как что-то зрителю видится») к методу «пишу как вижу» (т.е., воспроизвожу как видение случается внутри моего аппарата восприятия). То же самое можно приложить и к иконе: иконописцы думали, что делают что-то одно, специфически христианское, а выразилось что-то более общее, и т.д., поэтому вполне в музее можно смотреть: только не как икону уже, свой культовый смысл (и часть эстетического) она в таком случае теряет. По-моему, Гадамера все читали: главное не то, какой смысл создатель хотел вложить (романтическая герменевтика XIX в.), а то, что в действительности открылось в результате герменевтического диалога. Даже Лосев понимал это уже в 1927 г., без всякого Гадамера и даже Хайдеггера (но об этом позже).

Далее, В.В. (085) утверждает, что пишет «неконфессиональную» или «универсальную» эстетику, т.е., не принимая контекст во внимание. Ну, здесь уж он однозначно перегнул, даже дискутировать не имеет смысла или литературу перечислять. «Непартийной», т.е., неконтекстуальной эстетики быть не может, и кому-то в какой-то культуре на все эти европейские эстетические принципы наплевать: как нам на одну четвертую тона в арабской или индийской музыке, которая для нас только все превращает в «азиатские» (т.е., противные, назойливые) песенки. Да и даже если бы в принципе была такая, то уж никак будет не найти непредвзятого (подсознательно, конечно) эстетика, «свободного» от своей традиции. Таким же образом об историчности или темпоральности эстетики, как и любой другой дисциплины. Хотя вопрос можно задать и так: а есть ли некие «универсальные» принципы в смысле «наиболее общие для всей человеческой расы» (но, опять же, не для марсиан и т.п.)? Но ответ на такой вопрос одному человеку недоступен, а только группе (лучше всего международной) ученых, идущих путем, который я обрисовал выше, с четким контролем конечных результатов интерпретации. (О существовании таких общих законов тоже см. ниже.)

Эстетическое и искусство

Н.Б. (099) справедливо отмечает (отвечая, похоже, на высказывания В.В. в 096), что «эстетический опыт» и «искусство» «отнюдь не синонимы». Это, по-моему, всем давно известно, по крайней мере, с Канта. Хотя после Гегеля, в общем-то, академическая эстетика в основном стала заниматься именно искусством и превратилась по существу в «философию искусства» (так она и в англо-американской философии понимается), и вообще дискуссия о «прекрасном» не в искусстве (например, в природе) избегалась. Так что в академических сферах они теперь синонимы, хотя и неправомерно. (В современной немецкой академической эстетике тоже так: книга, например, называется «античная эстетика», а почему-то изучаемые проблемы исключительно типа «искусство у Платона», и даже где Платон говорит о to kalon (о чем ниже), все равно это почему-то классифицируется как «об искусстве».) Так вот, само-то по себе это трюизм.

Но вот В.В. (096) пытается определить, что общего между классическим искусством и поп-артом, если нет больше «эстетического»: вроде как оба типа «неутилитарны», может быть, это и есть общая черта? И т.д. Здесь некая конфузия намечается. С точки зрения кантовских «прекрасного» и «возвышенного», скажем, возможно, ничего общего между этими двумя типами искусства и нет (или даже с точки зрения античного to kalon, с его анагогической функцией: об этом см. ниже). Но кто же с точки зрения Канта-то или античности начинает судить современное искусство? Современное искусство совершенно логически следует из развившегося в XIX в. взгляда об автономии искусства (тоже идущего от Канта, но Кантом в таком радикальном смысле не употреблявшегося, как я в своей книге показываю), которое начинает рассматриваться как «дело вкуса» и отделяется от других областей (метафизики [в классическом понима-

нии термина] и этики, например, да и религии тоже). С этой точки зрения нет никакой связи между какими-то «фундаментальными эстетическими структурами» и артефактами, а вкус – это явно вещь приобретенная или привитая (acquired), т.е. потенциально он может развиваться и во всякую «муру», ничего общего с классическими искусствами не имеющую (что с большим искусством В.В. и демонстрируется, на примерах так называемых современных «художников» [т.е. инсталляторов, коробкаторов и т.п.]).

А можно подойти и с другой стороны (подробнее тоже см. ниже). Например, если следовать Хайдеггеру (а затем и Гадамеру), то такого рода «мура» будет искусством просто потому, что там есть «откровенный» момент, т.е. оно нам что-то открывает о реальности, и неважно, каковы характеристики того, что помогает этому откровению. Я думаю, что трудно будет найти такую вещь, которая бы, помещенная специально для созерцания в музей, хоть что-нибудь о реальности нам не открывала. Например, отбитый базальт открывает нам (кто, проживши всю жизнь среди искусственной дешевки отделочных материалов в квартире, офисе и супермаркете, ни разу о таковом не задумывался), что вот некоторые природные материалы отбиваются неровно, с трещинками и зернистостью. В то же время стальная плита ровная и слитная, без трещинок: но вот отбить ее нельзя как базальт, нужно автогеном резать часа два, то есть тут материал «сопротивляется». И тому подобное.

Различные эстетические носители (media)

Вл.Вл. (073), дебатируя с В.В. по поводу его выражения «словесно не выражаемый духовный опыт», привел пример поэзии. В.В. уже отчасти ответил на это, но вопрос все равно заслуживает внимания. Дело, конечно, прежде всего, в терминологии: понимаем ли мы «слово» как logos (нечто концептуальное, рациональное), epos или mythos (нарративная структура или сюжет), или как lexis (просто нечто произнесенное, включая звучащий образ). В.В. ясно имел в виду logos (т.е. он хотел сказать «концептуально или рационально не выражаемый»), а Вл.Вл. пытался привести пример просто lexis. Вообще дебаты о «слове» (в смысле logos) против образа (включая музыкальные, не только визуальные, структуры) – одни из самых древних в богословии, основанном на Св. Писании (иудаизм, ислам, христианство), об этом не нужно даже и упоминать. Суть их сводится, как всем известно, к утверждению логоцентристов, что слово-логос выражает значение точнее, в то время как образ размазаннее, и потому образ опасен для богословия как потенциально ведущий к еретическим толкованиям (вдобавок к тому, что он обладает эстетически-чувственными свойствами и еще и отвлекает от нужных мыслей).

«Слова» в поэзии, конечно, таким образом не употребляются. (Я говорю о «чистой» или идеальной поэзии, к которой может только декаденты приближались: в реальной поэзии конечно и логос всегда оперирует.) Они несут (или вдобавок несут) другую функцию: от чисто фонетической, как музыка, до визуализации образов, метафорически-символических структур и т.п. Т.е., когда мы говорим, что определенный опыт «словесно выражается» в поэзии, то, конечно, мы имеем в виду, что он выражается в том смысле, как он в музыке или изобразительных искусствах выражается.

Хотя здесь мы упираемся в фундаментальную проблему, которую данными средствами разрешить не можем, а только указать. «Смысл» в одном плане, конечно, вещь относительная, и с этой точки зрения ни к каким «глубинным» или «сущностным структурам» он не привязан: например, некоторые объекты мы обозначаем определенными фонетическими сочетаниями – во всех языках они разные, или же отношения между этими объектами передаем с помощью того или иного падежа, или вообще без падежей. (Это не отрицает того научно установленного факта, что фонетические сочетания несут в себе некий ассоциативный смысл, иногда вполне устойчивый, но это их свойство используется в основном в поэзии, и нечасто в семантике языка.)

Однако дело обстоит иначе с самими системами отношений или структурами (patterns), оперирующими как в языке, так и в других носителях (визуальном, аудио). Эти структуры, или отношения между элементами, которые древние называли «пропорциями», уже по пифагорейцам, Платону и Августину «вечны» и относятся к фундаментальным законам реальности (или к Богу, в христианстве). Так вот, хотя

Пифагорейцы и К° занимались в основном музыкой и визуальными структурами, ясно, что подобные структуры и отношения могут выстраиваться и словами. И на этом уровне, как Хайдеггер и иже с ним (т.е. вся вообще герменевтическая традиция, т.е. все главное русло европейской философии) подметили, философия от поэзии мало чем отличается. Т.е. конструкции, которые мы обычно рассматриваем как «концептуальные», могут быть рассмотрены или восприняты и как системы отношений, а не как несущие конкретный смысл (мы здесь говорим о «философии грамматики» или «философии лингвистических структур», не «имени»). В этом плане они параллельны конструкциям, которые могут быть выстроены музыкой и визуальными образами. Есть современные исследования (тот же Коля Алмаев), которые убедительно показывают, включая и лабораторные результаты, что лингвистические структуры отражают интенциональные структуры ума, т.е. они должны быть в каком-то плане универсальны, даже если конкретные формы их выражения (языки) разные. Но это целая отдельная область исследования (почитайте Колину книгу, если есть интерес).

Нейробиология вообще показывает, что кора мозга перерабатывает информацию в более или менее одинаковой манере в отношении разных носителей (слово, звук, видимая форма). Различие в том, что «карты» разных носителей в коре мозга «маркируются» особо, чтобы мозг знал, например, что в данный момент перерабатывается звук, а не цвет. Люди, у кого такие маркировки патологически перепутаны, испытывают клинический феномен «синестезии», когда, например, звуки имеют четкий цвет, слова имеют четкую форму или цвет, и т.д. Синестезия позволяет математическим (Суперинтеллект Т) или музыкальным (Моцарт) гениям визуально четко представлять цифры или музыкальные структуры. Поскольку зрение у нас разработано гораздо сильнее (90% информации идет через зрение, и зрительный cortex в мозгу самый обширный), им гораздо легче и быстрее оперировать со сложными математическими или музыкальными структурами.

Между тем, несмотря на некоторую постоянную синестезию, нужно заметить, что разные носители все равно имеют свою несводимую специфику, и потому многие заключения, особенно в эстетике, зависят от типа носителя, используемого для примеров (т.е., суть contents-specific), и поэтому необходимо всегда отдавать себе отчет в том, о каком носителе мы в данный момент говорим. Например, музыкальные примеры всегда будут передавать что-то иное по сравнению с поэтическими. А вот В.В., например, практически всегда имеет в виду изобразительные искусства в своих примерах, и это значительно меняет картину: не от этого ли постоянные недопонимания между В.В. и Вл.Вл.?

Восприятие и понятие

Большая неразбериха произошла в ходе дискуссии о «понятии», «понимании», «восприятии», «идее-эйдосе» и т.д. (ср. В.В. 074). Проблем с тем, как Вл.Вл. употреблял «понятие», в классическом смысле термина, конечно, нет. Это просто термин katalepsis/conceptus/Begriff/grasping и т.п., который традиционно обозначает некое уже «схватывание» структуры или системы отношений (pattern recognition) и «удержание» ее как стабильной формы, которую можно потом всегда «достать». «Восприятие», в отличие от этого, может быть понято как еще процесс, до формирования стабильного концепта. В то же время, проблемы не вызывает именно классическое употребление термина Вл.Вл., чего нельзя сказать о самом термине. Так что недоумение В.В., возможно, вызвано тем, что он как раз подмечает некие проблемы с самим термином и его использованием в отношении артефактов. Например, В.В. пытается различить «умопостигаемую сущность», которую он связывает с термином «идея», и «визуальную сущность» (т.е. постижение сущности с помощью некоего видения), связанную якобы с термином «эйдос». Пропуская тот факт, что «эйдос» и «идея» – это однокоренные синонимы у греков, и что «визуальная идеальная схема» здания едва ли может характеризоваться как умоНЕпостигаемая (ср. Кант о «схеме»), вопрос сам по себе интересный и даже фундаментальный. Есть ли принципиальное различие между «видением», как физическим, так и умственным (как в феноменологии), и концептуальным осмыслением? Этот вопрос лежит, например, в основе богословской эстетики фон Бальтазара. Он считает, что некое внезапное видение или прозрение – это не

то, что логически-концептуальное осмысление, и что именно такое-то эстетическое видение и есть главный убеждающий момент в христианской вере. Но в свете вышеприведенных доводов о некоем сходстве всех ментальных процессов по схватыванию и узнаванию структур (pattern recognition), как и в свете Gestalt направления в психологии и нейробиологии, которое показывает, что не только мыслительные процессы оперируют посредством построения концептуальных структур, а и все области восприятия работают по такому же методу (изначально содержа, формируя и предвосхищая Gestalt'ы), четкое разделение между видением и мышлением не представляется беспроблемным. В этом плане имеет больше смысла обсуждать такие вопросы (т.е., как мы «прозреваем» реальность) в рамках более широкой дисциплины «ревелаторики» (см. ниже), а не разделять эту область, например, на эстетику и теорию познания (или когнитивные теории и т.д.).

В свете выше представленных рассуждений можно вернуться к некоторым высказываниям Вл.Вл. о процессе восприятия артефактов (078, 079, 080).

Так, Вл. Вл. считает, что эстетическая реакция «нравится – не нравится» неадекватна; есть какой-то «смысл» кроме непосредственной реакции: например, нужно искать некий «метафизический код» при восприятии работ Бекмана. В результате восприятия эстетического предмета имеет место и «понятие». Наконец, «эстетическое трансцендирование» понимается Вл.Вл. как переход от чувственной в другую реальность, т.е., когда объект уже чувственно не воспринимается, но что-то там в уме и воображении еще варится под воздействием возникших эстетических ощущений. Ну, прежде всего это не то, что Кант (и многие другие эстетики) понимал под эстетикой или «трансцендентной» эстетикой. Эстетический опыт (Erlebnis скорее, чем Erfahrung) как раз характеризуется постоянным присутствием объекта и чувственного импульса от объекта. Как только кончается такой вот импульс, прекращается и «эстетический» опыт (aisthesis), и можно говорить только о воспоминании, памяти этого опыта и т.п. Всем очевидно, что впечатление от объекта не то же самое, что впечатление от воспоминания или думания об объекте. Также, по Канту, как и большинству немецких философов, которые берут это от греков, эстетическое восприятие действительно указывает на некую трансцендентную реальность (поэтому она и трансцендентальная эстетика), но именно при непосредственном процессе восприятия, и к тому же не приводит в эту реальность (что невозможно), а только указывает на ее существование. Так вот, есть ли какой-то еще «смысл» (понятие) при эстетическом восприятии, кроме непосредственной реакции и «указания» на некую иную реальность? Кое-где он есть, конечно, но вот, например, в «чистых» визуальных формах (абстракция) или звуках бывает, что и нет такого смысла. Это наводит на мысль о том, существенен ли такой «после-смысл» для эстетического восприятия, или только превходящ.

Далее, действительно, многие замечали, что в результате эстетического восприятия, например искусства, «прозревается некая истина» о реальности: о конкретной реальности или о бытии вообще. Например, реакция типа «Ага, именно так все и есть!» при виде некоторых работ Сезанна, Пикассо или Мура. Но вот «понятие» ли это, т.е. формально ли выражаемая структура? Или это некое «прозрение», которое всегда остается полувообразимым, т.е. получувственным? Т.е. выразить-то его примерно словами может быть и можно, но только такими же получувственными, т.е. поэтическими! Не говоря уже о восприятии музыки. В любом случае, «эстетическим», «художественным» или «высокого класса» произведение традиционно считается только тогда, когда оно, прежде всего, действует именно так, т.е. эстетически (в смысле aisthesis), а не только чисто понятийно, или быстрым перескоком с ощущения на формализуемое понятие.

Чтобы немного смягчить позицию, однако, вспомним опять дискуссию о синестезии и Gestalt теории восприятия. Если все виды восприятия и переработки информации работают по более или менее сходным принципам, можно утверждать, что эстетическое восприятие включает «понятие» или даже «код», если их интерпретировать как Gestalt или pattern. Действительно, совершенный аморфизм не сочетается ни с каким восприятием (он просто игнорируется мозгом как «шум»), поэтому какие-то структуры везде задействованы.

Эстетическое и религиозное; to kalon как критерий классического эстетического

По поводу дебатов об иконе и религиозной живописи (Вл. Вл. 084 и т.п.). В каком отношении находятся эстетические и религиозные аспекты образов, использовавшихся традиционно в культовых целях? Есть ли чисто эстетический аспект? Чисто религиозный? Или они как-то неразрывно связаны? Тоже старая и известная дискуссия, которой полон наш недавний сборник по богословской эстетике под моим руководством[1]. Явно, что имеется несколько сценариев. Один, где без религиозного смысла или использования ничего не остается, просто кич и ремесленничество. Многие современные богословы указывают, что и такие объекты очень эффективно действуют по назначению, т.е. специфика религиозной эстетики (если понимать под этим использование артефактов для культовых целей) совершенно другая, чем светской. Многие, сделав такое наблюдение, вообще заключают (в какой-то мере правильно), что академическая или «салонная» эстетика XIX в. просто отошла от этого и потеряла из виду истинную функцию артефактов в обществе, где они всегда связаны с каким-то важным его аспектом, а не просто служат «незаинтересованному созерцанию».

Другой сценарий – это когда и без религиозного смысла в творении есть эстетический момент. Я уже об этом упоминал: такую икону, конечно, правомерно поместить и в художественный музей, поскольку в ней выразилось гораздо больше, чем просто религиозная функция, и она теперь может что-то дать не только прихожанам какой-то церкви (которым все равно, что там висит, поскольку они образа-то особо и не видят, главное, чтобы икона была), а более широкому кругу людей. Тут можно добавить еще и о контекстуальной природе как богословия, так и искусства. Т.е. и в религиозном плане, и в художественном определенный объект может определенной группе людей что-то дать или ничего не дать и т.д.

Теперь к нашей теме. Вопрос, конечно, не о тех религиозных артефактах, где ничего не остается, если изъять их из их естественного окружения, а о тех, где остается. Например, имеется ли все еще связь с религиозным, духовным и т.д. в каких-то из них и без контекста? Тут нужно еще добавить работы, где изначально вообще никакого религиозного контекста не было и не подразумевалось. А в таких работах может ли быть нечто религиозное и духовное, вопреки замыслу творцов? Т.е. вопрос о том, есть ли некая глубинно-универсальная связь между эстетическим и религиозным. И вот тут некоторые богословы (например, Фрэнк Берч Браун) думают, что есть, и даже очень сильная.

Конечно же, как я уже отметил, «нейробиологическая» эстетика давно уже установила, что наиболее общие эстетические реакции, как например, на определенные пропорции и симметрию, не являются «привитым вкусом», а нейробиологически запрограммированы (только вот зачем они запрограммированы, никто пока не ответил). Т.е. и пифагорейцы, и Платон, и стоики, и Августин, и Кант были в конечном счете правы: есть здесь какая-то «глубинно-универсальная связь» – только вот с чем? Можно, конечно, сказать «с основами универсума», но только что сие проясняет?

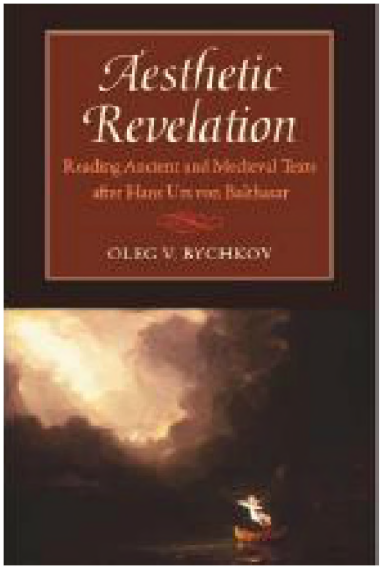
Я думаю, что раз уж заговорили об античной эстетике, нужно поделиться на этом этапе и результатами моего анализа античного и средневекового материала из моей новой книжки о фон Бальтазаре[2] (издательство Американского католического университета), которые могут кое-что в данном вопросе и прояснить. Как уже отмечалось, вопрос о двойственном отношении к искусству, т.е. о его полезности или «опасности» как для общества в целом, так и для религии, обсуждался от Платона до христианских богословов: об этом есть десятки книг. При этом, конечно, предложение Платона (и позднее христианских авторов) о «цензуре» искусства воспринималось эстетиками с негодованием: как, мол, такой ученый человек, как Платон, мог предложить такую дикость?

Однако должно быть все сии эстетики были малообразованны и оценивали платоновские идеи по меркам своего понимания эстетического, т.е. как вопроса частного вкуса, области совершенно автоном-

[1] Имеется в виду сборник: Theological Aesthetics after von Balthasar. Ed. Oleg V. Bychkov, James Fodor. Ashgate, 2008 (*В.Б.*).

[2] См.: *Bychkov O.* Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts after Hans Urs von Balthasar. Washington: Catholic University of America Press, 2010 (*В.Б.*).

Обложка книги:
Oleg V. Bychkov.
Aesthetic Revelation: Reading Ancient
and Medieval Texts after Hans Urs von Balthasar.
Washington: Catholic University
of America Press, 2010. 349 p.



ной от других, таких как этика, религия, теория познания. Платон же и христиане имели совершенно иное понятие об эстетическом, если под этим понимать (не буду переписывать целую главу из моей книги о герменевтике древних и средневековых текстов как «эстетических», можно там и почитать) вопрос «красоты», «прекрасного» и, связанный с этим, роли артефактов. Так вот, даже основные античные «эстетические» термины to kalon (лат. honestum) или to prepon (лат. decorum) содержат в себе вне-эстетические (с современной точки зрения) коннотации: высокой оценки чего угодно, не только формы (рус. «великолепно», «превосходно»), высоких моральных качеств (рус. «благородно»), когнитивной роли («явно проявляющееся», «видное») и т.п. К этому по крайней мере с Платона добавляется анагогическая функция (у Канта «трансцендентальная»): такие феномены, как красота и подобные, прежде всего указывают (Verweis у Бальтазара) на некую реальность, стоящую за нашим феноменологическим опытом (указывают некую «истину», по Хайдеггеру и К°), а соответственно и ведут к ней. В результате такой «проводнической» роли мы и что-то прозреваем о сущности реальности (что она там вечная, божественная и т.д.), и становимся лучше морально, пытаясь ее имитировать кто как может (т.е., сохраняя подобные «гармонии» и в нашей душе и поведении). Тут естественно можно очень легко интерпретировать этот процесс и как движение к Богу (Августин, Восточные Отцы, Бонавентура и т.п.). Так вот, с этой точки зрения только такое представляется ценным, что является настоящим kalon, т.е. то, что ведет к высшей истине, или вызывает чувство «трансцендентного». А что не ведет и не вызывает, то никакой ценности и не представляет.

Давайте теперь проанализируем, что Платон (и иже с ним, т.е. христианские богословы и т.п.) хвалит и что порицает. Например, некоторые типы искусства он как раз хвалит (музыку в 3-ей книге «Государства»): за то, что развивает чувство to kalon у юношей и соответственно способность узнавать подобные принципы и в познании реальности, и в их моральной жизни. А вот что он порицает? Например, художественную литературу в 10-ой книге (которая по-английски очень сподручно именуется fiction, т.е. то же самое что «выдумки», «сказки» и «прибаутки»!), понимаемую как всякие дурацкие и невероятные истории, которые поэты выдумывают, просто чтобы повеселить публику, т.е. вызвать чувственное наслаждение ради самого наслаждения, без анагогической функции, не ради to kalon, т.е. некоего указания на высшую реальность. (Ну тут, конечно, всякий Гадамер начнет говорить, что хорошая fiction будет иметь такой же точно анагогический эффект, и прозревание реальности вызывать, и переинтерпретирует аристотелевскую «Поэтику» в этом смысле. Но суть-то платоновской мысли понятна, даже если он тут и перегнул: вопрос о том, ведет или не ведет; настоящее to kalon, которое делает человека сущностно лучше на долгосрочной основе, или просто развлекаловка, как водка, курево и наркотик, которые только дают временное избавление от проблем.)

Теперь давайте транспонируем на современное искусство. Например, тот же Кандинский: разве

есть существенное отличие от платоновского в его понимании «настоящего» искусства? Для него искусство или «духовное», которое «ведет вперед и вверх», или «недуховное» (стоим на месте). Да и по Хайдеггеру: в «Башмаках» Ван Гога, например, прозреваем сущность реальности и бытия, а вот может быть в «коробках» Раушенберга не прозреваем. Таким образом, можно и определить, «настоящее» ли это искусство и «понастоящему» ли эстетическое (т.е. to kalon, ведет нас к иной реальности) или «ненастоящее» (никуда не ведет). Я думаю, что если, как многие герменевты во главе с Хайдеггером и Гадамером поступают, мы вернемся к античному и средневековому пониманию эстетического как анагогического (а не к теории XIX в. об «автономности» эстетического), мы можем очень просто решить многие споры о «художественности» или «эстетичности» тех или иных современных творений, и рассортировать (как kalon или не kalon) и коробки с песком, и мешки с мусором, без драки и ссоры.

Эстетическое удовольствие или вообще чувственный опыт как критерий эстетического

Вот Вл. Вл. (101) критикует В.В. за его определение эстетического как определенного вида «удовольствие», которое якобы исключает *пост*-искусство из сферы эстетического. Так исключает или не исключает? Вопрос важный для эстетики и искусства, так как многие, не только В.В., постулируют «удовольствие» как маркер эстетического. Ясно, что «эстетическое удовольствие» может исходить из нескольких источников, по крайней мере, двух. Прежде всего, мы по природе имеем нейробиологическую приязнь к симметричным и некоторым другим «правильным» формам, и тут можно говорить о всеобщности эстетического чувства и более или менее универсально судить, что «прекрасно» (или «эстетично»), а что нет, например, о пропорциях породистой лошади. Но есть также и приобретенный (acquired) или привитый вкус, или чисто «культурно-контекстуальная эстетика», по которой все что угодно может нравиться, например, всякие там проткнутые уши или носы с огромными кусками дерева в них у папуасов, вытянутые кольцами «жирафовые» шеи у женщин где-то в юго-восточной Азии и прочие эстетические прибамбасы изолированных народов, которым больше делать нечего как украшаться, так как бананы прямо под носом висят. (А то, что этот вкус прививается, тому свидетельством современная американская молодежь, которая тоже уже начала не просто носы и уши себе протыкать, а вставлять гигантские в них объекты! Кстати, интересно, что животные точно так же себя ведут. Когда не нужно тратить энергии на поиск еды, начинают украшаться, причем просто умопостижимым образом, например райские птицы в Новой Гвинее. Так что в плане использования эстетики мы от животных ничем не отличаемся, только в сфере попытки осознания.) Поэтому тут на самом деле спорить бессмысленно, а нужно провести данные различия и потом посмотреть, на каких основаниях «*пост*-артефакты» вызывают удовольствие: природных или привитых. Возможно, у кого-то привитый вкус к коробкам, и они доставляют ему настоящее удовольствие, как и гигантские дырки в ушах?

Правильно же то в критике позиции В.В., что по критерию «удовольствия», как его не квалифицируй, эстетическое от неэстетического не отличишь, как я уже, похоже, и раньше писал. Например, даже если квалифицировать его как «неутилитарное удовольствие»: что же, прыжки с парашютом или с резинкой и всякие там иные экстремальные виды спорта будут «эстетическим опытом»? Так что же никто не бежит писать книжку «Aesthetics of Base-Jumping and Cliff-Diving»?

Более общая и серьезная проблема – это вообще критерий чувственного опыта в эстетике: в конце концов, и слово пошло от aisthesis, и так оно и понималось пионерами эстетики Баумгартеном и Кантом. (Потом, конечно, порастворилось такое понимание, когда перешли просто к «философии искусства».) Однако другой фундаментальный момент в эстетике, о котором уже выше сказано, это «откровенный», начиная с античного to kalon: т.е., что эстетический опыт что-то нам о реальности открывает. Я в своей книге и рассматриваю два этих фундаментальных критерия, на которых могут быть основаны две большие области исследования: aisthetics (не aesthetics!!!), имеющая дело с «чувственной» стороной, и revelatorics, имеющая дело с «откровенной» стороной. Интересно то, что оба критерия, или обе эти общие области

оставляют за бортом что-то из классической эстетики и что-то включают из других сфер. Например, не все чувственное есть откровенное, т.е. не все является to kalon, и не все откровенное есть чувственное, например, «эстетика» некоторых чисто умственных построений (математика и т.д.) не нуждается в чувственном опыте. Т.е. если рассматривать «эстетику» классически (по Канту, например, и большинству его соотечественников) как «чувственный опыт, который ведет к определенному откровению» о сущности реальности, это ограничит как сферу чувственного, традиционно рассматриваемую эстетикой, так и сферу «нечувственного» откровенного, тоже часто рассматриваемую эстетикой (например, ментальное «*ви*дение» у фон Бальтазара). Так что вопрос сложный.

Конкретные примеры из данного Триалога, показывающие важность решения этой проблемы. Вл.Вл. (например, 089) часто ставит вопрос о «красоте духовной», вполне характерный как для досовременной мысли, так и для богословской эстетики. Вопрос сложный: по Канту, например, строго говоря, нет «духовных» или моральных красот: это не прямой, а переносный смысл, так как сии красоты не впрямую чувственные. Фон Бальтазар тоже часто говорит об «эстетической аналогии» или об аналогии с эстетическим, не об эстетике в буквальном смысле. Я в заключении к своей книге так же предлагаю перейти к более общей дисциплине ревелаторике вместо эстетики. Так что Вл.Вл. может быть понят как работающий в русле ревелаторики. Но вот для В.В. характеристика «эстетическое» обязательно содержит компонент aisthesis, поскольку, как у Канта, включает также впечатления от природных явлений («прекрасное» и, видимо, «возвышенное»), полученные только посредством чувственного аппарата: например, ср. его «эстетическую» реакцию на кальцитные сосульки и подтеки в пещерах Майорки (102). Т.е. В.В. всегда придерживается русла айстетики. Может, поэтому они так и не могут договориться?

Лосевская «художественная форма»

В конце концов, не могу не добавить что-то по поводу дискуссии о лосевском понимании художественной формы, по вышеуказанным причинам. В.В. (108) уже, правда, поправил Вл. Вл. (107), так что можно лишь вкратце суммировать и кое-что добавить. Так, лосевские «тезис, антитезис и синтез», конечно, не относятся к разного типа произведениям, а суть диалектические моменты одного и того же произведения, причем любого в достаточной степени «художественного» произведения. Также лосевский «архетип» это не платоновский архетип (т.е., существующий как-то реально вне художественного произведения), а неразрывно связанный с этой формой и без нее нигде не существующий. К тому же архетип этот постоянно творится самой же формой. Что удивительно, Лосев, до всех Хайдеггеров и Гадамеров, прекрасно понимал и контекстуальность, и темпоральность природы художественной формы: т.е. то ее свойство, что в зависимости от публики и исторического периода восприятие, и, следовательно, форма и архетип, будут несколько иными. (Гадамер бы тут добавил, что некая «атемпоральность» «классических» произведений заключается в их способности каждый раз, независимо от времени и культурного окружения, формировать форму-архетип, доступную и актуальную для воспринимающего субъекта. Т.е. такие произведения указывают на существование некого коренного «эйдоса» [центра толковательной деятельности], который обладает некоторым постоянством.)

Гуссерлево понимание эйдоса (откуда Лосев частично его и почерпнул) похоже: это не что-то объективно существующее во внешней реальности, а нечто формирующееся в психике, с присущей ему самоидентификацией. Т.е. эйдос существует как самотождественный объект, который, в общем-то, поддерживается его феноменологическим созерцанием («импрессия») или частым осовремениванием (Vergegenwartigung): «образ рождает свой архетип»!

И последнее. В.В. пишет, что очень трудно описать или представить на самом деле, как этот механизм художественной формы работает. Ведь художественная форма, по Лосеву, это не что-то объективное, но и не что-то субъективное, а нечто, что существует «на границе» объекта и субъекта (объект, «эманирующий» вовне), или в неком «пространстве» между объектом и субъектом (в этом плане он тоже предвосхищает Хайдеггера с его аннулированием классической оппозиции между субъектом и объектом в философии и заменой ее понятием «бытия-в-мире»). Вдобавок к

тому, восприятие художественной формы (образ, импрессия) как-то все время творит свой собственный «прототип» или эйдос.

Давайте представим в порядке допустимого упрощения следующее. Что такое, например, обычный вирус? Это некое образование, которое мы можем вроде бы рассматривать как объект с его сущностью, сам по себе. Однако описываем ли мы сущность вируса, если берем его самого по себе? Ведь сам по себе он неспособен ни размножаться, ни вообще функционировать как жизненная форма, а вообще есть по существу сложный химикат, а не живое существо. Т.е. чтобы добраться до сущности вируса, нужно описать и «хозяина», т.е. организм, в котором он функционирует и размножается (как бы его «субъект»). Так что же такое вирус: объект, субъект или некое взаимодействие обоих? Ответ понятен: вирус в неменьшей степени то, что происходит с ним в «субъекте», поскольку там-то его «жизнь» как раз и осуществляется. Теперь к вопросу о том, что или кто формирует «прототип» или эйдос вируса. Сам вирус вроде бы вообще ни на что не способен без «хозяина». То, что организм хозяина сам по себе формирует сущность вируса, это тоже абсурдно. Значит «эйдос» вируса формируется в результате некоего взаимодействия между молекулярным образованием, которое мы обычно называем «вирусом» (объект), и организмом-«субъектом». Только то молекулярное образование выживает и распространяется, которое может успешно функционировать в организме хозяина: невыигрышные комбинации отмирают. Эйдос вируса, таким образом, как бы формируется процессом его «восприятия» организмом хозяина, в результате которого отфильтровываются жизнеспособные формы.

Теперь приложим эту простую модель к бытию художественной формы. Предположим, что она такой же «вирус», только не химио-биологический, а материально-культурный. Что есть из себя артефакт или материальный объект, с которым обычно художественная форма ассоциируется? Да ничто: некое собрание атомов, которое для какого-нибудь марсианина мусор, а без субъекта восприятия вообще не отличается от природных объектов. Т.е. для существования художественной формы нужно ее функционирование в субъекте. А как насчет сознания субъекта самого по себе, без самого носителя художественной формы? Здесь, если следовать классической эстетике, тоже не может быть художественной формы без непосредственного физического присутствия объекта, который таким образом обеспечивает непосредственное его восприятие. Следовательно, художественная форма, как и вирус, и не в объекте, и не в субъекте. Субъект не может просто из своего сознания воспроизвести эстетическое восприятие конкретного объекта, но и конкретный объект, в свою очередь, нуждается в воспринимающем сознании, чтобы осуществить свою «жизнь». Таким образом, художественная форма – это именно определенная форма (pattern) в момент, когда она является частью сознания, осознаваемая форма, или само сознание в тот момент, когда оно занято этой формой. Иными словами: художественная форма почерпывает свою «жизнь» из живого сознания, т.е. это некоторое образование, которое, как вирус, «паразитирует» на нашем сознании, однако распространяется оно и сохраняется во времени материально, в виде конкретного объекта. И хотя именно субъект и создает и воспринимает, и таким образом распространяет художественную форму, только качества объекта вызывают это постоянное восприятие и воссоздание. Таким образом, художественная форма существует на границе, или в пространстве, между объектом и субъектом.

Теперь рассмотрим, каким образом создается «прототип» или эйдос художественной формы. Опять-таки, конечно же, не самим эстетическим объектом, так как он сам по себе, как и вирус, ничего не может, он не «живой». Но и не самим по себе сознанием, так как оно тоже не может воссоздать художественную форму без объекта как «опоры» и источника этой формы. Поэтому эйдос художественной формы создается самой художественной формой, именно той стадией, на которой она является живой и функционирующей частью сознания. «Нежизнеспособная» форма отмирает, а то, что успешно функционирует в сознании, продолжает свою жизнь и распространяется. Некая «атемпоральность» художественной формы, таким образом, заключается в достижении определенной успешно функционирующей структуры – «вируса» художественной формы, – которая «приживается» в различных сознаниях в различные исторические эпохи.

Ну вот, кажется, время моего досуга подошло к концу, с понедельника опять лекции начинаются. Надеюсь, что время было потрачено с пользой, и до следующего Триалога!

Ваш О.Б.

ЭЛИТАРНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

129. В. Бычков (21–25.01.09)

Дорогие друзья,

только что вернулся из предельно интересной и духовно и эстетически обогащающей, хотя и краткой поездки по Индии. Впечатления и переживания еще должны как-то уложиться в душе и, может быть, удастся что-то в дальнейшем вербализовать для нашего Триалога. Тем более, что Н.Б. уже поделилась с нами вкратце своими впечатлениями от посещения Индии, с которыми во многих моментах совпадают и мои. Прежде всего, в части, касающейся уникальных памятников Кхаджурахо.

Между тем дома меня ждал приятный сюрприз. Олег провел свои рождественские каникулы за изучением Третьего Разговора нашего Триалога, текст которого я отправил ему перед отлетом в Индию, и прислал, по-моему, очень интересные и полезные для нашего дела соображения по наиболее привлекшим его внимание теоретическим аспектам эстетики и философии искусства, обсуждавшимся там. Текст этот я сразу же переслал вам, а сам хотел бы по горячим следам не столько прокомментировать некоторые его положения, сколько поразмышлять о том, что представляется мне дискуссионным в тексте Олега, т.е. требующим еще дополнительного изучения и осмысления вообще, что составляет, может быть, проблемное поле наших дальнейших бесед и изысканий.

Прежде всего, дорогой Олег, я рад (думаю, и вся наша дружина сокресельников тоже), что ты опять и с большой заинтересованностью подключился к нашему разговору. Надеюсь, это не будет одноразовой акцией, ибо твой голос «с того берега» возбуждает интерес к уже вроде бы не раз проговоренной и как-то осмысленной у нас проблематике. Американский ракурс прочтения наших текстов выявляет некоторые их новые, нередко неожиданные аспекты. Твой и уже достаточно большой опыт человека другого поколения и иной социо- и культурно-ментальной среды, получившего в свое время большой заряд классической и европейско-русской культурной традиции и образованности, для нас крайне важен и, в принципе, уникален. Как для профессионала-эстетика мне особенно приятно, что ты не только не утратил интереса к эстетической проблематике, но и развиваешь отдельные ее темы самостоятельно. Фактически твое письмо являет собой глубоко продуманную целостную эстетическую концепцию, во многом отличную от моей, и поэтому мне крайне интересную. При желании ты мог бы развить ее в большую и значимую для эстетики теоретическую работу. Насколько я понял, некоторые аспекты этой концепции ты уже прописал в своей книге, но, кажется, не все. Тем более интересно поразмышлять над ними и здесь, в Триалоге.

Теперь внимательно изучаю твой текст и по ходу фиксирую возникающие размышления. А там есть, над чем задуматься нам всем, и, возможно, в дальнейшем я еще вернусь к каким-то твоим суждениям еще раз. Сейчас остановлюсь на более или менее дискуссионных, хотя достойны изучения и развития и многие эвристические положения твоего текста. Он заставляет профессионалов-эстетиков о многом еще подумать.

В самом начале текста ты высказываешь, и уже не в первый раз, мысль о том, что вообще-то вся проблематика современного искусства, его кризиса или даже кризиса Культуры, стоящая в центре Триалога (в моих текстах, по крайней мере), в Америке (а я думаю и практически везде – в Европе, России, тем более в Индии или Китае) основную массу населения и даже образованную интеллигенцию («с докторатами и даже по эстетике») не волнует. Они ничего не знают о ней и не желают знать. Вот лошадь для скачек или новый гоночный авто – это да! Ценность.

Думаю, что не только современное искусство и проблемы кризиса Культуры, но и вообще высокое искусство и эстетический опыт в его высших проявлениях, о которых в основном и идет речь в нашем Триалоге, огромную массу обывателей во всем мире (и даже со всякими там гуманитарными докторатами)

не волнует. Ибо. Здесь уместна была бы аналогия с известным античным делением человечества на соматиков, психиков и пневматиков. Эстетический опыт на его высоких ступенях и тем более вся связанная с ним проблематика, конечно, не для соматиков (даже с университетскими дипломами, нередко и по эстетике, и по искусствознанию, и по филологии), которых подавляющее большинство, и об этом я не раз писал и здесь, и в других местах, да и о. Владимир нередко напоминает нам о малом числе «избранных». По-моему, принципиальная элитарность высших ступеней эстетического опыта очевидна для нас, эстетиков, и что же ссылаться здесь на массы соматиков, которым он вообще неведом. У них своя жизнь, свои радости, свои лошади и собаки, свои электронные погремушки – свои игрушки; у нас – свои.

Однако, игрушки игрушкам рознь. Понятно, что и игрушки соматиков нередко имеют отношение к эстетическому опыту в его низовых, элементарных формах. Без него человек вообще вряд ли мог бы быть человеком, даже соматиком. Между тем, тот уровень духовно-эстетического опыта, на котором находилась европейская Культура к началу XX в., – это на сегодня высший уровень, достигнутый человечеством (не только европейским, всем) в обозримый исторический период. И не надо упрекать меня здесь в пресловутом европоцентризме (думаю, ты и не будешь даже из своей «американской деревни»). Этот факт культурно-исторического развития человечества сегодня признают все – и азиаты, в том числе, при всем богатстве и своеобразии их древних культур и искусства. Ясно, что уровень этот достигнут «маленькой группой интеллигентов-творцов», которая и возвела за последние две с половиной тысячи лет человечество на вершину духовной пирамиды. И она, по-моему, сегодня не паникует в произведениях *пост*-культуры, но предупреждает (ибо с вершины пирамиды лучше все видится вдаль) на свой (художественно-эстетический) лад человечество либо о какой-то грядущей суперглобальной катастрофе, либо о переходе на принципиально новый цивилизационный уровень (возможно, совершенно бездуховный в классическом смысле, принципиально *иной*) со всеми этими техногенными божками «блэкбери, экс-бокс, блю тус, блю рэй, эм-пэ-три, эйч-ди-тиви, джи-пи-эс» и т.п.

Новейшее поколение соматиков радуется и довольно, но ведь оно полностью лишено радости *анагогического* to kalon (использую в данном случае твою образность, к чему я постараюсь еще вернуться), которым по крупному счету всегда и жила высокая Культура и ее немногочисленные творцы и активные аутентичные реципиенты (тоже своего рода полноправные творцы ее). Об этом внесознательно (!) и кричит искусство авангарда, модернизма, *пост*-культуры, наконец (хотя здесь все сложнее, но об этом я писал много и в Триалоге, и этому посвящен весь мой «Апокалипсис»), в течение целого столетия, да и многие мыслители пишут уже вполне осознанно. Понятно, что для соматиков никакого кризиса нет (скорее, наоборот – расцвет техногенной цивилизации бездумного потребительства – пира перед началом величайшей эпидемии «чумы») и быть не может, ибо, как резонно отмечал еще Бердяев, те, кто не постиг самой культуры, не знают ее, не живут ею, как могут ощутить ее кризис.

Более того, мне, например, очевидно, что американской цивилизации (как именно *квинтэссенции пост-*; здесь ты совершенно прав относительно Нью-Йорка как своеобразного островка европейской культуры в Америке) вся европейская культура, как и Культура в целом, в принципе чужда. Это совершенно иное цивилизационное образование – варварское в духовно-эстетическом плане, но предельно «прогрессивное» (в смысле за ним будущее, если оно есть у человечества) в техногенном. Это исток и начало новейшего техногенного варварства человечества («нового средневековья» – по Бердяеву; «американизма», цивилизации буфета – по Розанову?). Поэтому то, что в Европе ощущается (хотя громко сказано – там тоже американизм уже давно занял прочные позиции, а теперь укрепляет их и в России – «буфет Москва с кулебякой и горячими щами») как катастрофа, в Америке осмысливается как прогресс человечества. Вполне закономерно. Понятно, что я говорю о принципиальных *тенденциях*, из которых есть и частные исключения. Америка за несколько столетий тоже дала кое-что Культуре, но это уже нечто вторичное и третичное, по евроинерции – ведь ее создавали все-таки европейцы, хотя в массе своей очень далекие от какой-либо Культуры – полнокровные соматики. Да

и время было уже не то – Культура и в Европе клонилась к закату.

Теперь относительно твоего интересного тезиса о том, что «время индивидуальных достижений в гуманитарных науках» уже прошло и необходимо совмещение феноменологического (т.е. индивидуального) анализа «с научным аппаратом эмпирических исследований-проверок». Книгу Коли Алмаева я пока не прочитал, хотя изучил автореферат его докторской диссертации, и думаю, что в каких-то аспектах в его исследовании действительно есть кое-что интересное и для эстетики. Однако в целом упования на эмпирические исследования, да еще коллективом исследователей, в эстетике у меня вызывают определенный скепсис, хотя я хорошо понимаю, что именно так техногенная цивилизация и должна действовать в гуманитарной сфере. Тем самым фактически уничтожая ее.

Во-первых, эти попытки уже активно предпринимались и в западной эстетике, и в нашей где-то с 60-х гг. прошлого века, и, азъ грешный, тогда еще только выходящий из техногенной среды, читал все это и увлекался подобными идеями (семиотика искусства, психология искусства и эстетического восприятия, информационная эстетика и т.п.). Однако вскоре увидел, что ничего путного из этого не получается, новых знаний в эстетике не прибавляется, а вносится невообразимая путаница, методологический хаос и бездумное бряцание терминологией из всех областей естественнонаучного знания – не более того. Сейчас, по-моему, и все поняли это. Тогда мне тоже казалось, что все тайны эстетического опыта может раскрыть психология искусства, правильно организованная на экспериментальной основе. Однако выяснилось, что вся экспериментальная сфера психологии и других смежных наук ограничивается таким элементарным, низовым уровнем работы с самыми простыми формами и эмоциями, что думать всерьез о том, что на этом пути можно добраться когда-либо до чего-то более адекватного эстетическому опыту, опыту сложнейшему и в психологическом плане, не приходится. Нужны принципиально иные ходы и методы.

Во-вторых, и главное, эстетика – это философская дисциплина, а философы в принципе не могут думать и петь хором. У каждого свой голос и своя ария. Поэтому и с Вл. Вл., и с Н.Б., да и с тобой по многим вопросам мы не можем *в принципе* договориться. Даже с трудом понимаем (а чаще не понимаем) друг друга. К тому же эстетика – дисциплина столь высокого уровня, что трудно найти даже двух-трех исследователей, стоящих на одной ступени эстетического развития. Здесь ты, пожалуй, прав, когда упрекаешь меня в стремлении создать универсальную, «неконтекстуальную» эстетику, сознавая, что сие невозможно (хотя сам же вроде бы и призываешь писать ее коллективными усилиями – противоречие? парадокс?).

Я думаю, что мы стоим перед некой принципиальной *антиномией* эстетики (как и других гуманитарных наук). С одной стороны, как «наука» она претендует на определенную универсальность и объективность (выявить общие закономерности и характеристики эстетического опыта, например). И это вполне закономерно. С другой – «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» (контекстуальность широкого плана), и более того – *личностная авторская позиция*. В эстетике ее никак не избежать (и это тоже закономерно – *принципиально* нельзя избегать), ибо эстетический опыт предельно индивидуален, и эстетик-исследователь должен быть, прежде всего, эстетическим субъектом высокого уровня (т.е. с высоким эстетическим вкусом, высокой эстетической восприимчивостью, любовью к искусству, горением искусством и т.п.). Поэтому, когда эстетик пытается дать определения предмета эстетики, эстетического, искусства, он вполне закономерно стремится к предельно возможной на уровне его времени *универсальности* и *объективности*. Это уровень *эстетической метафизики*, которая на сегодняшний день составляет основу эстетики как науки и была постепенно выявлена совместными усилиями крупнейших мыслителей от Платона и Аристотеля через Канта, Шеллинга, Гегеля до мыслителей XX века. Когда же он описывает более конкретные аспекты эстетического опыта (типа ступеней эстетического восприятия, понимания художественного образа, символа и т.п.), он в большей мере опирается на свой личный эстетический опыт и свои принципы вербализации слабо вербализуемых феноменов.

Далее о твоей сознательно упрощенной (для чего?), на мой взгляд, интерпретации позиций Хайдеггера и Гадамера в понимании искусства (в связи с нашими с о. Владимиром усилиями отыскать пространства, связывающие серьезную продукцию *пост*-культуры с эстетической сферой). «Если следовать Хайдеггеру (а затем и Гадамеру), – утверждаешь ты, – то такого рода «мура» будет искусством просто потому, что там есть «откровенный» момент, т.е. оно нам *что-то* открывает о реальности» (курсив мой. – *В.Б.)*. Дело в этом «что-то». Что-то ли, или нечто сущностное?

Я, возможно, менее тебя начитан в текстах Хайдеггера и Гадамера, но в том, что я изучал у них, ничего подобного (об искусстве как просто «откровении *чего-то* о реальности») не обнаружил. И если у них это есть, то это никакого отношения к искусству как *эстетическому феномену* не имеет. По этому критерию о художественности, т.е. эстетической ценности искусства (как классического, так и самого современного – тех же коробок Раушенбера или войлочных кип Бойса) судить нельзя.

Хайдеггер, по-моему, вообще не о какой-то там «реальности» (что есть реальность по Хайдеггеру?) говорит в связи с искусством (не о фактуре базальтового слома – хороший пример, но работает ли в эстетике?), но о *полагании, становлении, совершении, учреждении, истечении* и т.п. *истины* в произведении искусства (см. цитаты из Хайдеггера на эту тему в моем «Апокалипсисе», Кн. 2. С. 349ff; да и ты ниже мельком упоминаешь об этой мысли Х.). «Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit» и т.п. Истина же у него понимается как «несокрытость сущего», т.е. смысл произведения искусства (Werk) понимается как явление, «просветление», «свечение» и «звучание» «несокрытости сущего» = «несокрытости бытия»: «Действенность творения не состоит в каком-то воздействии. Она покоится в совершающемся изнутри самого творения преобразовании несокрытости сущего, а это значит – в преобразовании несокрытости бытия» (пер. А.В. Михайлова). В оригинале (т.к. ты не любишь переводов, хотя Михайлов был крупнейшим знатоком и немецкого языка, культуры, и философии Хайдеггера; однако Werk я не стал бы переводить как «творение», ведь речь идет просто о произведении искусства), это звучит лаконичнее: «Die Wirkung des Werkes besteht nicht in einem Wirken. Sie beruht in einem aus dem Werk geschehenden Wandel der Unverborgrnheit des Seienden und das sagt: des Seins». Это из последней, третьей части («Истина и искусство») «Der Ursprung des Kunstwerkes».

«Несокрытость сущего» – это, конечно, не совсем визуально воспринимаемая «реальность» любой выставленной в экспо-пространстве картонной коробки или базальтового слома. Однако я не стал бы особенно заостряться на эстетике Хайдеггера. В ней практически нет ничего нового по сравнению с немецкой классической эстетикой – новая терминология, а сущность та же или даже несколько упрощенная. Его конкретный анализ «Башмаков» Ван Гога показывает, что и «несокрытость сущего» он раскрывает как-то весьма примитивно. Так что магия имени «Хайдеггер» (произносится с благоговейным придыханием) в эстетике, по-моему, не очень работает.

Другое дело Гадамер. В письме 083 я уже привел его крайне интересные мысли из давнего конспекта, которые, на мой взгляд, действительно дают новый импульс в подходе как к классическому, так и к современному искусству (однако не ко всему *пост*-, пожалуй). Речь идет об «упорядочивающей духовной энергии» в произведении искусства и о произведении искусства как о «новом крошечном космосе», о «новой цельности» упорядоченного в произведении бытия. Повторю здесь уже приводившуюся прекрасную цитату, выражающую метафизическую сущность искусства вообще. «*И если то, что изображено в произведении, или то, в качестве чего оно выступает, поднимается до новой оформленной определенности, до нового крошечного космоса, до новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия, то это – искусство, независимо от того, говорят ли в нем содержания нашей культуры, знакомые образы нашего окружения или в нем не представлено ничего, кроме полной немоты и вместе с тем прадревней близости чистых пифагорейских начертательных и цветных гармоний*» (из текста доклада «Искусство и подражание», прочитанного Гадамером в Маннгейме – найдешь его в издании: Gadamer H.G. Kleine Schriften. Bd 2. Tuebingen, 1976; я пользуюсь хорошим русским переводом, но у тебя его нет). Все это очень далеко

Клод Моне.
Кувшинки.
Оранжери.
Париж

от простого открывания *чего-то* о реальности. Всякая «мура» отнюдь не попадает под это определение искусства. Не так ли, друг мой? С «мурой», которая по существу-то отнюдь не мура, как я показал в «Апокалипсисе», а очень серьезное явление современности, надо еще разбираться. И по другим критериям. Я и предложил их, в частности, в анализе Раушенберга по принципам неклассической эстетики (095, 096), которые ты как-то вообще игнорируешь. Почему? Нонклассика, по-моему, и дает нить, связывающую *пост-* с эстетической сферой и своеобразные критерии (хотя и пара-, но все-таки *эстетические*) для оценки этой арт-продукции. Хайдеггер же и Гадамер прописывают нам определения искусства (хотя Гадамер подтягивает вполне закономерно под свое определение и произведения классического авангарда – абстрактное искусство и др.) в рамках все той же *классической эстетической метафизики* (в иной терминологии только), восходящей к Канту и Шеллингу, но от нее принципиально отказались арт-практики *пост*-культуры, и она здесь не работает (кстати, так же, как и идеи Бальтазара, естественно).

Здесь вспомнились твои суждения об импрессионизме, которые оказались мне сейчас, после летней прогулки по Парижу и нового радостного опыта

Храмы
в Кхаджурахо.
Индия

Храм Шива
Кандараия Махадева.
XI в.
Кхаджурахо.
Индия

восприятия и импрессионистов в Орсэ, и «Кувшинок» Моне в Оранжери, особенно близкими. Пространство с кувшинками в Оранжери всегда потрясало меня силой эстетического воздействия. Ты помнишь, о чем я говорю? Это несколько специально выстроенных овальных залов в подземном этаже «Оранжери» для огромных полотен Моне с кувшинками. Фактически целый художественный энвайронмент – пространство совершенно иного микромира, сконцентрировавшего в себе радость, цветение, сияние бытия и могучий аллилуарий (jubilatio!). Вот здесь определения искусства и Хайдеггера, и Гадамера работают в полную силу. И «несокрытость бытия», и выявление его сущности как ликующей юбиляции жизни (квинтэссенции бытия), и «новая цельность схваченного, объединенного и упорядоченного бытия», и потоки «упорядочивающей духовной энергии», изливающиеся в душу и вызывающие в ней восторг и ликование. Это искусство! Большое, высокое, истинное!

Другой пример из совсем иного ареала, который я только что посетил, – из Индии. Удивительно целостные, мощные по силе эстетического и духовного воздействия индуистские храмы в Кхаджурахо (Khajuraho). Н.Б. (см.:127) не случайно тоже вспомнила о них, как только узнала, что я еду в Индию. Это действительно целостные миры, предельно пластично, в яркой художественной форме выражающие нечто сущностное для человека вообще. Ту же непреходящую радость и ощущение полноты бытия, осознавшего себя как глубинное антиномическое единство материально-телесного (даже плотского в эротическом модусе) и духовного начал в их синтетическом цветении. На небольшом пространстве разбросаны десятки храмов XI–XIV вв., выполненных в близкой архитектурно-пластической стилистике, являющей, на мой взгляд, предельно ясное выражение сути эстетического. Это именно яркий символ квинтэссенции эстетического опыта в его предельном состоянии – целостном явлении чувственно данной сущности бытия – именно глубинное и практически мгновенное «откровение», используя твою терминологию, to kalon – ликующего цветения бытия в душе реципиента.

Индуистские храмы вообще с юности поражали мое воображение даже на фото своей какой-то предельной органичностью. Мне казалось (теперь так и оказалось), что это не произведения рук человеческих, но какие-то причудливые образования (притом органические, почти живые или, по крайней мере, растительного происхождения) – порождения самой природы. Н.Б. очень точно перечисляет известные

Декор храмов
в Кхаджурахо

памятники природной скульптуро-архитектуры, в ряд с которыми можно было бы поставить и индуистские храмы. Они – полная противоположность шедеврам мусульманской архитектуры в той же Индии, типа Тадж-Махала, в которой сразу ощущается рука и мощный рациональный дух человека – гениального художника с математическим складом ума. Восхищаясь предельно геометризованной красотой подобных памятников, я, например, ощущаю их какой-то почти бесчеловечный (космический?), рационалистический холод. Восхищаются интеллект и разум, но душа молчит, не ликует. Сегодня Тадж-Махал, пожалуй, мог бы спроектировать (рассчитать) сам компьютер, а вот какой-нибудь индуистский храм типа кхаджурахского – вряд ли. Здесь я чувствую тепло жизни в ее высшей стадии – пронизанной *любовью* ко всему, в Тадж-Махале и подобных памятниках – нет.

Храмы Кхаджурахо, я думаю, ты можешь найти в интернете. Их нижние регистры фактически сплошь сотканы из скульптурных композиций, изображающих те или иные мифологические сцены из жизни индуистских богов и героев. В отличие от других индуистских храмов, здесь большое место занимают эротические сцены, соотносимые с текстом Кама сутры, из-за которых они и «прославились» на весь обывательский мир. Между тем эротизм этот как выражение мистики любовного наслаждения, характерного для отдельных направлений индуизма, дан здесь в таком сильном эстетическом аспекте, что предстает высоким гимном человеческой любви и красоты (не совсем привычной для европейца, но – красоты!). В архитектуре всего храма (его центральной, высоко возносящейся части) этот гимн постепенно через систему удивительно сложных, но структурно точных абстрактных лекальных орнаментально-архитектурных форм верхних регистров перерастает в анагогическое ликование человеческого духа на высших ступенях космического (духовного!) Эроса.

Обходя каждый храм (а их и сейчас очень хорошо сохранилось больше двадцати из 85 (!), изучая его интерьеры (так же имеющие множество скульптурных изображений), переходя от храма к храму, пребываешь действительно в состоянии возвышенного ликования, непрекращающегося эстетического наслаждения и единения со всем Универсумом, духовно-эстетическим живым символом которого является каждый из кхаджурахских храмов. Ничего подобного в нашей, европейской культуре я не знаю. Ну, за исключением, пожалуй, готических храмов, где архитектура и скульптура так же органично сплетают-

ся в некий единый, рвущийся в духовные измерения грандиозный образ. Однако там все-таки совсем другая образность, хотя что-то сближающее их типологически есть. Это несомненно. Принципы воплощения архитектурно-скульптурного единства близкие, но существенно разное решение и скульптуры, и, особенно общего архитектурного облика; принципиально разные геометрия и понимание формы. Ну, об этом стоит размышлять и говорить как-то отдельно. Не здесь. Я же просто хотел привести еще один яркий пример выдающихся художественных произведений, действительно *являющих* Истину в ее художественном облике (по Хайдеггеру) и т.п., да увлекся воспоминаниями о недавней прекрасной встрече с индуистским (и не только) искусством. В Индии эстетику действительно есть, что посмотреть и о чем задуматься. Однако над этим надо специально работать.

Очень интересен твой раздел «*Различные эстетические носители (*media*)*». Правда, под медиа в эстетике понимают совсем другое. Однако смысл этого раздела заставляет о многом подумать. Особенно в плане logos и lexis. Вообще проблему «понимания» в искусстве мы, кажется, не до конца проработали, и к ней необходимо еще специально вернуться, возможно, еще раз проштудировав соответствующие разделы «Истины и метода» Гадамера. Так же, как и к проблемам синестезии, «сущностных структур» в искусстве (их, кстати, кажется, постоянно искал Михаил Шварцман и пытался выразить в своих иературах – см. Иванов 118) и ряду других поставленных здесь фундаментальных проблем эстетики. Этот раздел достоин внимательного изучения и развития. Я же пока готов только к размышлениям о некоторых более мелких проблемах, выявленных в твоем письме.

Небольшое разъяснение относительно упрека вскользь по поводу «идеи» и «эйдоса» в моем употреблении. Кажется, всем в нашем кругу, читавшим хотя бы Лосева и немного знакомым с греческим, известно, что это однокоренные термины, хотя уже в неоплатонизме имевшие свои смысловые оттенки. Из контекста же моего письма, по-моему, совершенно ясно, что я употребляю термин «идея» в современном, а не в платоновском, и достаточно однозначном смысле. Эйдос же я сознательно употребляю в плотиновском понимании, чтобы действительно разделить то, о чем ты говоришь ниже в связи с эстетикой Бальтазара: эстетическим (в данном случае визуальным) схватыванием некой сущностной целостности (*эйдос*) и формально-логическим, дискурсивным осмыслением (на уровне ratio – *идея*). Я *ввожу* эти смыслы для понимания моей мысли, исходя из некоего их «логосного» значения, а не «связываю». Однако это, как говорит Вл. Вл., логомахия, а сущность, кажется, мы видим одинаково, и она действительно имеет огромное значение для осмысления «понимания» искусства, т.е. является одним из краеугольных камней философии искусства. Между тем, проблема здесь никак не нейробиологическая и не может быть решена на этом уровне, но чисто феноменологическая, развивающаяся в плоскости эстетической герменевтики (скажем, уровни рецептивной и профессиональной герменевтики произведения искусства).

Далее же все твои размышления по поводу эстетического восприятия, навеянные текстами Вл. Вл., представляются мне совершенно верными. Aisthesis, конечно, неотъемлемый компонент любого эстетического опыта, что не исключает и последующего рационального осмысления результатов этого опыта, естественно. Только это уже, как мне кажется, не будет иметь прямого отношения к эстетическом опыту как таковому (хотя, как знать; все сугубо индивидуально, и я помню, что Н.Б. и Вл. Вл. уже полемизировали со мной на эту тему в пространстве Триалога). Одно дело, например, когда какой-то христианский или масонский, или любой другой символ в процессе эстетического восприятия как-то внесознательно воздействует на нас в контексте всех художественных средств (т.е. мы не концентрируем в процессе восприятия на нем специального внимания как именно на внехудожественном символе, несущем ту или иную конкретную семантическую нагрузку). И совсем иное, когда по завершении эстетического акта мы начинаем рационально изучать произведение и разбирать, что вот здесь у нас чисто христианский, или масонский, или индуистский или коммунистический символ, и пытаться понять, зачем он здесь, в этой

художественной структуре, и т.п. В процессе пострецептивного анализа изучается и описывается весь комплекс входящих в произведение искусства элементов и компонентов, и может оказаться (*так,* как правило, и бывает в реальности), что далеко не все из них имеют прямое отношение к его художественной специфике. На уровне ratio при пострецептивном анализе мы можем отыскать (чем собственно и занимаются искусствоведы) в произведении значительно больше информативных и семантических элементов, чем те, которые непосредственно участвовали в акте эстетического в*и*дения, восприятия. Или участвовали, но как-то очень опосредованно и т.п. Здесь одна из существенных проблем эстетического опыта вообще и восприятия искусства, в частности. Она имеет прямое отношение и к проблеме «понимания» в искусстве.

Весь твой раздел об эстетическом и религиозном, о сущностных идеях твоей книги (дай Бог, чтобы она вышла поскорее), об анагогической функции to kalon и любого высокого искусства, – все это читается с большим интересом и льет бальзам на душу эстетика. Именно об этом мы все (собеседники Триалога) и пишем, только каждый по-своему, в своей манере и стилистике изложения, и, главное, этим и руководствуемся в своем ежедневном эстетическом опыте. Только вот возвращаться к античной патристической или даже кантовской эстетикам сегодня вроде бы нет большого смысла. Современная эстетика в лице хотя бы твоих собеседников по Триалогу уже в какой-то мере, опираясь на всю тобой любимую эстетическую традицию и иные достижения XX века в этой сфере, идет несколько дальше. Все-таки мы живем уже в XXI веке, а не в I или даже XVIII. И знаем немного больше, чем Платон или Кант, слава Богу. Да и эстетический опыт у нас куда как богаче, чем у наших мудрых предшественников. Искусство с тех пор дало (и дает!) такую пищу, которая даже не снилась никому до XX века. Слава Богу! Есть чем утешиться (и как!) современному эстетическому реципиенту (вся история искусства – и какого! – с древнейших времен по XX век! – уже это дает значительные преимущества думающему и чувствующему эстетику нашего времени перед любыми выдающимися умами прошлого.)

Относительно эстетического удовольствия, вкуса и т.п. вещей в следующем разделе твоего письма. Здесь позиции авторов Триалога, по-моему, достаточно ясно прописаны, и моя тем более. Я не один раз обращался к этой теме в полемике с Вл. Вл. Не буду повторяться.

А вот по поводу такой твоей мудрой фразы, как: «Так что в плане *использования* эстетики мы от животных ничем не отличаемся, только в плане попытки осознания», – я по примеру о. Владимира (у него это весомый аргумент в некоторых моментах особо острого несогласия со мной) могу только развести руками. Неужели ты действительно так считаешь или просто подливаешь масла в полемический костер?

Твои же рассуждения о «вкусе» требуют разъяснения, ибо, по-моему, то, как ты его здесь употребляешь, не имеет отношения к эстетическому вкусу, вкусу как важнейшей эстетической категории. У тебя какое-то обыденное понимание термина. Все эти косметические и декоративные соматические ухищрения древних и новейших народов и чуваков имеют отношение не ко вкусу в его эстетическом понимании (читай у Канта), а к моде. Скоропреходящей и изменчивой моде, которая имеет дело не с Красотой, не с to Kalon, а с *красивостью*, т.е. поверхностной и самой элементарной ипостасью красоты. Истинный же эстетический вкус (читай в моей «Эстетике» соответствующую главу – там вся историческая полемика по вкусу представлена) – категория, выражающая более глубинные и сущностные основания эстетического опыта и Культуры. Вкус – это отчасти врожденная, отчасти воспитанная способность человека (и только его! А не животных) интуитивно выявлять (чувствовать) именно эстетическое качество созерцаемого объекта, его потенциальные возможности для участия в полноценном высоком акте эстетического события, эстетического восприятия, эстетического контакта с Универсумом, в конце концов.

И это более или менее константная величина (эстетический критерий) для достаточно широкого историко-культурного социального образования (например, для европейской культуры XVIII века по целому ряду аудиовизуальных параметров; но также – и для всей, например, европейской культуры от греко-римской античности до XX века, – по ряду

других более общих и универсальных параметров; для классической индийской или китайской культур и т.п.). Вкус – это *основа* эстетического опыта (а не «эстетическое удовольствие», что вы с о. Владимиром пытаетесь мне постоянно приписать; эстетическое удовольствие – лишь *показатель* <единственный и необходимый, естественно>, *индикатор* того, что эстетический акт состоялся), эстетического акта. Только обладая достаточно развитым эстетическим вкусом, реципиент имеет потенциальные возможности адекватно участвовать в акте эстетического восприятия. Без него ничего нет. И нечего даже говорить ни о какой эстетике.

У нормальных субъектов той или иной культуры вкус (его частью является, например, абсолютный слух у музыкантов, или повышенное чувство цвета, формы у художника, фонетической музыки слова у поэта и т.п.) заложен генетически (это основа появления художественного гения или эстета в высоком смысле этого слова). Понятно, у всех по-разному. Но основа для данной культуры – врожденная, сложившаяся филогенетически. Затем он активно воспитывается и развивается в процессе эстетического воспитания. Однако настолько повлиять на него в процессе онтогенетического развития, чтобы его субъект сегодня считал прекрасным шедевр Рафаэля, а завтра видел в нем «муру», а истинную «муру» (например, банку супа Кэмпбел Уорхола) почитал за шедевр, невозможно. Врожденными в эстетическом вкусе являются не только «нейробиологическая приязнь» к симметрии и некоторым правильным геометрическим формам (это самый примитивный, элементарный, начальный, почти животный, действительно, уровень вкуса), но и какие-то существенно более сложные эстетические феномены, какие-то гештальтные (эйдетические) архетипы формы данной культуры, которые искоренить или существенно изменить у человека в процессе его жизни вряд удается. И поэтому именно вкус эстетически развитого субъекта и является главным критерием оценки произведения искусства, его художественно-эстетической значимости. На нем, в конечном счете, основываются все оценки и суждения об искусстве в историческом контексте той или иной культуры, и шире – Культуры в целом, пожалуй. Последний момент, сознаю, дискуссионен, но что-то в нем есть от истины. Ощущаю интуитивно, бездоказательно (пока).

Сколько бы я, ты, о. Владимир, Н.Б., да и любой развитый эстетический субъект нашего поколения (поколения все-таки Культуры) не убеждал себя, что инсталляции из коробок Раушенберга, кипы войлока Бойса, мешки с углем Кунеллиса и т.п. – это великое современное искусство, никакого эстетического удовольствия от созерцания этих объектов мы не получим, т.е. эстетического восприятия не происходит, эстетическим (равно художественным) качеством эти объекты не обладают (или обладают в самой элементарной форме – симметрия-асимметрия расположения предметов, радующий (или режущий) глаз цвет того или иного предмета и т.п.), хотя и выполняют какие-то функции в контексте современного арт-пространства, но явно не эстетические или только элементарно эстетические. И об этом ясно и однозначно свидетельствует наш эстетический вкус, сколько бы его наш разум с помощью массы мудрых текстов современных «продвинутых» искусствоведов не пытался убедить в обратном. Так что вкус в эстетическом опыте (и суждении) очень сложная, тонкая и далеко не сиюминутно меняющаяся вещь. А бревна в ушах и носах американских студентов никакого отношения к нему не имеют – это примитивная, сиюминутная мода. Завтра будет другая. Причем, человек, действительно обладающий вкусом, вряд ли *бездумно* поддастся влиянию моды. Бревна в носу таскать однозначно не будет, а вот истинно эстетические находки моды (таких там тоже бывает немало) поддержит и использует.

Теперь о критерии «чувственного опыта».

Я никогда не прыгал с парашютом, не болтался на резинке вниз головой и не практиковал экстремальных видов спорта (кстати, ты тоже, по-моему). Так что ничего не могу определенного сказать об этом опыте. Думаю, однако, что он не эстетический. И если субъекты этих практик и испытывают в процессе какие-то удовольствия, то уж никак не эстетические. ИБО! Я неоднократно писал и пишу (повторяю!): Эстетическое наслаждение (и удовольствие как более низкая ступень) является не целью эстетического опыта, а свидетельством того, что он состоялся. Цель

же его – *анагогическая*! *Восхождение* к полноте бытия, к контакту и *гармонии* с Универсумом. Этого ли достигают экстремалы и наркоманы? Попробуем при случае попытать их…

А вот, если действительно в определенной *ситуации только* и *исключительно эстетического восприятия* (именно, когда стоит цель такого восприятия: ты пришел в музей, на концерт или на природу *для этого*!) ты получаешь удовольствие, то оно, как правило (тоже не всегда), свидетельствует о высоком эстетическом качестве объекта восприятия, т.е. о том, что перед тобой *истинное* произведение искусства (если ты воспринимаешь искусство). И другого более конкретного критерия, увы, нет, если мы пытаемся говорить об эстетическом опыте. Любое истинное погружение в мир искусства доставляет нам, прежде всего, удовольствие и наслаждение *особого качества*. Его трудно охарактеризовать вербально, но всякий эстетический субъект знает об этом. Это именно *особое* состояние высокой радости, ликования, восхищения, удовольствия, наслаждения, которое несравнимо ни с каким иным состоянием. У эстетического опыта нет никаких заменителей. Он высок и уникален.

То же, что ты разводишь на сферы aisthetics и relevatorics, интересно, возможно, продуктивно в каких-то планах, но какое отношение это имеет к aesthetics? К сожалению, из того, что ты пока написал об этом, не очень ясен смысл концепции. Вероятно, необходима более полная информация, мне лично, по крайней мере. Не очень схватываю ее суть. Ты в целом правомерно определяешь эстетику как *«"чувственный опыт, который ведет к определенному откровению" о сущности реальности»*. Многие в классической эстетике так и определяли ее, по сути. И это свидетельствует о том, что к эстетике относится только *такой* чувственный опыт, который ведет к *внерациональному* проникновению («откровению») в *сущностные* основы «реальности» (термин не совсем определенный для меня, и я его редко употребляю, тем не менее, понятно более или менее, о чем идет речь). Я бы добавил к этому, что, когда такое проникновение совершается, возникает эмоциональный взрыв в душе реципиента (катарсис?), который он ощущает как *духовное* (= в данном случае эстетическое) *наслаждение*. Последнее ты настойчиво сбрасываешь со счетов, хотя для всей эстетики это – общее место. Только там, где чувственный опыт приводит к такому «откровению», сопровождающемуся гедонистической реакцией высокого уровня, и можно говорить об эстетическом опыте. А сами по себе сферы и aistetics, и relevatorics, естественно, шире aesthetics. Только там, где они пересекаются, накладываются друг на друга, перекрывают друг друга, мы и можем, пожалуй, говорить о собственно эстетике. Поэтому сами по себе меня, например, как эстетика эти сферы не очень интересуют, хотя их имеет смысл в научном плане разрабатывать, естественно. А вот, дает ли что-то подобная разработка эстетике, мне пока не очень ясно.

Ты прекрасно разбираешься в концепции художественной формы Лосева, только вот аналогия с вирусом оказывается крайне неожиданной для эстетики, как-то даже коробящей эстетическое чувство, какой-то очень американской, хотя по существу верной. На основе изучения всей предшествующей истории эстетической мысли я определяю, как ты знаешь, эстетику как науку о специфической системе субъект-объектных отношений, а художественную форму как форму-содержание, полностью раскрывающуюся, имеющую бытие только в процессе конкретного восприятия произведения реципиентом, т.е. в одинаковой мере зависящей как от объекта, так и от субъекта. Кстати, критерием художественности формы ты называешь «жизнеспособность» «вируса художественной формы». А что служит показателем-то этой жизнеспособности? Позитивная духовно-эмоциональная реакция субъекта, его опять же эстетическое *наслаждение* при восприятии. Не так ли? Или что-то иное? Тогда что?

Кстати, и Лосев хорошо понимал это и писал в своем трактате. Вот одна из цитат: «В художественной форме мы чувствуем то, что выше чувства; соотносим с собою нечто, считая его за себя самих, в то время как оно – вовсе не мы, а особый первообраз, которому нет дела ни до нас, ни до формы. И в этом чудном противоречии и игре с самими собою мы и наслаждаемся художественной формой, которая предстоит нам как нечто исполненное радостями блаженной игры – с самим собой» (с. 94 – по серому собранию: «Форма – Стиль – Выражение. М., 1995». У тебя есть.). Игра и наслаждение для Лосева неотъемлемые части

эстетического опыта; в частности, становления и бытия художественной формы.

Это первые беглые заметки в связи с твоим текстом. В целом же он заставляет о многом задуматься эстетика, и я благодарен тебе за него. Думаю, что и все наше Серапионово братство придерживается такого же мнения, и каждый из собеседников как-то отреагирует на него. Правда, о. Владимир, как я узнал сегодня от Маши, вернется из Иерусалима только 5 февраля. Однако Н.Б. здесь и изучает твой текст с пристрастием профессионала-эстетика.

Обнимаю тебя и сердечный привет всем собеседникам. Отправляя это письмо в плавание, жду ото всех откликов и продолжения наших бесед.

В.Б.

О «НАТУРЭСТЕТИКЕ» И ЭСТЕТИКЕ PER SE

130. Н. Маньковская (27.01.09)

Дорогие друзья,

Я с большим интересом прочла последние письма В.В. и О.В. Рада, что наш заокеанский собеседник вновь включился в дискуссию, и не просто включился, а внес в нее немалый вклад. Ведь Олег взял на себя труд не только внимательнейшим образом проштудировать наши тексты, но и выделить их сущностное ядро, классифицировать концептуальные проблемы и высказать по ним собственное мнение, порой в полемически заостренной форме. Размышляя над его аргументацией, я отмечала для себя наиболее дискуссионные позиции, мысленно формулировала возможные контраргументы. Тем временем подоспел ответ В.В., и обнаружилось, что наше внимание привлекли сходные моменты, более того, ход наших мыслей во многом развивается в одном русле. Так что многие из моих гипотетических реплик утратили свою актуальность – ведь нет необходимости бить в одну точку, пусть в других выражениях и с иной аргументацией.

И все же есть один вопрос, о котором, как мне кажется, стоило бы поговорить подробнее. Я имею в виду повышенный интерес О.В. к естественнонаучным, в частности, биологическим основаниям эстетического – этот сюжет поворачивается в его письме разными гранями. Как и В.В., мне лично такой подход не близок, и по тем же, что у него, основаниям. Однако сам факт пристального внимания Олега к данной проблематике показался мне весьма симптоматичным – ведь направление, которое я называю для себя «натурэстетикой», в последнее время довольно активно заявляет о себе. На московских конференциях, ученых советах и т.п. то и дело возникают своего рода ремейки давней дискуссии между «природниками» и «общественниками» (вот и О.В. приводит аргументы в пользу того, что «в плане *использования* эстетики мы от животных ничем не отличаемся, только в сфере попытки осознания» и призывает «посмотреть, на каких основаниях *"пост*-артефакты" вызывают удовольствие: природных или привитых»). Впрочем, можно обратиться и к более географически отдаленным изысканиям – достаточно вспомнить хотя бы о XVI Международном конгрессе по эстетике в Рио-де-Жанейро, где постановка вопроса о соотношении эстетического и физиологического, природного, «натурального» начал оказалась остро дискуссионной, а порой и провокативной. В своих рассуждениях о постчеловеческой эстетике многие докладчики апеллировали к Ницше, прежде всего к его психофизиологическому подходу к искусству. В рамках «натурэстетики» обсуждались темы физической вовлеченности в эстетический опыт, антропологизма и биологизма в эстетике и искусстве, дарвинистской и «животной» эстетики, телесности, эстетических аспектов пластической хирургии, «географической» эстетики и т.п. Так, экс-президент Международной эстетической ассоциации Кен-ичи Сасаки (Япония) в своем докладе «Укорененность в мире: три способа физической вовлеченности в эстетический опыт» на пленарном заседании проследил три способа укоренения эстетического в мире, связанных с изменением роли тела в эстетическом опыте: 1) вертикальный и конкретный (античность, Средние века), сопряженный с верой, дающей человеку ощущение как небесного сияния, так и твердой почвы под ногами; 2) горизонтальный и абстрактный (Новое время), свидетельствующий о преобладании горизонтального взгляда на окружающий мир в целях его объективного изучения, минимизирующий роль тела в эстетическом опыте (Кант, Дюрер); 3) горизонтальный и конкретный (XX–XXI вв.), нацеленный на «бытие-в-мире»

(Хайдеггер, Окакура), этику и эстетику земли, физическую связь с почвой, гипертрофию телесного начала.

Рассуждая о неодарвинизме в эстетике, Д. Даттон (Новая Зеландия) провел ряд аналогий между эстетическим наслаждением от неутилитарного созерцания искусства и эволюционистским пониманием удовольствия как преимущества в плане выживания и репродукции. Полемизируя с данной точкой зрения, А. Чаплин (США) подчеркнула односторонность эволюционистской интерпретации искусства, как части борьбы за выживание. Она сосредоточилась на роли телесности в истории, культуре, общественной жизни, а также значении тела в создании и восприятии искусства. Сопоставляя биологизаторские и феноменологические эстетические теории, докладчица призвала вернуться к докантовскому пониманию эстетики как науки о чувственном восприятии, антропологической трактовке искусства как процесса отелеснивания, дорефлексивному, не дискурсивному способу познания и бытия-в-мире. Продолжая эту тему, К. Китамура (Япония) рассуждал о понятии «жизнь» в произведении искусства. По его мнению, художественное произведение обладает своей собственной, не метафорической жизнью: у материи есть память, воображение, желания, это «желающая» материя (автор ссылался здесь не только на А. Бергсона и Ж. Делёза, но и на данные молекулярной биологии, квантовой механики, астрофизики), проявляющая себя в чувственной фигуре – артефакте. Сходную точку зрения излагал в своем сообщении «Естественная красота и материя» другой исследователь из Японии, Т. Китамура, полагающий, что ценность классического произведения искусства является производной эстетического опыта и ассоциативной памяти зрителя, всего комплекса присущих ему духовных, общекультурных ценностей. Что же касается природной красоты и современных арт-практик, то в их оценке участвуют не только высшие, «эстетические» чувства, но и телесные ощущения. Именно благодаря этому актуальное искусство взламывает границы между искусством и жизнью, вторгается в повседневность и становится ее частью.

Доклад К. Лейте (Бразилия) был посвящен тактильной красоте и ее восприятию в невизуальной эстетике (целью экспериментов автора с эстетическими объектами в полной темноте было изучение эстетического опыта слепых). О разворачивающемся на наших глазах процессе стирания граней между искусством и реальностью говорила в своем докладе «Философия в спальне» Ю. Картунен (Финляндия). По ее мнению, в актуальных визуальных искусствах мы наблюдаем акты вместо образов и объектов, встречаемся с анонимными группами, а не артистами. Эстетические критерии отличия искусства от неискусства упраздняются. В философском плане жизнь, в том числе и повседневная, воспринимается как искусство. Художественная иерархия рушится, повседневность становится легитимной частью эстетики. Поэтому, на взгляд докладчицы, эстетика начинается в спальне. Она предложила конкретный концептуальный проект современной арт-галереи: «Галерея в спальне, галерея в ванной». Такое название носит открытая Картунен художественная галерея в частной спальне парижского дома. Финская исследовательница задается целью изучения меняющегося статуса самой границы между искусством и реальностью в духе эстетики прагматизма Д. Дьюи. Тему эту продолжил Ч. Фейтоза (Бразилия). Его доклад «Танцевать и курить трубку» был посвящен взаимосвязи телесности и жестуальности в эстетике повседневности. Фейтоза разделил жесты на торжественные, символические, эстетизированные (письмо, рисование, фотографирование и т.п.) и банальные, со стершимися символическими значениями (рукопожатие). Танец, занимающий промежуточное место между ними, по-прежнему увлекает, удивляет. Это телесное движение, обладающее выразительным потенциалом. К тому же типу артистических жестов Фейтоза отнес и ритуал курения трубки, считая его искусством наподобие танца и живописи – но искусством повседневности. «Эстетика банального» – под этой общей шапкой на конгрессе обсуждались самые разные проблемы – от реалити-шоу и театра вербатим до эстетики ухода за больными.

Гвоздем этой части программы стал доклад В. Велша (Германия), посвященный «животной» эстетике. Велш задался вопросом о том, не разумнее ли в современной ситуации говорить не столько о постчеловеческой, сколько о предчеловеческой («животной») эстетике. Ход его рассуждений таков: 1) красота в природе – одна из главных эстетических проблем, а животное царство – часть природы с присущим ему

эстетическим началом (изумительные крылья бабочки, грация леопарда и т.п.); 2) животные прекрасны, но есть ли у них самих чувство прекрасного, нечто вроде эстетики, предполагающей эстетическую оценку?; 3) если да, то как соотносятся человеческая и «животная» эстетические оценки? Есть ли между ними нечто общее? 4) если человек как природное существо не лишен животного начала, отчасти продолжает животное, если имеются основания говорить о предчеловеческой, «животной» эстетике, то какова корреляция субъективного (человеческого) и объективного (животного) в философско-эстетическом плане? Доклад Велша носил в целом постановочный и отчасти провокативный характер: его основная задача – взбудоражить аудиторию – оказалась выполненной. В аналогичном духе были выдержаны выступления бразильских исследователей П. Гейгера «Географическая эстетика» и Г. Гвелли «Эстетические аспекты картографии». Докладчики рассуждали о роли политики, искусства и географии в пространственной иерархии «дома человека», соотношении географического пространства, ландшафта и пейзажа, эстетической неупорядоченности суши и гармонии водных пространств.

Подобный крен в сторону «натурэстетики», гипертрофии телесности говорит о том, что процесс продвижения ряда маргинальных, периферийных для классической эстетики сюжетов к теоретическому центру нонклассики еще не закончен. Об остроте данной ситуации свидетельствуют прозвучавшие на конгрессе призывы к постинтеллектуализму в эстетике, то есть освобождению последней от теории, превратившейся в нонсенс стараниями марксистов, феминисток, психоаналитиков, деконструктивистов и т.п. Отвергая как классические, так и современные интеллектуальные схемы, Д. Карвальо (США) предложил эстетикам сосредоточиться на визуальных, музыкальных, литературных, театральных образах, несущих смысл вне всяких теорий, т.е. на самом восприятии искусства. Следует отметить, что при всех полемических издержках такого рода взглядов они представляются объяснимыми в контексте современной художественно-эстетической ситуации, когда концептуалистские рефлексии по поводу искусства нередко заменяют само искусство, искусствоведческие или эстетические дискурсы сами превращаются в произведения, если не искусства в подлинном смысле слова, то актуальных арт-практик, о чем свидетельствуют хотя бы обсуждавшиеся нами в свое время на этих страницах выставки Олега Кулика или Ильи Кабакова, где тексты искусствоведов конкурировали в качестве арт-объектов с самими объектами их штудий. Другое дело, что к эстетической теории как таковой все это имеет весьма косвенное отношение. Ведь лежащий в основе эстетической теории эстетический опыт необходим, но не достаточен, не заменяет теорию per se. И наша задача как профессионалов – именно интеллектуальный дискурс, или, говоря словами О.В., «совмещение феноменологического анализа эстетического (религиозного и т.д.) опыта с научным аппаратом эмпирических исследований-проверок».

Относительно «любимой мысли» Олега о том, что все это нужно для крайне узкого круга, замечу, как и на прежнем витке нашего разговора, что для массового сознания под большим вопросом необходимость не только высокого искусства, эстетики, но и фундаментальной науки в целом (старые рефлексы типа «гнилые интеллигенты сидят на шее трудового народа» еще далеко не изжиты). Отмахиваться от таких настроений, конечно, нельзя (особенно преподавателям), но уж потакать им – ни в коем случае! Как, впрочем, невозможно и вернуться «к античному и средневековому пониманию эстетического как анагогического». Кроме того, что любой возврат в художественно-эстетической сфере нереален в принципе, здесь упущен, на мой взгляд, главный, собственно художественный аспект. А именно он-то, как мне кажется, только и способен разбудить не слишком чувствительные к искусству «не для всех» (как пишут в телерекламе) души.

На что и уповаем. Ваша Н.М.

131. В. Иванов (20.02.09)

Дорогой Виктор Васильевич!

Хочу написать Вам *скучное* письмо…

Пирлипат (с интересом): А почему скучное?

(…опять эти персонажи лезут в текст… откуда они взялись на мою голову? Вначале они мне показались довольно-таки забавными, но поскольку никто из собеседников не пожелал вступить с ними

в общение, я решил от них избавиться, однако они нисколько не собираются считаться со мной и продолжают своими репликами нарушать плавный ход философических рассуждений… однако вчера, читая (вернее, перечитывая) «Mysterium coniunctionis», наткнулся на одно место у Юнга, которое несколько прояснило мне природу навязчивых персонажей; тогда мне показалось, что они появились не случайно, ибо – в такой непритязательной форме – отражают – попытку выйти за пределы представления об одномерной (эмпирической) личности и отразить более сложные представления о структуре внутренней жизни; эту тему мы, кажется, в рамках Триалога еще не затрагивали, но, тем не менее, каждый из нас имеет свое мнение (гипотезу) о многосоставности человеческой природы, существенно влияющей на характер нашего эстетического опыта…

…Господи помилуй… и куда это меня понесло?… тем не менее, совсем кратко о юнгианской гипотетической модели: человек помимо эго-сознания имеет еще и свою «тень» («низшая» или негативная личность); «тень» строит мост к аниме (у женщин к анимусу), которая только частично принадлежит личности, а через нее – к безличным фигурам коллективного бессознательного» (т.е. архетипам).

Юнг: «Концепция самости существенно интуитивна и охватывает эго-сознание, тень, аниму и коллективное бессознательное в неопределенном объеме». Надо полагать, что каждая из этих частей имеет свою долю в акте эстетического восприятия и существенно влияет на его характер в различных соотношениях друг с другом…

И, вот, мне показалось, что *Некто в черном* – это, собственно говоря «тень», а *Пирлипат* – anima.

Пирлипат (с легкой обидой): И вовсе я не анима…

Некто в черном (с удовлетворением похлопывая себя по выпуклому животу): Да и я вроде бы на тень не похож… хотя сбросить килограмм-другой не помешало бы…

(Вл. Вл. начинает крестить персонажей мелким крестом… персонажи исчезают)

…возвращаюсь к исходной точке…

Итак, почему *скучное*? Потому что в отличие от остальных моих писем здесь не будет никаких полемических выпадов, а будут только выражения гармонического согласия с теми мыслями, которые были высказаны Вами в ответ на «заокеанское» послание О.В. Однако как бы не получилась сплошная юбиляция…

…черт признавался Ивану Федоровичу в своем желании «примкнуть к хору и крикнуть со всеми: "осанна!"… что же бы вышло после моей-то "осанны"? Тотчас бы все угасло на свете и не стало бы случаться никаких происшествий. И вот единственно по долгу службы и по социальному моему положению я принужден задавить в себе хороший момент и остаться при пакостях».

Но как не пытаюсь задавить в себе «хороший момент», ничего, к сожалению, не получается, настолько радует меня Ваше письмо… единственная возможность учинить «происшествие» и «остаться при пакостях», это отыграться на О.В., но опять-таки критические замечания в его адрес только усилят мою «осанну» …поистине, circulus vitiosus…

Почему, впрочем, бояться скуки – и скука может быть интересной, когда интересное становится скучным (Томас Манн). Поэтому прямо и просто хочу выразить свое полное согласие относительно Вашего мнения о числе тех, для кого проблема кризиса Культуры не только стоит в центре научно-философских интересов, но и затрагивает экзистенциальные глубины, влияя вплоть до психосоматического самочувствия. Повторю в этой связи уже неоднократно мной приведенную мысль святителя Игнатия (Брянчанинова): «Число для Бога не имеет никакого значения. Сколько согрешило, столько и погибнет». Сказано это было в адрес тех, которые думали измерить ценность того или иного мировоззрения числом его последователей. Также и проблемы Культуры не решаются большинством голосов (даже просвещенных американских профессоров, с увлечением созерцающих игры диких кроликов). Это настолько самоочевидно, что стыжусь об этом писать. Приведу лишь цитату из «Братьев Карамазовых» (тоже, кажется, уже приводил): ибо не только чудак «не всегда частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались». Эта

мысль Достоевского кажется мне особенно важной, поскольку снимает подозрение в высокомерии тех, кто в эпоху *пост*-культуры сохраняет верность непреходящим эстетическим ценностям. Бывали эпохи, когда «сердцевину целого» сохраняли не только несколько чудаков и отшельников, но вся жизнь общества была пронизана красотой и совершенством (я имею в виду сферу эстетическую). Как хорошо говорил Шварцман, в средневековье никто (имеются в виду, прежде всего, иконописцы) «ниже стиля не опускался». Сходным образом Гессе писал: «…нам почти непонятно, как могли музыкальные стили в XV и XVI веках сохраняться так долго в неизменной чистоте, как вышло, что среди огромной массы написанной тогда музыки нет, кажется, вообще ничего плохого…». Стилистическое совершенство относится не только к профессиональному искусству, но и к искусству народному (лучше сказать, крестьянскому). Кандинский признавался, что крестьянское искусство русского Севера показалось ему «чудом». Избы он называл «необыкновенными». И то, чему он научился среди опухших от недоедания людей, стало одним из главных элементов его живописи. «Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить».

Из этих примеров следует, что современная ситуация культурного оскудения, превращающая эстетически чутких людей в отшельников и даже, в некотором смысле, мучеников, является исключением, тогда как культура, способная пронизать собой все слои общества (как это было вплоть до конца XVIII века), – правилом. Соответственно, мы с В.В. обречены в принципиально новой ситуации динамически протекающего процесса возникновения *пост*-культуры стать отшельниками и чудаками, тогда как в условиях полноценной культуры у нас был бы совершенно иной статус (говорю, разумеется, не о внешней благоустроенности или каких-то регалиях; у нас и теперь, слава Богу, с этим дело обстоит неплохо с обычной точки зрения).

Затрагивая вопрос о *статусе,* я тем самым перехожу довольно-таки плавно к следующему пункту моего умилительного согласия с В.В. Речь идет о критике тезиса О.В. о том, что «время индивидуальных достижений в гуманитарных науках» уже прошло и т.д. В.В. настолько исчерпывающе и убедительно (для меня, по крайней мере) опроверг сей тезис, что прибавлять еще что-нибудь к его тексту означало бы его только портить.

Конечно, если у кого есть деньги и охота, те могут беспрепятственно заниматься «эмпирическими исследованиями-проверками», но эстетике, в том смысле в каком мы ее понимаем с В.В., это не нужно, как не нужны были Майстеру Экхарту или Плотину нейробиологические лаборатории для достижения своих мистических созерцаний. Подобные лаборатории не одобрил бы и Гёте. Я вижу будущее эстетики только в «индивидуальных достижениях». Говоря же более возвышенным слогом, в новых формах духовного опыта Богопознания в его эстетическом измерении.

Это не исключает и, в известном смысле, даже подразумевает, что люди, идущие сходными мистико-эстетическими путями, могут объединяться в своего рода ордена или, выражаясь более скромно, организовывать институты и центры. Некоторое предвестие такого центра я усматриваю в шемякинском «Институте философии и психологии творчества», развертыванию которого препятствуют только финансовые причины. В зачаточной форме можно предощутить возникновение подобного центра в нашем Триалоге (как точке кристаллизации различных эстетических устремлений). А в наиболее совершенном виде идеальный проект дан в «Игре в бисер», в осуществлении которого даже в современных условиях я не усматриваю иных препон, кроме чисто внешних.

В таком же духе можно было бы пройтись и по остальным пунктам, но степень совпадения наших с В.В. позиций на этот раз оказалась настолько поразительной, что не нахожу нужным разбавлять аргументацию В.В. своими вариациями на уже пропетую тему. Думаю, что двух вышеприведенных примеров будет вполне достаточно для демонстрации этого удивительного сходства.

Пирлипат (с некоторым разочарованием): И это все, что ты можешь сказать?

В С Е !

Обнимаю братски всех собеседников В.И.

Разговор Пятый

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ АУРЕ КАК СИМВОЛЕ БЫТИЯ

ПОДХОДЫ К ИЕРУСАЛИМУ И ИЕРУСАЛИМСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

132. В. Иванов (Мюнхен, 11.02.09)

Дорогой Виктор Васильевич!

Только сегодня, т.е. почти неделю спустя после прилета из Иерусалима, почувствовал себя в состоянии нацарапать несколько строк в знак готовности вновь вступить в надолго прерванную беседу. А завтра, надеюсь, начать более осмысленное письмо, в котором собираюсь поделиться своими паломническими впечатлениями. Возможно, было бы лучше дать им отстояться в тишине, но нельзя не поддаться торопливому соблазну рассказать друзьям о только что пережитом. Соблазну оказывает сопротивление не разум, а насморк, как неизбежное следствие переезда из страны, где уже цветет миндаль и на ветвях радостно зреют лимоны, в приальпийский град, снежно укрытый бушующими метелями. С легкой простудой я, тем не менее, справился, но духовно «приземлиться» в Мюнхене мне пока не удается.

Сквозь туманы исчезающего времени выплывают контуры и берлинских впечатлений, предшествовавших поездке в Иерусалим. Они достаточно любопытны и поднимают ряд тем, важных для нашего Триалога.

Во-первых, удалось посмотреть огромную выставку Пауля Клее. Она крайне интересно задумана, стремясь представить творчество этого мастера как род универсума, параллельного нашему миру. Может, если найдется время и силы, постараюсь написать о нем («универсуме») более подробно. К сожалению, удалось посетить выставку всего лишь один раз, поэтому впечатления и наблюдения носят вынужденно беглый характер. Существенным для Триалога представляются мне не впечатления от отдельных работ (Вам и без моих рассказов прекрасно известных), сколько обсуждение основ двусмысленного мировоззрения Клее, колеблющегося между мистикой и загадочно ироническим атеизмом. Возникает род – для обычного сознания трудно представимого – синтеза противоположностей, и все это покоится на солидном гносеологическом фундаменте.

Во-вторых, – хотя тоже всего один раз – был на выставке Бойса. Мы много раз начинали разговор об этом художнике, и Вы неоднократно вопрошали меня о причинах моих восторженных оценок, а я – не менее неоднократно – отнекивался и подобно старому лису уходил от расставленных силков, ссылаясь на свою неготовность вразумительно объяснить свою позицию.

Теперь после берлинской выставки, на которой исчерпывающе были представлены и охарактеризованы все периоды бойсовского творчества, нельзя сослаться на то, что, дескать, в мюнхенских музеях Бойс представлен слабо, а в Дармштадте или Дюссельдорфе с их репрезентативными собраниями давно не был. Однако посмотрим, может, и на это раз лис минует капкан.

Если присовокупить к этим двум выставкам еще и грандиозную ретроспективу Кандинского, то получится впечатляющий триптих, имеющий общий «метафизический код». Иерусалимские впечатления не только не ослабили интереса к подобным «кодам», но, скорее, и рельефней подчеркнули их значение для внутренней жизни. Духовный мир, который был переживаемой реальностью для Кандинского, Клее и Бойса, требует и особых органов восприятия («очи мысленные»). Поэтому для описания эстетического опыта в духе вышеназванных мастеров никак не достаточно «совмещение феноменологического анализа эстетического… опыта с научным аппаратом эмпирических исследований-проверок». Духовное познается только духовным, хотя его проекции вполне могут быть изучаемы при помощи методов, предлагаемых современной наукой… Здесь я невольно перехожу к другому собеседнику, письмо которого начал изучать, и хотел бы на него более пространно ответить. К Вашему же ответу на это замечательное послание «с другого берега», дорогой В.В., мне и прибавлять нечего. С радостью еще раз удивился, насколько мы духовно близки друг другу.

Теперь два слова о ближайших планах и перспективах. Как Вы уже знаете, в конце декабря вышла в свет моя книга. Писал я ее шесть лет, пытаясь впервые дать развернутое обоснование свой теории метафизического синтетизма. Книга носит полижанровый характер, включая в себе элементы «поэзии и правды». Тираж полностью отпечатан на этой неделе. До меня дошел пока только сигнальный экземпляр,

остальные причитающие мне экземпляры получит Маша в Москве, и я попрошу ее передать Вам мой скромный труд. Презентацию предлагают провести в конце марта, но мне этот срок не подходит, поскольку именно в это время мне предстоит трудоемкий переезд в Берлин. Хотя я люблю Мюнхен и с сожалением с ним расстанусь, но рад окончанию своей преподавательской работы, от которой изрядно устал. Хочу теперь – без помех – отдаться сочинительству и бумагомарательству.

С братской любовью во Серапионе и с наилучшими пожеланиями всем собеседникам В.И.

133. В. Бычков (Москва, 12.02.09)

Дорогой Вл. Вл.,

сердечно поздравляю Вас с выходом книги и с нетерпением жду ее. Это большое событие в духовной жизни всего нашего сокресельного сообщества. И мы все с радостью будем читать ее (надеюсь, уже вскоре, буду звонить Маше). Думаю, книга даст нам новую пищу для размышлений.

С нетерпением ждем Ваших впечатлений и от Св. Земли, и от берлинских выставок. Этими письмами хорошо начать наш новый том бесед.

Между прочим, на прошлой неделе мне потребовался экземпляр нашего Первого Разговора (в марте ожидается выставка моих научных публикаций в РГБ, и у них не оказалось почему-то этой книги, как, кстати, нет и Stimme der Orthodoxie – странно, да?), так в Институте (т.е. в издательстве) не удалось найти ни одного. Всё давно распродано. Приятная весть. Придется дать на выставку свой экземпляр.

Обнимаю, и все мы с нетерпением ждем Ваших новых писем.

Ваш В.Б.

134. Вл. Иванов (12–18.02.09)

Дорогой Виктор Васильевич!

Вчера отправил Вам краткое письмецо: ведь надо как-то начать после долгого перерыва, хотя бы и косноязычно, а сегодня хочу дерзнуть и на большее: поделиться впечатлениями от иерусалимской поездки. Но чувствую необходимость предварить их описание некоторым рассуждением. В свое время Деррида посвятил большое «Эссе об имени» истолкованию своего отказа принять участие в какой-то конференции (так, кажется, если мне не изменяет память, а самой книги нет под рукой). Следуя примеру сего великого мужа, хотелось бы (испытывая Ваше доброжелательное терпение) поразмышлять на тему: почему до последнего времени я не побывал в Иерусалиме, хотя возможность к тому всегда имелась. Но не след мне утомлять Вас подобного рода рассуждениями, неизбежно носящими субъективный характер и интересных только самому рассуждающему, а у читателей (или слушателей) вызывающих только глухое раздражение.

С другой стороны, постановка такого вопроса может принять характер, выходящий за рамки интимных признаний. Заслуживает внимания то обстоятельство, что хотя паломничество в Святую Землю всегда рассматривалось как род благочестивой обязанности, все же некоторые учителя духовной жизни иногда отговаривали своих чад от ее исполнения. Например, святитель Феофан Затворник, сам лет шесть проведший в Иерусалиме. Как никто другой среди русских богословов XIX века, он приблизился к созданию своего рода православной йоги: науки о молитве, ничем не уступающей самым знаменитым руководствам к духовной жизни.

Так вот, святитель Феофан писал: «Не надо думать, что Господь ближе к Киеву или Москве, Афону и Иерусалиму, нежели к другому месту. Место Его – сердце наше! И когда внидет и возвечеряет… вот и Иерусалим, и паче Иерусалима». А в другом месте он спрашивает об одной паломнице: «не думает ли опять махнуть туда? Довольно. Надо дома строить свой Иерусалим; а тому обречено быть попираему языки, дондеже скончаются времена языков». Эти предупреждения направлены прежде всего тем, кто паломничество к святым местам, равно как и внешнее исполнение заповедей и ритуальных предписаний, понимают как нечто самодостаточное, даже если оно не сопровождается углублением внутренней жизни. В таком же духе высказывался и преподобный Серафим Саровский, считавший монахов всего лишь «черными головешками», если они пренебрегают Иисусовой молитвой.

Помимо этого очевидного пасторского смысла высказываний святителя Феофана, я усматриваю в них и еще более глубокий, так сказать, мистический подтекст. Не дерзаю думать, что правильно его истолковываю. Поэтому примите последующее рассуждение как герменевтическую гипотезу.

«Надо дома строить свой Иерусалим».

Что это означает конкретно? Конечно, не имеется в виду построение «Нового Иерусалима» наподобие проекта патриарха Никона (этот грандиозный и не лишенный глубокого смысла проект представляет собой особую тему, которую пока не хочу затрагивать.) Ближе феофановская интуиция подходит к замыслу иконографического канона «О Тебе радуется», представляющего собой, используя удачное выражение одного исследователя, «изобразительную метафору "Небесного Иерусалима", где непрерывно идет вечная литургия праведников». Однако я усматриваю в призыве «строить свой Иерусалим» еще другой смысловой оттенок, который становится более понятным, если рассмотреть его в контексте церковной истории.

Некто в черном (недовольно пожимая плечами): И куда это тебя, брат, заносит... Писал бы лучше сразу о своих эстетических впечатлениях, об арабском кофе и погоде, а то опять въехал в теологию...

Вл. Вл.: Потерпи немного, будет и эстетика...

Дело в том, что теперь недостаточно осознается, насколько радикально изменились церковный менталитет и психология в IV веке на всех уровнях, в том числе глубокие перемены произошли и в отношении почитания святых мест. Только с эпохи императора Константина и его матери Елены можно говорить о пробуждении «напряженного интереса к "священной топографии"», что отнюдь не было чем-то само собой разумеющимся в предшествующий период. А. Шмеман отмечает, что «противоположность этого интереса раннехристианскому сознанию разительна. Если первохристианство мерить современными мерками, то равнодушие ранней Церкви к местам, связанным с теми или иными событиями евангельской истории, может показаться разительным». К отсутствию интереса к «священной топографии» имелись и внешне исторические причины: в 70-м году римские войска до основания разрушили Иерусалим, а после так называемой Второй иудейской войны (132–135 гг.) император Адриан приказал полностью перестроить город, получивший имя Aelia Capitolina, и в который иудеи больше не имели доступа. Но дело не только в этом. Раннее христианство было проникнуто эсхатологическими чаяниями, в центре церковной жизни находилась евхаристия, участие в ней вводило в новое измерение бытия. Почитание «священных мест» начинается в собственном смысле только с императора Константина. «Он вводит культ святых мест сооружением храмов и нарочитым религиозным почитанием, которыми он эти места окружает». Шмеман подчеркивал, что «смысл такого местного культа не в пробуждении исторического интереса, сколько все в том же чувстве и потребности с в я щ е н н о г о, и притом священного материализованного и локализованного, введенного в саму ткань натуральной жизни». Не стоит большого труда заметить, что большинство таких «локализаций» были плодом благочестивого воображения, склонного выдавать желаемое за действительное. Но от средневекового человека и нельзя было бы требовать признания принципа историческо-археологической достоверности в духе современной науки. Надо полагать, что византиец просто бы не понял, о чем идет речь. В известном отношении литургический образ был для него достоверней и реальней любых результатов археологических раскопок.

Святитель Феофан уже был человеком новой – *постконстантиновской* – эпохи, по крайней мере, предчувствовал ее наступление, хотя внешне он мог бы показаться человеком, еще живущим в мире средневекового благочестия. Профессор Санкт-Петербургской духовной академии Г. Миролюбов тонко подметил принципиально новые черты в богословском мышлении святителя: «О духовной жизни он пишет как исследователь-естествоиспытатель». Очевидно, прожив шесть лет в Иерусалиме, Феофан (тогда еще архимандрит) вполне ощутил всю историческую проблематичность византийских локализаций. Столь же мало удовлетворяла его тенденция материализации евангельских событий за счет забвениях их духовно-мистического измерения. Поэтому он и советовал обрести Иерусалим в своем сердце. Это «путешествие до сердца» «и многотруднее, и ценнее пред

очами Господа, и многоплоднее. Кто его совершит не захочет странствовать, а возлюбит сидеть дома один одинехонек». Молитвенное «путешествие» приводит паломника в глубины собственного сердца, где его посещает «видение дивное: Небесный Иерусалим».

Надо принять во внимание еще и то обстоятельство, что святитель Феофан Затворник давал такие советы своим духовным детям из высшего света. В частности, приведенные мной цитаты заимствованы из переписки святителя с княгиней П.С. Лукомской. Будучи глубоким знатоком и опытным ловцом человеческих душ, он прекрасно понимал, что современных людей определенного типа поездка в Иерусалим может привести к чувству тяжелого разочарования и уныния. Наглядным примером чему служит паломничество, предпринятое Гоголем в 1848 году. Здесь скрещиваются два настроения: чувство недостоинства, с одной стороны, и глубокое разочарование от увиденного, с другой. Все это характерно для душевного склада русского интеллигента, утратившего органическую связь с традицией. Для людей такого склада остается либо консеквентно идти путем отрицания (нигилизм), либо вернуться – с чувством вины – к «вере отцов». Но в любом случае раздвоенность не исчезает, а лишь принимает более укрытую в подсознании форму, что не замедлило сказаться на переживаниях Гоголя во время его иерусалимской поездки.

Впрочем, сознание своего *недостоинства* вступить на Святую Землю совершенно естественно для христианина и может послужить сильным препятствием для поездки в Иерусалим, но у Гоголя это чувство приняло явно гипертрофированные размеры. Характерно, что после своего неудачного паломничества Гоголь предпочитал молчать о своих впечатлениях и переживаниях. Близкая ему душевно А.О. Смирнова вспоминала: «Он был в Константинополе… после своего путешествия в Иерусалим, но когда я расспрашивала, он мне ничего не рассказал. Таким образом молчал он и о Святых Местах». Дочь А.С. Хомякова также свидетельствует со слов отца, что Гоголь ни с кем из них – кроме ее матери – не говорил о своей поездке и о том, «что он там почувствовал». А с еще более близким своим другом Жуковским Гоголь – да и то в ответ на настоятельную просьбу – скупо и вяло поделился своими палестинскими впечатлениями лишь два года спустя.

В чем же причина этого странного молчания писателя, виртуозно владевшего пером и не затруднявшегося в остальном передавать тончайшие оттенки своих душевных движений? Отнюдь не апофатическая неизреченность мистических состояний, а, напротив, тусклый прозаизм. Но ведь не будешь же описывать палестинское путешествие наподобие чичиковского, тем не мене разве не в стиле «Мертвых душ» звучит следующий пассаж из письма к Жуковскому: «…в Назарете, застигнутый дождем, просидел два дня, позабыв, что сижу в Назарете, точно как бы это случилось в России на станции». Удручающий прозаизм, тоскливая скука сидения на почтовой станции… Но в таком переживании больше правды и даже благочестия, чем в искусственно-сентиментальном взвинчивании себя сознанием своего «недостоинства». Поэтому не удивительно, что и пейзажи показались ему «обнаженными», «бесплоднейшими» и даже «пораженными Богом». Трудно сказать, то ли Гоголь проецировал свои душевные ландшафты на Палестину, то ли наоборот. Вероятнее всего, влияния были обоюдными и запутанными. В любом случае, бросается в глаза их психологическая взаимосвязь. «Еще никогда не был я так мало доволен состоянием сердца своего, как в Иерусалиме и после Иерусалима. Только что более увидел черствость свою и свое себялюбье – вот весь результат».

Ощущение несоответствия своих ожиданий чего-то необыкновенного тому, что он видел, только усугубляли сознание своего душевного бессилия: «Иерусалим и Вифлеем похожи на беспорядочно сложенные груды камней; тощий Иордан осенен кустиками ив» (К.В. Мочульский). Гоголь мучительно понимал, что ему не хватает органов духовного восприятия, способных уловить мистическую – скрытую от внешних чувств – атмосферу, окутывающую Святую Землю. «Что могут проговорить тебе эти места, – писал он Жуковскому, – если не увидишь *мысленными глазами* (курсив мой. – *В.И.*) над Вифлеемом звезды, над струями Иордана голубя, сходящего из разверстых небес…». В результате, подобно святителю Феофану Затворнику, он призывал «искать в сердце своем не земного, а Небесного».

Признаюсь, что пример Гоголя имел на меня всегда большое влияние и не побуждал спешить с собственным паломничеством. К тому же несколько лет тому назад мне довелось прочитать воспоминания Андрея Белого о своем путешествии на Восток, предпринятом им в 1910–1911 годах вместе с Асей Тургеневой. Главка «Иерусалим» кончается довольно-таки пессимистическим выводом: «Иерусалим грубо ушибает верующих; вспомните, как здесь томился Гоголь». Грубость нравов тогдашнего «неопрятного во всех отношениях греческого духовенства» превратила Иерусалим в глазах Белого в «центр антихристианской пропаганды». В качестве примера он упоминает «побоище», «бывшее незадолго до нас в подземных коридорах Вифлеемского храма… здесь рубились крестами попы разных культов». К великому соблазну, такие побоища не редкость и в наши дни. Столкновения – порой кровавые – вызываются отнюдь не догматическими расхождениями, а прежде всего практическими мотивами. Храм Гроба Господня поделен между различными конфессиями, нечто вроде того, как Берлин был разделен на сектора, и никто не хочет, так сказать, уступить ни пяди своей территории. Как раз перед отъездом я посмотрел документальный фильм об Иерусалиме, где показывали отвратительную сцену «побоища» в самом Храме Гроба Господня. Дерущееся – в том числе и кадилами – духовенство разнимали хладнокровно израильские полицейские. Событие это произошло совсем недавно. Вся сцена производит впечатление полного бреда. Так что Андрей Белый нисколько здесь не сгустил краски. Кто мало-мальски знаком с историей христианства, того подобные «побоища» нисколько не удивят; жутко, конечно, что они происходят у величайших святынь. Гоголь также както глухо упомянул об особой близости «искусителя», проведя ночь в Храме Гроба Господня («…испытавши на деле, как близко от нас искуситель»). Сходство переживаний двух писателей не удивительно, недаром Вячеслав Иванов любил называть Андрея Белого «Гоголько», а сам автор «Мастерства Гоголя», как мне кажется, является одним из самых глубоких истолкователей гоголевского творчества.

Но есть и некоторые весьма существенные различия. Они бросаются в глаза при знакомстве с письмами Белого его другу Алексею Сергеевичу Петровскому. Они были опубликованы в 2007 году и восполняют более светлыми красками образ Иерусалима, данный позднее.

Некто в черном: Ну вот, затянул свою песню… Белый… да, Белый… ты еще Блока вспомни.

Вл. Вл.: Блок не был в Иерусалиме…

Некто в черном: Сам знаю, пойдем лучше выпьем…

Пирлипат (с гримаской скуки): Правда, расскажи что-нибудь свое… а про Белого мы уже все слышали…

Вл. Вл. (внезапно ожесточаясь): Не хотите слушать, и не надо… Через два года расскажу… *(уходит на кухню варить кофе).*

Право, таким комическим персонажам нечего и рассказывать, но Вы, дорогой В.В., дело другое. Вы, как истинный друг, терпеливо внимаете ходу моих рассуждений и, действительно, о чем-таки идет речь? Во-первых, я хочу выявить основные мотивы, заставляющие современного христианина медлить с паломничеством, а то и вовсе отказаться от него, и да поможет мне Деррида. Во-вторых, с проблемой мотивов тесно связан вопрос и о типологии паломников. Здесь мы наблюдаем процесс возникновения совершенно нового типа паломника, которого в строгом смысле этого слова уже и паломником назвать нельзя. Вот, Гоголь хотел (вполне искренне) сыграть роль благочестивого паломника, и ничего из этого не получилось, потому что человек Нового времени уже находится в другом историческом возрасте (мысль Бердяева) и не может влезть в средневековые одежды, как бы ему этого ни хотелось. «Не вливают также вина молодого в мехи ветхие; а иначе прорываются мехи, и вино вытекает, и мехи пропадают» (Мф. 9,17). «Кто имеет уши слышать, да слышит!» (Мф. 13,43).

При всей психологической близости к Гоголю, Андрей Белый избежал соблазна стилизовать себя под кающегося христианина, невротически изнывающего от сознания своего недостоинства. Вместе с Асей Тургеневой он бежал из Москвы, спасаясь от мертвечины окружавшей их атмосферы в поисках новых и животворящих духовных импульсов. Побывав на Сицилии и в Тунисе, они отправились в Египет. Встреча со Сфинксом вызвала в Белом ряд мощных переживаний, впоследствии отразившихся в его ро-

мане «Петербург». Но пребывание в Египте сопровождалось и ощущением скрытого древнего ужаса, от которого нужно было искать спасения в Святой Земле. Подобные странствия уже имеют в себе нечто мистериальное. Сама жизнь начинает переживаться как мистерия. Нечто подобное, кстати, утверждал и Бойс. Посещение Иерусалима становится частью процесса инициации. Так, например, воспринимали свое пребывание в Иерусалиме тамплиеры (в ранней фазе истории этого загадочного ордена). Однако пребывание Андрея Белого в Святой Земле было омрачено постоянной нехваткой денег, из-за которой ему не удалось съездить ни к Мертвому морю, ни к Генисаретскому озеру. Был и еще ряд психологически-бытовых проблем, отравивших ему жизнь в Иерусалиме.

Охарактеризовав мнения святителя Феофана Затворника, Гоголя и Андрея Белого, я тем самым привел самые существенные аргументы, способные заставить отложить паломничество на неопределенное время. С другой стороны, я воспринимал подобное «воздержание» с легким укором совести. Не знаю, как пошло бы дело дальше, если бы в прошлом году я не получил неожиданно приглашение прочитать курс лекций по литургической иконографии в Иерусалиме. Оказывается, при бенедектинском монастыре, расположенном на горе Сион уже в течении многих лет, отобранные по конкурсу немецкие студенты имеют возможность два семестра жить в Иерусалиме. Читают им интенсивные десятидневные курсы профессора с различных теологических факультетов. Называется все это «„Theologisches Studienjahr Jerusalem“ an der Abtei Dormitio B.M.V.» (Аббатство Успения Блаженной Марии Девы: Abbatia Dormitionis Beatae Mariae Virginis).

По некотором размышлении бросилась в глаза вся парадоксальность ситуации: с одной стороны, читать лекции дело привычное, я этим только всю жизнь и занимаюсь; с другой, довел до сознания, что придется преподавать, а потом и принимать экзамены… где?. на Сионе… священной горе, в непосредственной близости от гробницы царя Давида, предполагаемого места Тайной вечери и дома, в котором состоялась мистерия Успения Пресвятой Богородицы… да еще и жить там, завтракать, пить кофе и т.д. Подобного опыта у меня еще не было, предложение сметало начисто все вышеприведенные аргументы против поездки… и я согласился, вверяя себя Промыслу Божию… Создалась ситуация одновременного пребывания в двух совершенно различных измерениях бытия: обычный уклад немецкой академической жизни, и все это на фоне таких святынь, от чувства близости которых может закружиться голова и у самого духовно закаленного человека. Вот, обычный паломник приехал, спел тропарь и кондак, поставил свечку, приложился к святыне и через пять минут отправился дальше… а тут надо читать лекции о литургической иконографии на Сионе…

Сионские врата.
1540.
Иерусалим

Вл. Вл. со студентами
в Вифлееме.
2009

«Ублажи, Господи, благоволением Твоим Сиона, и да созиждутся стены Иерусалимския». Поразмыслив, я решился более держаться своей роли профессора, готовиться внимательно к лекциям и, помня печальный опыт Гоголя, терзавшего себя мыслью о собственном недостоинстве перед паломничеством, а после испытавшего глубокое разочарование и сокрушавшегося о своей душевной *черствости*, положил за правило не ужасаться, не восхищаться, ни на какие мистические экстазы не уповать, а предаться спокойно ходу предначертанных мне событий. В этом смысле я не стал даже как-то особо готовиться. Купил только хороший путеводитель и время от времени

в него заглядывал, да и то с рассеянной прохладцей (напускной, впрочем).

...пауза ...не знаю, в каком стиле дальше продолжать: письмо начинает смахивать на записки путешественника... не хочу злоупотреблять Вашим терпением... к тому же наш Триалог вертится вокруг эстетической проблематики, а тут поневоле въезжаешь в сферу чисто религиозно-библейскую...

...еще одна пауза: полежал на диване, пил чаю и решил от дневникового стиля отказаться; потом как-нибудь соберусь переработать свои дневниковые записи: куда, дескать, пошел, что видел, где пил кофе, какая была погода и пр.; если захотите, могу потом показать, но все-таки для Триалога это не подходит...

Некто в черном: Леность, видно, раньше тебя родилась.

Леность леностью, но все же чувствую, насколько трудно увязать две давно друг от друга разъехавшиеся сферы. Если подходить ко многим достойным религиозного почитания местам с эстетической точки зрения, то остается только завыть от ужаса: сколько кича, сколько духовно ложных образов (лжесвидетельств, как выразился бы Флоренский), какое бессилие... и в то же время – несмотря ни на что – какая мощная энергетика самих мест!

В медицине существует такое понятие – «иерусалимский синдром». Он выражается в потере некоторыми паломниками сознания своей идентичности (в Иерусалиме есть специальная больница для такого рода пациентов): они совершенно не помнят своих поступков и высказываний; более безобидными симптомами являются бессоница и

утрата концентрации. Побывав в Иерусалиме, могу сказать лишь, что там, действительно, открыты окна в две бездны, ту, что вверху, и ту, что внизу… иногда так и чувствуешь некие волны, способные смести повседневное сознание как осенний листок… Но пока оставим эту тему… Хочется все-таки найти непосредственную точку соприкосновения с эстетической сферой, так сказать, в кантовском смысле. Высказать суждение вкуса чисто созерцательного характера, полностью индифферентного «по отношению к существованию предмета», и которое связывает его свойства лишь «с чувством удовольствия и неудовольствия». Такого рода эстетическое переживание – «незаинтересованно и *свободно*, ибо оно не вызывается интересом, ни интересом чувств, ни интересом разума».

Догадайтесь теперь, что стало для меня объектом такого «незаинтересованного созерцания»?

Мечеть Омара или, как более правильно ее нужно называть, Мечеть «Купол Скалы», по-немецки звучит очень хорошо – Felsendom.

Признаюсь, что я отправился на священную гору Мориа вовсе не для эстетического наслаждения этим знаменитым памятником исламского зодчества. Арабское искусство всегда находилось вне поля моего искусствоведческого внимания, хотя теоретически всегда занимали рассуждения Шпенглера о магической душе арабской культуры, к которой он причислял и Византию.

Восхождение на священную гору было одной из самых заветных целей при посещении Иерусалима. В сознании вставал образ Соломонова храма, как он с мельчайшими подробностям описан в Библии (3 Цар.6). Воображение занимал таинственный мастер Хирам, легенда о котором лежит в основе мистического предания масонства, а за ней, в свою очередь, скрывается тайна соединения двух основных потоков в духовной истории человечества…

И поставил Хирам «столбы к притвору храма; поставил столб на правой стороне, и дал ему имя Иахин, и поставил столб на левой стороне, и дал ему имя Воаз» (3 Цар. 7, 21).

При освящении Храма «слава Господня наполнила храм Господень. Тогда сказал Соломон: Господь сказал, что Он благоволит обитать во мгле; я построил храм в жилище Тебе, место, чтобы пребывать Тебе во веки» (3 Цар. 8,11–13).

Стена плача.
Иерусалим

Многое в священной топографии Иерусалима можно поставить под вопрос относительно исторической достоверности тех или иных памятных мест, но только не место нахождения Соломонова храма на горе Мориа. Согласитесь, что уже этого одного достаточно, чтобы приблизиться к этой горе с чувством трепета и благоговейного страха.

Теофанические образы сменялись картинами разрушительных катастроф. В 586 году до н.э. Соломонов храм был разрушен: «и сожгли дом Божий, и разрушили стену Иерусалима, и все чертоги его сожгли огнем, и все драгоценности его истребили» (2 Пар. 36,19). Началось многолетнее вавилонское пленение. Только при Кире иудеи получили возможность возвратиться в Иерусалим и постепенно приступить к восстановлению Храма. «Окончен святый дом к двадцать третьему дню месяца Адара, на шестом году царя Дария» (2 Езд. 7,5). При царе Ироде Великом храм был значительно расширен и обнесен мощными стенами, от которых осталась только небольшая часть с западной стороны (знаменитая «Стена плача»).

И все это завершилось грандиозной катастрофой в 70-м году, когда римляне полностью разрушили Дом Господень. Но ведь незримо все пребывает в ином – духовном – измерении, поэтому если внешние формы и исчезли, то архетип Храма остается незатронутым. Согласитесь, что если все эти библейские образы держать в сознании и долгое время внутренне жить с ними, то при восхождении на гору Мориа про реципиента никак нельзя сказать, что он настроился на эстетическое восприятие. Эстетический момент, конечно, безусловно, имплицитно присутствует, но почти полностью растворяется в библейско-религиозном, даже точнее и лучше сказать: *культовом*. Понятие *культа* при этом употребляю в духе Флоренского.

«Религия ведет к таинственно-страшному и непостижимому *объединению* двух миров, и это делается *культом*. Следовательно, теперь более понятно,

почему в деятельности *литургической* должно видеть сердцевину деятельности человека вообще, *первo*-деятельность, разумея это "перво" не в порядке хронологическом, а в порядке логическом». В таком смысле можно говорить, что эстетическое измерение является одним из порождений культа. Другое дело, что в ходе истории культура стала постепенно отделяться от своего истока…

…замечу еще, что понятие эстетического в культовом контексте может привести к некоторым существенным недоразумениям… я пользуюсь им номиналистически, но если подумать о его происхождении от aisthetikos, то оно окажется абсолютно неприложимо к чисто ноэтической сфере, где и обретается идея красоты, которая онтологически предшествует всем ее проекциям на земном плане; стоит обдумать предложенный О.В. термин *ревелаторика*… но можно остаться и при *эстетике,* при условии, что чувственный аспект не мешает признанию чисто духовной природы красоты (Красота – Имя Божие)…

…все эти рассуждения я веду к тому, чтобы охарактеризовать то настроение, с которым я отправился на священную гору; оно не связывалось ни с какими предвкушениями эстетических наслаждений; это было чисто культовое настроение…

«… в известном смысле всякий культ *истинен*. Но этот, иерусалимский, в особенности и несомненной бесспорности есть истинный культ Истинного Бога. Мы не можем не считаться с ним, если хотим приблизиться к пониманию культа вообще, – ибо он

бесспорно *истинен,* но кроме того, он столь же бесспорно *величественен*» (Флоренский). Указание на величественность культа носит характер эстетический и близкий по своему смыслу к категории возвышенного. Еще раз подчеркну, что в переживании образов Храма эстетическое растворяется почти без остатка в культовом элементе.

Важное примечание: предупреждая возможные недоумения, скажу, что истинность того или иного культа (а всякий культ, по Флоренскому, истинен) в определенные исторические эпохи отнюдь не гарантирует эстетическую доброкачественность его проявлений, и вполне онтологически действенный культ способен находиться в разительном противоречии со своим художественным оформлением.

Еще одно примечание: выше говорилось о неуничтожимости архетипа Храма; сходная тема уже поднималась в рамках Триалога, и мой тезис о вечной природе архетипа подвергся критике со стороны В.В.; я хотел было тогда дать развернутый ответ, но, по здравом размышлении, решил воздержаться и не горячиться… а потом и вовсе Триалог умолк по причинам уважительным… теперь снова эта проблема выплыла… что будем с ней делать? Оставим как есть? Примем уважительно к сведению мнения друг друга и покроем все благожелательным молчанием? Или возобновим дискуссию?

Примечание третье: Чувствую всю недостаточность и нераскрытость тезиса о примате культа над культурой, но, впрочем, все ответы на возможные вопрошания уже даны Флоренским в «Философии культа»; особенно важна вторая глава «Культ, религия и культура». Там все сказано…

…продолжаю прерванное повествование…

Восхождение на гору Мориа дело непростое. Вообще я заметил, что в Иерусалиме нередко идешь в одно место, а попадаешь совсем в иное; создается впечатление, что тебя ведут невидимые силы (если, конечно, передвигаешься с группой по определенному маршруту, то это незаметно). Есть и внешние препятствия. Я несколько раз подходил к воротам, ведущим на гору, но всегда встречал суровых стражников с автоматами наперевес: «Закрыто»; а рядом проходят палестинки. Им можно. Как-то за утренним кофе (завтрак на вершине Сиона, к этому тоже надо было привыкнуть) я рассказал декану о своих неудачных попытках взойти на храмовую гору. Ларчик открывался довольно просто. Для «гяуров» (не-мусульман) вход на гору строго лимитирован. Допускаются они, как «неверные», только с восьми до десяти. В пятницу и субботу вход строго запрещен. Подниматься можно только по двум проходам, подвергаясь контролю, как и в аэропортах. В мечеть вообще нет доступа. Ну что ж, хорошо, надо смиряться…

Не допив кофе, я помчался к священной горе, поскольку времени оставалось до закрытия не так уж и много. Сами понимаете, что бедному реципиенту под дулами автоматов не до эстетики…

Ну, вот, и контроль позади. Слава Богу, у других гяуров не было намерения вступить в перестрелку или пронести недозволенные предметы. Все тихо и мирно передвигались по узкому крытому коридорчику, чтобы оказать на просторной площади: слева – деревья, кажется, кипарисы; справа – собрание античных капителей. Еще трудно сориентироваться, но простор начинает охватывать странным предчувствием. Из-за деревьев начинает что-то переливчато голубеть и золотиться. Широкая лестница ведет к мечети, и когда она полностью предстала перед взором наподобие восьмигранного кристалла, увенчанного золотым куполом, я пережил – совершенно неожиданно для себя – род *эстетического потрясения*. Не возможно было оторваться от созерцания причудливой и в то же время подчиненной строжайшей закономерности игре красок. Не знаю, удалось ли Вам увидеть все это во время Вашего посещения Иерусалима. Если видели, тогда мои описания и возгласы излишни. Если видели только фотографии, то смею Вас уверить, что они не способны даже отдаленно передать энергетические излучения красочных ритмов.

«Прекрасно то, что нравится всем без понятия» (Кант).

Ранее может быть у меня нашлись кое-какие возражения против этого тезиса, в данном случае он с абсолютной точностью соответствует моему переживанию магического восьмигранника, понравившегося без понятия, без привлечения каких либо религиозных, исторических и библейских представлений и ассоциаций. Только потом и много позднее в сознании заработала аналитическая машинка, затеявшая гер-

Мечеть Омара
(мечеть «Купол Скалы»).
VII век.
Иерусалим

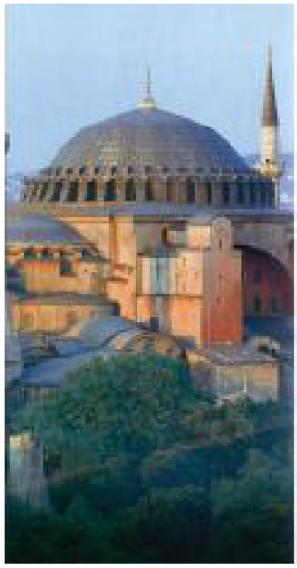
меневтическую процедуру, но и по сей день самое непосредственное переживание остается выведенным из рассудочной сферы.

Нравится без понятия и даже вопреки наработанным в долгом опыте эстетическим понятиям и критериям. Ходишь как зачарованный, эдаким персонажем из «Тысячи и одной ночи», вступаешь сознанием в сказочное измерение, растворяешься в море убаюкивающих и услаждающих ритмов (именно: услаждающих, вплоть до вкусовых ощущений). Говоря о мавританском искусстве (включая в это понятие и Византию), Шпенглер отметил, что мозаики и арабески (добавлю: кафельные плитки) «одевают здесь все стены и сообщают действительному сказочную, неопределенную призрачность». Будучи математиком, он сумел и свои эстетические интуиции выражать с математической точностью. Именно так: весомая действительность огромного здания не подавляет своей вещественностью, а приобретает сказочно призрачный характер. Насколько такой эффект оправдан с религиозной точки зрения – это другой вопрос.

Побочное примечание (возможно, совершенно излишнее): «Закат Европы» – одна из моих настольных книг, сопутствующих мне с приснопамятных 1960-х годов. Некоторые страницы знаю почти наизусть (допустимое преувеличение, как сказал бы Некто в черном). Мысли Шпенглера о магической душе арабской культуры, однако, всегда поражали смешением ее с душой культуры византийской. Теперь трудясь над сим письмом, решил сравнить свои свежие наблюдения со шпенглеровскими и наткнулся на ряд мыслей, прояснивших мне эстетическую суть моих «безпонятийных» переживаний. Оговариваю это особо, чтобы у Вас не создалось впечатление о влиянии «Заката» на мои теперешние оценки.

Шел я на гору Мориа с совсем другими мыслями и упованиями, которые на некоторое время оказались оттесненными потоком эстетических удовольствий. Попробую, с помощью Шпенглера, охарактеризовать их причину. Вначале от себя замечу, что огромное наслаждение доставляет парадоксальное сочетание несочетаемого, а именно: математическая четкость, рациональность построения формы, ее структурная ясность и массивность объема, с одной стороны, и «призрачная» красочность кафельных стен, дематериализующих здание, с другой. Я просто не видел ничего подобного по цветонасыщенности и неожиданности ритмических сочетаний, превосходящих самые смелые фантазии европейских колористов. Привыкнув к монотонности, бетонной уныло-

Храм Св. Софии
(Hagia Sophia).
532–537.
Константинополь



Первый Гётеанум.
1913–1922.
Дорнах

сти современных городов, замираешь, пораженный изысканно радостной красочностью магического восьмигранника. Хотя, теперь ретроспективно взирая на свои переживания, замечаю, что подобная красочная орнаментика – нигде не уплотняющаяся и не желающая уплотниться до образа – не благоприятна для развития индивидуального самосознания и способна сладостно растворить его в безличной стихии.

Теперь послушаем Шпенглера: «сферический купол, как будто свободно реющий над… восьмиугольной постройкой, означает также преодоление античного принципа естественной тяжести, выраженной соотношением архитрава и колонны». Само сочетание форм шара и многоугольника Шпенглер определяет как «призрачно-волнующее».

Действительно, созерцание Felsendom (по-немецки это название как-то мне больше нравится; оставим так, если Вы не против) сопровождалось освобождением от чувства тяжести, господствующей роковым образом над европейской архитектурой еще с античности. Интересно проследить судьбу сферических (и полусферических) форм, начиная с Пантеона, который Шпенглер несправедливо называет «первой мечетью». В рамках одного письма это проделать невозможно и не нужно, тем более что материал Вам прекрасно известен. Сферический купол способствовал переживанию софийности космоса. Если воспользоваться Вашим определением эстетики, то именно он (купол) наиболее отвечает ее (эстетики) метафизическому смыслу и назначению: дать человеку возможность пережить «полную гармонию своего Я с Универсумом, свою органическую причастность Универсуму в единстве его духовно-материальных основ». Однако сферический купол не удержался в европейской архитектуре, вытесненный скучно-рассудочной базиликой, имевшей самое прозаическое происхождение. Торжество базилики знаменовало материализацию европейской культуры,

ее постепенное подчинение «духу тяжести» (против которого восстал Ницше). Византия также не удержалась на высоте откровений юстинианской эпохи (Св. София). Поиск пошел в направлении соединения базиликальных и центрических форм, приведший к созданию компромиссной крестовокупольной системы. Полагаю, что на развитии русской истории самым пагубным образом сказалось отсутствие сферических элементов в церковной архитектуре. Они не удержались даже в скромном варианте, вероятно перенятом в XI веке и затем быстро вытесненном вначале шлемовидной, а потом и луковичной формой (столь сентиментально истолкованной Евгением Трубецким)…

В эпоху Ренессанса как-то вспомнили о куполе, но трактовали его, так сказать, гуманистически. А барокко превратило его в арену для театрализованных полетов массивных тел в самых причудливых позах и положениях. Космически-софийный смысл сферической формы оказался прочно забыт. Было всего лишь несколько попыток возродить сферический принцип в западноевропейской архитектуре… каждый раз с совершенно различными намерениями…

Например, Кенотаф, спроектированный Этьеном Луи Булле в 1780–1790 гг. Сооружение, посвященное памяти Ньютона, должно было иметь форму шара (ну как не вспомнить здесь Сезанна: «…трактуйте природу в виде куба, конуса и шара».) Булле и Леду хотели положить в основу архитектуры новой эпохи, начавшейся с французской революции, строго геометризованные формы, восходящие к платоновским фигурам. Однако проект Булле остался лишь на бумаге.

Сферические формы (два соединенных купола) были использованы при строительстве Гётеанума, в котором принимал участие и Андрей Белый (остались воспоминания об этом периоде его странической жизни). Купола имели глубокий мистериально-космический смысл. Но Гетеанум сгорел во время пожара в конце 1922 года. Второй Гетеанум уже был построен на совсем иных началах.

Если покопаться в истории архитектуры, можно найти еще ряд примеров интереса к сферическим формам. Но большинство из них остались в виде неосуществленных проектов. Символическое значение этой формы и вовсе остается по сей день недоступным современному сознанию… глубокий анализ последствий утраты чувства космической сферичности дал Слотердайк… кстати, мы о нем почему-то еще ни разу не беседовали, а почему, собственно? В чем-то он должен быть нам очень близким…

Слотердайк пишет о «пространственной безоболочности», образовавшейся после крушения античного и средневекового образа сферического универсума. «Достижения» современной цивилизации философ определяет как безнадежные и бессмысленные попытки компенсировать утрату «сферической безопасности»…

Некто в черном: А не пора ли, брат, закругляться… время-то ведь обеденное…

За окном – метель. Хаотическая пляска снежинок. Странно на все это смотреть после Иерусалима. Действительно, лучше идти пообедать. На этом кончаю сие письмо. Надеюсь, что наш Триалог вновь приобретет – иногда ему присущий – оживленный характер.

Сердечный привет всем милым собеседникам

Душевно Ваш В.И.

135. В. Бычков (22.02.09)

Дорогой Владимир Владимирович,

Получил Ваше письмо и с удовольствием прочитал его.

С особым интересом и пониманием изучил всю большую, но крайне интересную преамбулу по поводу внутренних колебаний относительно решения о поездке в Св. Землю. Многое из этого мне близко и знакомо. Не случайно и я только в прошлом году собрался посетить святые места, да и то не специально в индивидуальной паломнической поездке, а из Египта на пару дней. Основания те же, что и у Вас. Однако ощущения были, как Вы помните, неожиданные. О них я сразу же написал с большой радостью Вам и Н.Б., ибо они и для меня отчасти стали приятным сюрпризом. В Иерусалиме я был всего несколько часов (утром и ближе к вечеру одного дня), но пережил многое. Время исчезло и, по-моему, я обрел полноценный духовный опыт высокого и радостного энергетического накала. Понятно, что на Храмовой горе мне побывать не удалось, хотя очень стремился, и эстетического

опыта созерцания Купола Скалы (или мечети Омара), да и всего пространства не имел. Огорчен, особенно после Ваших впечатлений, и рад за Вас.

Надеюсь, что Вы поделитесь и еще воспоминаниями и переживаниями от посещения Св. Земли, однако не настаиваю, ибо и сам ничего путного написать не смог, хотя переживания были сильными.

Нечто внутри нас должно само созреть и потребовать немедленной вербализации. Принцип внутренней необходимости. Тогда и получается что-то значимое и даже значительное. Именно на этом принципе и основывается дружеская и доверительная беседа участников Триалога.

Обнимаю и с нетерпением жду Ваших писем, как и весточек от Н.Б., да и сам надеюсь написать в ближайшие дни что-то поподробнее, но вот суета какая-то постоянно заедает.

Ваш В.Б.

ДАЙДЖЕСТ ОДНОЙ ПРЕЗЕНТАЦИИ

136. Н. Маньковская (Москва, 25.02.09)

Дорогие Владимир Владимирович и Олег,

совсем недавно В.В. получил из «Дома Лосева» очередной Бюллетень (Выпуск 7), в котором достаточно подробно отражена презентация его книги «Русская теургическая эстетика». О ней я уже писала вам в свое время (письмо 048), но тогда могла приложить текст только своего выступления. Между тем, вся презентация шла под запись, и сотрудники библиотеки теперь опубликовали текст доклада В.В. и краткий дайджест всех сообщений. Надеюсь, что вам будет интересно познакомиться с этим материалом. В ряде выступлений, на мой взгляд, дана очень точная оценка и книги, и деятельности В.В., что сейчас – в наш сумасшедший век – редко услышишь или прочитаешь. Все бегут, бегут, бегут … Только куда?

Если даже и читают что-то на бегу, то отреагировать на это адекватно ни у кого нет времени и желания.

Бюллетень вышел тиражом всего 200 экз., и весь разошелся по заинтересованным лица, т.к. в нем отражена достаточно активная работа «Дома Лосева» с сентября 2007 по январь 2008, упоминается в том или ином аспекте много персонажей, участвовавших в различных мероприятиях Дома, так что В.В. достался только один последний экземпляр. Поэтому я отсканировала этот небольшой материал и посылаю вам. Это стр. 67–71(дайджест) и 118–122 (текст выступления В.В.).

«*20 ноября* прошла презентация новой книги заведующего сектором эстетики Института философии РАН *Виктора Васильевича Бычкова*. Книга *«Русская теургическая эстетика»* вышла к 65-летию автора в издательстве «Ладомир». Ведущая вечер *Е.А. Тахо-Годи* прочла присутствующим адресованное В.В. Бычкову приветственное письмо от *Азы Алибековны Тахо-Годи,* которое мы здесь и воспроизводим полностью: «Дорогой Виктор! Я знаю Вас очень давно, и много лет. Но Вы всегда представляетесь мне молодым, несмотря на почтенный возраст. Ибо душа Ваша – молода, и мысли Ваши – тоже молоды. А это позволяет Вам погружаться в глубины веков и, вместе с тем, – останавливать свой взор на всех новых явлениях искусства. Я знала Вас в сложных жизненных положениях, но Вы неизменно выходили из них достойно. Вы не таитесь, не скрываетесь, не молчите. Вы не терпите компромиссов. Вы, как рыцарь, с открытым забралом и копьем наперевес, защищаете высшую истину. Честь Вам, хвала и многая лета, дорогой друг! Ваша всегда, Аза Алибековна Тахо-Годи». Затем с рассказом о книге и ее основных сюжетах выступил *Виктор Васильевич Бычков* (выступление помещено в разделе «Наши публикации» в настоящем выпуске «Бюллетеня»)».

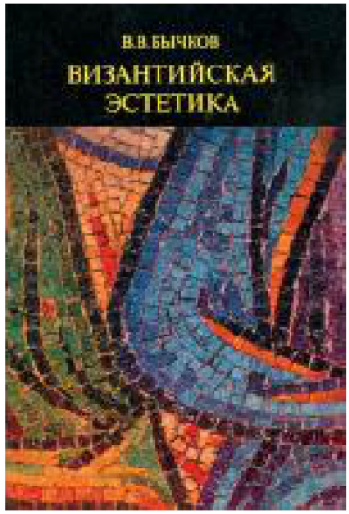
//Я привожу его здесь, чтобы не нарушать логики развития событий. – Н.М.//

В.В. Бычков:

«Дорогие коллеги, представляемая вашему вниманию книга является завершающим трудом моего большого проекта, посвященного истории православной эстетики от ранних отцов Церкви до XX века, до сих пор не изученной в мировой науке. Основные этапы этой истории, отраженные в соответствующих моих монографиях, публиковавшихся с 1977 г.: эстетика отцов Церкви, византийская эстетика, древнерусская эстетика и русская теургическая эстетика. Характерной чертой православной эстетики, отли-

Обложка книги:
В.В. Бычков.
Aesthetica Patrum.
Эстетика отцов Церкви: Апологеты.
Блаженный Августин.
М.: Ладомир, 1995. – 593 с.

Обложка книги:
В.В. Бычков.
Византийская эстетика:
Теоретические проблемы.
М.: Искусство, 1977. – 199 с.



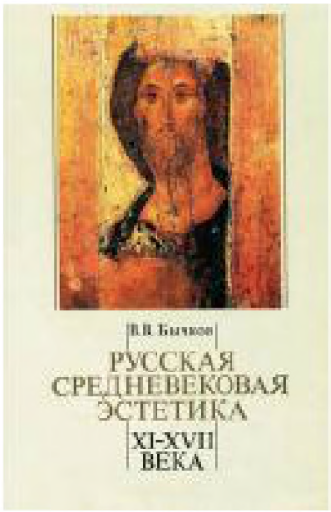
Обложка книги:
В.В. Бычков.
Малая история
византийской эстетики.
Киев: Путь к истине, 1991. – 407 с.

чающей ее от западноевропейской, является ярко выраженная софийно-литургическая (для Средних веков) и софийно-теургическая (для Серебряного века) направленность эстетического сознания. Ее главный смысл заключается в оптимально возможном для художественно-эстетических средств выражении метафизической реальности и возведении к ней реципиента. Вся имплицитная эстетика греко-славянско-русского православного ареала ориентирована на выявление этого смысла.

Эстетика отрицания ранних отцов Церкви была направлена на размежевание с языческими традициями в культуре, искусстве, самой мысли об искусстве и красоте, в отношении к искусству и красоте. Уже тогда на первый план начали выходить принципы *непрямого изоморфизма* (в отличие от изоморфизма Античности). Парадигмами служили ветхозаветный *креационизм* в целом и сотворение человека по *образу и подобию* Божию, евангельский смысл *Слова* как основы всего тварного мира, предельно свободная *аллегореза* (аллегорическая экзегетика) текстов Писания Филона Александрийского, эманационно-эйдетическая теория Плотина, несколько позже (с IV в.) – принципиальный *антиномизм* мышления при подходе к высшей духовной сфере; теория *знака* Августина, его *психология* эстетического восприятия. Наметился явный отход от пластического мышления, пластических интуиций Античности к вербально-символическому, аллегорическому *выражению* духовных феноменов.

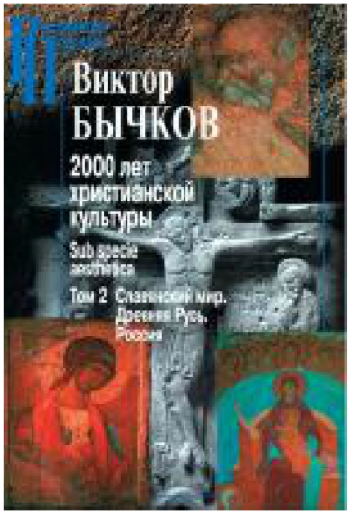
Византийская эстетика формировалась на основе греко-римского духовно-художественного наследия и библейской (в ее составе и ветхозаветной, иудейской) эстетики в русле христианской религиозности. Начиная с отцов александрийцев и каппадокийцев, а затем Дионисий Ареопагит, Максим Исповедник и т.д., византийская эстетика активно разрабатывает практику и теорию глобального *образно-символического выражения*. Основные этапы на этом пути: символическое и апофатическое

Обложка книги:
В.В. Бычков.
Русская средневековая эстетика.
X–-XVII века.
М.: Мысль, 1992. – 637 с., ил.



Обложка книги:
В.Бычков.
2000 лет христианской культуры
sub specie aesthetica.
Т. 1. Раннее христианство. Византия.
М.: Издательство МБА, 2007. – 575 с.

Обложка книги:
В. Бычков.
2000 лет христианской культуры
sub specie aesthetica. Т. 2.
Славянский мир. Древняя Русь. Россия.
М.: Издательство МБА, 2007. – 527 с.



богословие автора «Ареопагитик» и затем с периода иконоборчества (VIII–IX вв.) всеобъемлющая *теория иконы* – живописного образа (символа) практически невизуализируемых сущностей (Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, отцы VII Вселенского собора). В целом для этого периода речь может идти о развитой *имплицитной богословской эстетике*.

Здесь же формируется *литургическая эстетика* с осмыслением литургического образа как носителя энергии архетипа и *эстетика аскетизма* (интериорная эстетика). Складываются начала искусствознания в жанре византийского *экфрасиса* произведений искусства. При этом существовавший с Античности жанр библейского и греко-римского экфрасиса дополняется новым развернутым типом *экзегетического, или герменевтического, описания* произведений архитектуры и церковной живописи. В центре всех этих линий или направлений византийской эстетики находятся проблемы *выражения* духовных сущностей средствами искусства, *возведения* человека к этим сущностям, *преображения* его души и духа по мере возможности; *приобщения* к духовной энергии через посредство *образа; духовной красоты* и ее значения для духовного возрастания и т.п.

Древнерусская эстетика сложилась на основе фольклорной (языческой) эстетики древних славян, византийской эстетики, южнославянской книжности. В отличие от византийского мира, здесь практически не было богословской эстетики. Эстетический опыт, эстетическое сознание древних русичей запечатлелись в их книжности и, прежде всего и с наибольшей силой, в древнерусском изобразительном искусстве и архитектуре. Если говорить очень обобщенно, то *древнерусская эстетика в сфере художественной практики,* хорошо уловив сущностный дух византийского эстетического опыта, с одной стороны, значительно приблизила его к славянско-русскому менталитету, а с другой – углубила и довела до логического завершения некоторые принципы, намеченные в византийской

эстетике. Речь идет, прежде всего, о *художественной символике русской иконописи*.

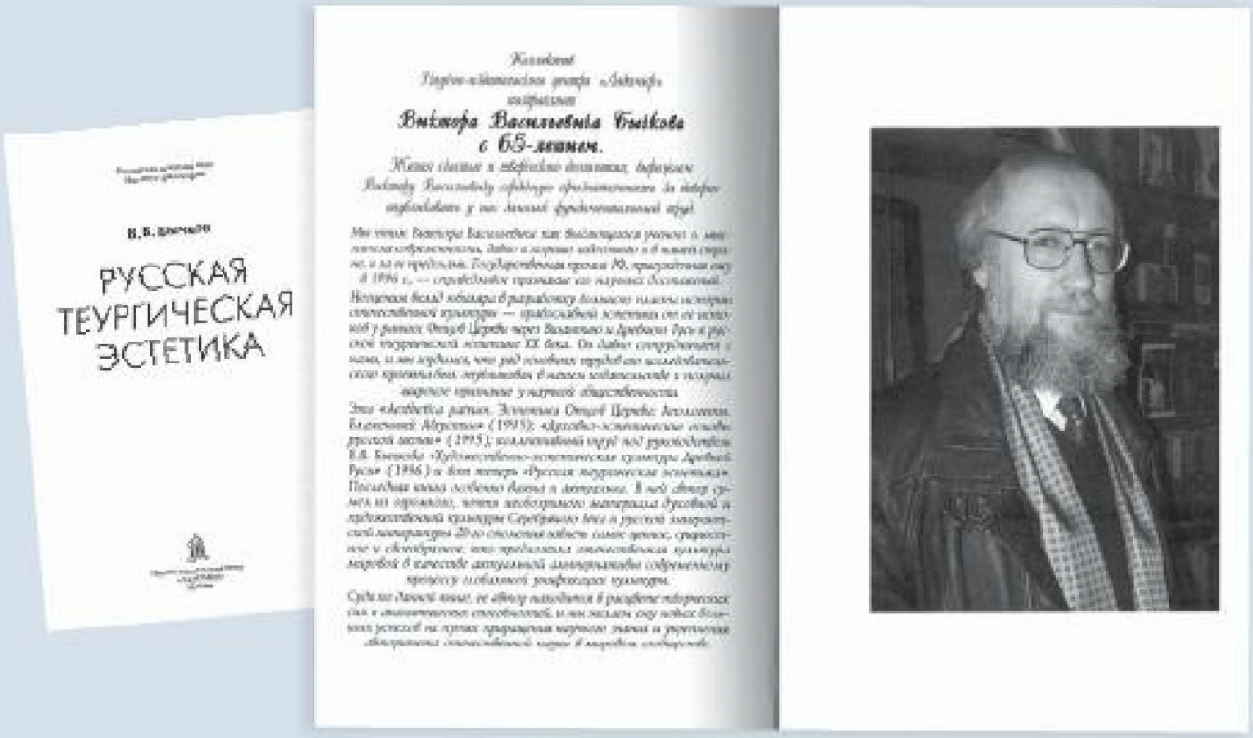
Славянско-русское начало выразилось в общем возвышенно-приподнятом, радостном тоне русского церковного искусства. До русского средневекового сознания практически не доходила сложная богословская идея трансцендентно-имманентного Бога, описываемого системой антиномических догматических формул. Поэтому взоры древнего русича были обращены чаще не к самому Иисусу Христу, а к его духовному посреднику, имевшему на Руси женский облик и часто отождествлявшемуся с Богоматерью, – к *Софии Премудрости Божией*. Отсюда большое количество на Руси софийных храмов и икон, которые дали повод уже русским религиозным философам XX века разработать целое неоправославное учение – софиологию, опираясь, в частности, и на эстетический опыт древнерусского изобразительного искусства и архитектуры. *Софийность* как *сущностное единство мудрости, красоты и искусства* – одна из характерных особенностей древнерусского искусства и одна из имплицитно явленных категорий православного эстетического сознания. К другим фундаментальным принципам древнерусской эстетики относится *соборность* как основа творческого процесса (анонимность творчества), ориентация на *духовную красоту и возвышенное,* тяга к *невербализованному выражению* метафизической реальности, *нравственно-этическая* ориентация искусства, повышенная *духовность* искусства как способность приводить душу зрителя в медитативно-созерцательное состояние, возвышать и преображать ее; отсюда – высокоразвитый *художественный символизм* искусства, наконец, *канон* как важнейший фундамент творческого метода средневекового художника. В древнерусской художественной культуре все эти и некоторые другие эстетические принципы внесознательно управляли творчеством средневековых мастеров и сегодня выявляются как имплицитно заключенные в искусстве и книжности Древней Руси. На эксплицитный, т.е. более или менее прописанный вербально, уровень они вышли только в начале XX века в том направлении, которое я назвал *теургической эстетикой*.

Понятие «теургическая эстетика» введено для обозначения практически еще не исследованного мощного направления в русской имплицитной эстетике конца XIX – первой половины XX века, посвоему возродившего и продолжившего традиции византийско-русской средневековой эстетики. Само понятие «теургии» активно разрабатывалось многими религиозными мыслителями неохристианской ориентации, начиная с Владимира Соловьева, и русскими символистами XX века. Оно было осмыслено ими как особый метод творчества в искусстве и созидания самой жизни по эстетическим законам при активном сотворчестве художника и божественной энергии. Понималось как своеобразное продолжение и завершение человеком незавершенного Богом творения мира. Теургическая эстетика внутренне одухотворяла практически все художественные искания Серебряного века русской культуры.

В монографии анализируются эстетические взгляды и представления предтеч теургической эстетики – крупнейших религиозных писателей и мыслителей XIX в. (Гоголя, о. Феодора Бухарева, Достоевского, Леонтьева, Толстого). Однако основное внимание уделено эстетике религиозных философов рубежа XIX-XX столетий: Владимира Соловьева, Дмитрия Мережковского, Василия Розанова, о. Павла Флоренского, о. Сергия Булгакова, Николая Бердяева, Алексея Лосева, Ивана Ильина, Николая Лосского и некоторых других. Особое место занимает в книге анализ эстетических представлений русских символистов начала XX века (Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Эллиса, Максимилиана Волошина) и духовно ориентированных авангардистов (Василия Кандинского, Казимира Малевича, Велимира Хлебникова). Большая глава посвящена пониманию иконы русскими религиозными мыслителями и искусствоведами первой половины – середины XX века.

Создатели теургической эстетики осознали первостепенную роль эстетического опыта и искусства в жизни человека и в культуре. Красота, прекрасное, искусство, художественное творчество, образы и символы искусства, сам художник-творец, т.е. все основные феномены и понятия эстетического опыта и сознания рассматривались в русле этой эстетики в предельно возвышенном, духов-

Титульный лист
и фронтиспис книги:
В.В. Бычков.
Русская теургическая эстетика.
М.: Ладомир, 2007. – 743 с.



но заостренном, часто в сакрализованном модусе. Красота понималась как высшая ценность, нередко как сущностная составляющаяся самого Бога или высочайшего божественного посредника и творца земного мира – Софии Премудрости Божией; как важнейший принцип бытия человеческого, как существенное, божественное основание культуры и искусства. Само искусство было осмыслено как боговдохновенное творчество, а художник – как Богом избранный глашатай и проводник духовных мыслеобразов, выражаемых только и исключительно в художественной форме, как *теург*, сознанием и рукой которого руководят божественные силы, София Премудрость Божия. Художественная деятельность, наконец, в русле этой эстетики представлялась той идеальной парадигмой, на основе которой, т.е. по эстетическим принципам, должна строиться человеческая жизнь и культура будущего, завершаться сам процесс божественного творения мира усилиями художников-творцов-теургов – созидание Царства Божия на земле (идеи Соловьева, Бердяева).

Оценив столь высоко место эстетического опыта в человеческой жизни и культуре, теургическая эстетика совершенно по-иному, чем господствовавшая в этот же период социально ориентированная эстетика, взглянула на многие положения и проблемы эстетики,

высветив их прежде всего духовные, анагогические аспекты. Многие мыслители и писатели того времени ощутили начало какого-то грандиозного кризиса религии, искусства, культуры, самого человека (особенно остро переживали этот процесс Бердяев и Белый), чувствовали приближение апокалиптических времен, но, тем не менее, пытались искать пути выхода из очевидного кризиса бытия. Одним из таких путей им и представлялся путь теургического творчества.

В русле теургической эстетики было показано, что искусство и культура не противоположны религии, но исторически возникли в тесном контакте с ней, на ее основе и имеют общую духовно-анагогическую ориентацию на высшие духовные ценности; что искусство в сущности своей является выражением *смысла бытия* и главной его функцией является творчески-преображающая, направленная как на каждого конкретного человека, так и на земной мир в целом; что в искусстве человечеству через посредство феномена *гения* даны законы *преображения* жизни на путях софийно-теургического творчества; что личное, индивидуальное творчество может активно способствовать преображению мира, когда оно органично, диалектически вписано в структуру *соборного* сознания всего человечества, питается им и питает его своей энергией.

Представителями теургической эстетики были подробно разработаны многие, актуальные и сегодня для эстетики темы: эстетика как наука, изучающая пути к полноте бытия; выражение как основа эстетического; многомерность эстетического опыта; ценностный аспект красоты; онтологический смысл красоты; софийный аспект красоты; красота как выражение единства бытия; метафизические смыслы прекрасного и безобразного; эсхатология творчества; творчество как антроподицея; искусство как «приращение» бытия и как упреждение «иного бытия»; художественность искусства, его духовный и софийный смыслы; самодостаточность художественной формы; духовная герменевтика искусства; проблемы художественного символа и образа; богословие, философия и эстетика иконы; эсхатологический смысл кризиса культуры и искусства XX века; культура и одичание на техногенной основе; смерть искусства в XX веке; основы идеального искусства будущего; музыка как эстетическая парадигма искусства; духовность как основа художественности в искусстве; анагогический смысл сублимации в эстетическом опыте; символ как основа художественного творчества; эзотерический смысл символизма; беспредметность как художественное содержание искусства; абсурд как важный художественный принцип и некоторые другие.

В период начала глобального кризиса культуры и человечества, в ситуации последовательной переоценки всех традиционных ценностей культуры русская теургическая эстетика, являясь одним из главных направлений в эстетике второй половины XIX – первой половины XX века, убедительно показала, что эстетический опыт во всех его проявлениях, красота как высшая ценность, искусство в его традиционном понимании чувственно воспринимаемого выразителя духовной материи составляют сущностную часть бытия человека как homo sapiens, без которых человек может утратить свой высокий статус в Универсуме, свою сущность. Поэтому при любых самых глобальных цивилизационных преобразованиях и революциях человеку необходимы, возможно, в достаточно модифицированных формах, основные эстетические ценности (не говоря уже о нравственных), чтобы самому сохраниться как виду и избежать уже реально нависшей над ним угрозы уничтожения». *//далее начались выступления, продолжаю дайджест. – Н.М. //*

О том, как шел процесс подготовки книги к изданию, рассказал главный редактор издательства «Ладомир» *Юрий Анатольевич Михайлов*. Ю.А. Михайлов очень точно назвал книгу Виктора Васильевича «прекрасным путеводителем по эстетическим пластам» русской мысли. Одна из замечательных черт В.В. Бычкова как автора, по мнению Ю.А. Михайлова, – это умение подойти к тексту не как к некоей археологической древности, но как к тому источнику знания, который «горит, греет и не стареет». Издательство, сказал главный редактор «Ладомира», надеется на то, что эта книга – не последняя, что сотрудничество будет продолжено.

По мнению сотрудника Института философии РАН, доктора философских наук, профессора *Надежды Борисовны Маньковской,* книга Виктора Васильевича получилась многогранной и богатой

смыслами. Эстетика книги – это отчетливо выраженная национальная, антиглобалистская эстетика. Основная ценность этой книги в том, что в ней, как и в предыдущих работах Виктора Васильевича, освещены собственно эстетические аспекты духовно ориентированного творчества. Очень тонко, виртуозно разработаны такие эстетические проблемы, как прекрасное, возвышенное, возвышающее, анагогическая функция искусства, боговдохновенность творчества, его интуитивный характер. Вообще, эта платоническая линия – вполне в традициях Алексея Федоровича Лосева. Очень интересно представлены пути, которыми пошла эстетика, – это путь западный, рациональный, и – путь византийский, православный, связанный как раз с мистическим характером творчества, его интуитивным характером. Здесь сделан акцент на проблеме гармонии, гармонизации человека с Универсумом, на художнике, как теурге – выразителе Высшей Воли, завершителе творения, начатого Богом. Это – не только научный труд, но существенный вклад в отечественную словесность. Виктор Васильевич вообще обладает поэтическим даром, он достойно продолжает дело своих учителей, к числу которых, безусловно, относится Алексей Федорович Лосев – не только учитель, но и друг Виктора Васильевича на протяжении многих лет.

Доктор минералогических наук *Павел Васильевич Флоренский* (Государственная Академия нефти и газа им. И.М. Губкина) начал свое выступление с напоминания о том, что весь мир пропитан веществом, которое прошло через тело Спасителя: весь космос наполнен Его веществом и, следовательно, весь космос причащен. Поэтому всякое творчество – та же самая теургия. Художник – богоравен. Понимание этого – это еще одно радостное возвращение вперед, к Средневековью, когда мастер был теургом. Изготовление иконы – это сплошь богослужение. Не литургия, но нечто близкое. Но искусство – это вещь опасная, это – магия. И в книге Бычкова это недвусмысленно показано. // Вот этого-то как раз в книге В.В. и нет. Здесь Павел Васильевич что-то приписывает В.В. из какого-то другого автора. – *Н.М.* //

Зам. директора Института искусствознания, зав. отделом эстетики *Николай Андреевич Хренов* в своем развернутом выступлении обратил внимание аудитории на то, как оценивает Виктор Васильевич современную ситуацию. По словам Н.А. Хренова, обращение к русским религиозным философам – это чрезвычайно интересно. Важно понять истоки новоевропейской эстетики. В Ренессансе продолжалось стремление осмыслить аспекты Бытия в чувственных формах. В этой ситуации платонизм и неоплатонизм оказались вытесненными на периферию. Разрыв чувственного со сверхчувственным предопределил новоевропейскую эстетику. Какую эстетику открыли «просветители»? Да, они открыли «научную» эстетику, в той форме, которую мы знаем сегодня. Виктор Васильевич называет ее «эксплицитной» эстетикой. Но вопрос можно поставить и так: не была ли эта эстетика – эстетикой только модерна? Но эта культура «чувственного типа» уже давно находится в ситуации кризиса и заката. А дальше, утверждает Виктор Васильевич, – *пост*-культура. Это понятие – центральное в системе интерпретации Виктором Васильевичем современного состояния культуры. Русские религиозные мыслители прогнозировали, улавливали возвращение сверхчувственной стихии. Но и Платон, и Плотин еще вернутся, их идеи окажутся чрезвычайно актуальными, они будут востребованы при осмыслении той альтернативной культуры, которая, видимо, реальна уже сегодня. Но что значит «реабилитация сверхчувственного»? Культура возрождается через новый контакт чувственного и сверхчувственного, – через теургию. И в этом Виктор Васильевич прав, – это будет основанием культуры, которая не только была, но и будет, и, видимо, уже существует. Наша русская религиозная философия – это незавершенный проект, обращенный в будущее.

Проректор Славянской академии, доктор философских наук, зав. сектором русской философии Института философии РАН *Михаил Николаевич Громов* выделил три главных аспекта личности Виктора Васильевича Бычкова. Во-первых, он – достойный ученик Алексея Федоровича Лосева. Он продолжает ту глубинную мощную линию изучения русской культуры и мысли, которая ведет нас в Византию, в Античность, туда, откуда распространялся южный цивилизационный фактор. Во-вторых, Виктор Васильевич работает фундаментально. Он – не исследователь от-

дельных персоналий, книг, – он просматривает фундаментально всю традицию, всю историю. В-третьих, он – человек аскетического склада. Он чужд всякой публичной деятельности, общественной и административной. Его не встретишь на многочисленных ристалищах, сборах, собраниях, презентациях. Он упорно, трудолюбиво, настойчиво работает, и это вызывает уважение. Каждые 2-3 года он выдает замечательную книгу, и эти книги навсегда останутся в истории русской мысли, в истории русской эстетики.

Выступление профессора Высшей школы экономики *Владимира Натановича Поруса* носило полемический характер. В противовес мнению Н.А. Хренова, считающего взгляд Виктора Васильевича на дальнейший путь развития культуры глубоко пессимистичным, Владимир Натанович предложил различать два понятия: «кризис культуры» и «культурная катастрофа». Кризис культуры – это постоянное возвращение к своим первоосновам, критический взгляд на эти основы и попытка трансцендировать. А вот «культурная катастрофа» – это когда кризис приводит к черте, дальнейшее трансцендирование за которой является гибелью. «Катастрофа» – это понятие, относящееся к совершенно иному смысловому ряду. Выход из кризиса всегда предполагает переход к новому культурному состоянию. Выход из катастрофы означает, просто-напросто, сохранение культуры как таковой. Современная культура – это посткатастрофическое состояние европейской культуры. Виктор Васильевич – это очень крупное культурное явление, противостоящее катастрофе. Это некая, слава Богу, живая надежда на то, что катастрофа – не окончательна. Виктор Васильевич – это один из реставраторов, один из тех людей, которые восстанавливают, реанимируют культуру, тех, кто самим своим существованием дает надежду.

Преподаватель Библейско-Богословского института о. *Иннокентий Павлов* отметил, что Виктор Васильевич – это живой классик, это продолжатель дела Алексея Федоровича Лосева. О. Иннокентий вспомнил времена, когда иметь только что вышедшую книгу Виктора Васильевича «Византийская эстетика» считалось показателем хорошего тона. На книгах Виктора Васильевича фактически воспиталось, так же как на книгах Алексея Федоровича Лосева, два поколения православной интеллигенции. То, что сделал Виктор Васильевич, – очень важно, очень нужно, на этом будут учиться еще поколения искусствоведов и богословов. А современного кризиса бояться не надо, потому что христианин живет ожиданием жизни Будущего Века!

Затем Е.А. Тахо-Годи прочитала приветственное письмо *Валентина Арсентьевича Никитина,* главного редактора православного радио «Логос»:

«Сердечно поздравляю Виктора Васильевича Бычкова и всех его читателей с изданием замечательной монографии "Русская теургическая эстетика"!..

Отрадно видеть, что книга посвящена эстетическому наследию гениальных русских мыслителей – Владимира Соловьева и Василия Розанова, Павла Флоренского и Сергия Булгакова, Вячеслава Иванова и Алексея Лосева, целому ряду других действительно выдающихся философов, поэтов и художников, чьи имена вписаны золотыми буквами в Пантеон русской и мировой культуры.

Религия – в философии, символизм – в поэзии, авангардизм – в искусстве – вот три столпа культуры Серебряного века, на которые указывает нам автор. Теургическая эстетика – самобытное русское явление, эта эстетика духовно ориентирована и устремлена к Горнему Граду, к преображению всей жизни в процессе художественного творчества. Особенно для тех художников, кто этого Града сознательно ищет и взыскует.

В осмыслении концептуального понятия "теургическая эстетика" очевидно несомненное новаторство автора. Поражает масштаб этой работы, ее огромный охват и диапазон, ее богатейшая палитра!..

Культура Серебряного века, включая эмигрантскую литературу XX века, осмыслена в чрезвычайно интересном аспекте. Автор любовно исследует ее непреходящие идеи, ее, выражаясь словами Флоренского, «пласты и напластования». Книга написана прекрасным языком, ясно и проницательно, академический стиль ее безупречен, тональность удивительно благородна.

Не могу скрыть своего удивления тем несомненным фактом, что автору удалось с конгениальной объективностью и глубиной излагать и анализировать, сопоставлять и сопрягать, наконец, подниматься до

синтетических обобщений, не теряя при этом своей собственной, далекой и захватывающей, ясной и красивой перспективы.

Секрет этого феномена для меня очевиден: Виктору Васильевичу самому в высшей степени присуща та философская интуиция, о которой он проникновенно пишет, то творческое состояние духа познающего, которое позволяет проникать в суть явлений и постигать их умонепостигаемый смысл.

Выход этой великолепной монографии – отрадное событие не только в культурной жизни России. Но и в ее духовной жизни. Ибо подлинная культура духовна, в ней соединяются Афины и Иерусалим. Уверен, что монография станет настольной книгой для всех, кому интересна и дорога великая русская культура.

От всего сердца желаю глубокочтимому Виктору Васильевичу, по достоинству увенчанному лаврами лауреата Государственной премии, дальнейших творческих деяний и свершений, доброго здоровья и во всем благого поспешения!»

В завершившем вечер выступлении *Елена Аркадьевна Тахо-Годи* объяснила гостям «Дома А.Ф. Лосева», почему презентация книги В.В. Бычкова была столь подробной и обширной, почти переросла в конференцию: «Наша презентация, в сущности, посвящена юбилею Виктора Васильевича. Юбилей этот был в сентябре, но сентябрь – это месяц, когда все только еще собираются с силами, а декабрь – это месяц, когда уже ни у кого нет сил. Поэтому мы решили провести этот юбилей в ноябре, – не очень, может быть, юбилейно, скорее по-деловому, как большой круглый стол. Из всего, что говорилось сегодня о Викторе Васильевиче, я хотела бы еще раз обратить внимание присутствующих на две мысли, которые здесь прозвучали. Павел Васильевич Флоренский сравнивал «Историю античной эстетики» Лосева и труды Виктора Васильевича, а Михаил Николаевич Громов сказал об аскетизме, присущем Бычкову. Я думаю, что это – две основные линии в творчестве и в жизни Виктора Васильевича. У него, как и у Лосева, существует целостное представление о культуре, вот почему его история эстетики не распадается на отдельные персоналии, на отдельные статьи, на отдельные книги. Будет это византийская эстетика или это будет эстетика нашего XX–XXI века – существует некая единая перспектива, взгляд с высоты птичьего полета, а вернее, с определенной религиозной точки, целостное понимание той проблемы, той эстетики, о которой пишет Виктор Васильевич. И вторая мысль – об аскетизме. Невозможно было бы охватить историю эстетической мысли единым взглядом, невозможно было бы столько написать, если бы человек был погружен в суету будничной жизни. Рассказывая о книге и объясняя, почему она называется "Теургическая эстетика", Виктор Васильевич говорил, что русские философы призывали "прийти к жизни". Но русские мыслители еще призывали и к тому, чтобы "выйти из жизни". У Алексея Федоровича Лосева есть рассказ, который я очень, люблю. Он так и называется: "Жизнь". В рассказе говорится о том, что невозможно осмыслить жизнь и понять ее перспективу, если ты находишься внутри этой жизни. Когда мы суетимся, проводим конференции, презентации, то есть живем "активной научной жизнью", мы не только перестаем заниматься самой наукой, но, по сути, перестаем видеть саму жизнь и понимать ее смысл, понимать, для чего мы *все* это делаем. А вот когда мы выходим за пределы жизни, когда мы становимся над жизнью, когда мы выходим за ее рамки, ее границы, – тогда мы можем понять ее смысл, понять ее целостность, увидеть ее картину, ее смысл, ее структуру. И то, для чего мы в этой жизни, и почему мы несем тот или иной долг, или идем тем или иным путем. И мне кажется, что вот этот выход за пределы жизни, этот внутренний духовный аскетизм, дает Виктору Васильевичу возможность просто работать, просто писать книги. Пока мы суетимся, пока мы заседаем или проводим презентации, – Виктор Васильевич в тишине читает отцов Церкви, – и поэтому ему хорошо. И я думаю, у него нет страха перед перспективой исторической катастрофы, потому что ему понятны ее тайная целесообразность, ее внутренний смысл».

Я с удовольствием и гордостью за нашего друга и коллегу прочитала эти материалы, еще раз вспоминая прекрасную, духовно наполненную, энтузиастическую презентацию его книги. Думаю, Вл. Вл., Олег, что и вам это доставит несколько приятных минут.

С пожеланием всего наилучшего Н.М.

О МЕТАФИЗИЧЕСКОМ РОМАНЕ: НОВЫЕ ВЕСТОЧКИ

137. В. Иванов (28.02.09)

Дорогой Виктор Васильевич!

У меня приятная новость, с которой спешу с Вами поделиться как моим старинным другом и собеседником: сегодня моя книга поступила в продажу в московские магазины (в Дом книги на Новом Арбате). Вас, конечно, ждет авторский экземпляр. Когда Маша его получит (точнее, их), то сразу же Вам передаст. Если Вы захотите посмотреть, как сей труд выглядит, можете вопросить Google.ru. Искать надо: Владимир Иванов. «Петербургский метафизик». Пишу все это в приступе авторского тщеславия, за что и прошу прощения (вполне уместна такая просьба в канун Великого поста, с приближением которого Вас от души поздравляю.)

Как Вы поживаете? Жду Ваших писем, «как соловей лета». Сам тружусь над большим посланием на герменевтическую тематику.

А что поделывает Н.Б.? Над чем она трудится? Жду весточек.

Братски Вас любящий В.И.

Обложка книги:
В. Иванов.
Петербургский метафизик:
Фрагмент биографии
Михаила Шемякина.
СПб. Вита Нова, 2009. – 384 с.: 313 ил.

138. В. Бычков (01.03.09)

Дорогой Владимир Владимирович,

посмотрел в Интернете Вашу книгу. Прекрасно издано. Есть чем гордиться. И мы все здесь в Москве гордимся Вами и радуемся вместе с Вами. Поздравляем! И с нетерпением ожидаем того сладостного момента, когда сможем прочитать и подержать в руках это прекрасное издание. Понятно, что это самый интересный период в биографии Шемякина и один из значимых, нам наименее известных периодов Вашей творческой жизни. С интересом и духовной радостью будем изучать.

Между тем, Н.Б. завершает редактирование и последнюю техническую доработку первого тома нашего Триалога (55 а.л. текста!) и составляет список иллюстраций, которые желательно было бы поместить в нем, ибо мы с Вами упоминаем много имен художников, о которых русский читатель не имеет никакого представления. Занимаемся и поисками подходящего издательства, что сейчас крайне сложно по двум причинам: общий кризис всего и завершение Культуры Книги. Массы переходят на электронные книги, издательства тоже или разоряются.

В связи с этим напрашивается законный вопрос к Вам. Что это за издательство «Вита Нова»? И не попробовать ли нам после выхода там Вашей книги попытаться также прекрасно (или близко к этому) издать и наш Триалог? Получился бы роскошный том. Как Вы думаете? Именно такое издательство нам и необходимо в данном случае. Мелованная бумага (это не обязательно), супер (тоже не очень важно), цветные иллюстрации (это было бы неплохо) и хорошее полиграфическое качество. Эстетически выдержанный дизайн.

Н.Б. и Л.С. поздравляют Вас и передают сердечные приветы.

Обнимаю

Ваш В. Б.

БЕКМАНИАНА КАК ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА

139. Вл. Иванов (22.02–03.03.09)

Дорогой Виктор Васильевич!

«Есть повод сыграть на лире», некогда сказал Нерон, созерцая горящий Рим. У меня тоже есть повод «сыграть на лире», поскольку сегодня закрывается выставка Кандинского и вряд ли мне в будущем придется увидеть подобную ретроспективу. Хотя сравнение с Нероном несколько хромает, поскольку я Ленбаххауз не поджигал и не собираюсь поджигать, но Вам понятно, о чем идет речь: всему в этой жизни приходит конец, в том числе и прекрасным выставкам. Это настраивает на поэтический лад, сдобренный порцией дюреровской меланхолии от сознания преходящести «мира сего». Но мало того, что заканчивается выставка, Ленбаххаузу тоже приходит конец. Его закрывают года на два. Будут перестраивать по уродливому проекту, так что от старого милого особнячка останутся «рожки да ножки». Встроят его в бетонное чудище, как кусок не до конца переваренного постсовременностью мира ушедшей Культуры. Впрочем, «после нас хоть потоп»: все равно в конце марта я окончательно перебираюсь в Берлин и не буду свидетелем разрушения одного из самых уютных мюнхенских «святилищ». Может, Бог помилует его, и все будет не так страшно, как теперь представляется моему ретроградному воображению… Иона спасся же из чрева китова…

…теперь же время подведения внутренних итогов многолетних созерцаний. Одним из которых хочу с Вами поделиться.

В прошлом году выставка Бекмана вдохновила меня на ряд писем. Даже возникал смутный замысел: написать небольшую книгу о его триптихах. Но поток новых впечатлений и дел оттеснил проект в глубины подсознания, где он благополучно пребывает и по сей день. Именно пребывает, не желая раствориться в тумане, и время от времени дает о себе знать. Однако он сильно уменьшился в объеме, стал крошкой-карликом, этаким гномом. Журавль улетел, бекмановские картины развезли по разным музеям (в большинстве своем американским), но синица в руке таки осталась, поскольку один из самых замечательных триптихов «Искушение» неповрежденно пребывает в PdM, ибо ей и всегда принадлежал. Сравнительно долгое время в этом зале продолжал висеть еще триптих «Актеры». Его не сразу увезли в Штаты, а, так сказать, одолжили на некоторое время. Оба триптиха находились напротив друг друга и создавали довольно-таки напряженное энергетическое поле, или как бы это по-другому обозначить? Может быть: нечто напоминающее сновидческое пространство… пространство сна…

В своей «Эстетике» Вы справедливо указали на то, что третья фаза эстетического восприятия, на которой «возникает эстетический предмет в процессе его активного становления-освоения», «может быть уподоблена сновидению». Я бы только добавил, что и произведения искусства (останемся при этом, прежде всего, в сфере живописи) в различной степени сами возникли из сноподобных состояний их творцов. Ницше даже считал, что мир сновидений является главной предпосылкой изобразительного искусства. В эпоху господства реалистической эстетики (в широком смысле этого слова), иными словами, в период полной обращенности к внешнему миру, сновидческий элемент почти полностью исчез. Реакцией на это оскудение был французский символизм, несколько обремененный литературностью, но тем не менее предчувствовавший реальность имагинативного мира как источника новой образности.

У Бекмана «литературный» момент сведен к минимуму, хотя многие его картины провоцируют реципиента воспринять их как фрагменты какого-то романа или новеллы. По крайней мере, при истолковании триптихов невольно возникает опасность прочитывать их как «литературные» тексты. Но, тем не менее, истоки бекмановской образности не книжные. Образы поднимались из моря подсознательного, не подвергаясь рассудочному перетолкованию и переосмыслению.

Сам Бекман видится мне предельно поляризованным художником. С одной стороны, он был страстно-чувственным человеком (даже в годы изгнания он восклицал: «O mon Dieu, es lohnt zu leben». С другой, охотно уходил от связанности земным миром в универсум сновидений и был не чужд теософскому умонастроению. Такая раздвоенность не носи-

Макс Бекман.
Натюрморт с подзорной трубой.
1927.
Пинакотека
современного искусства.
Мюнхен

ла у Бекмана болезненного характера. Напротив, она придавала его творчеству экзистенциальный драматизм и плодотворную конфликтность. Она особенно наглядно выражена в «Искушении».

Есть два пути для его истолкования. Во-первых, можно попытаться расшифровать «метафизический код» трехстворчатой композиции, прибегая к обычным герменевтическим приемам. Важно учесть биографический контекст, а также принять во внимание уже проделанные другими герменевтические процедуры. То есть надо идти принятым путем искусствоведческого исследования.

Но тогда к чему писать письмо? Не лучше ли подходит форма статьи? Добавить только в начале обращение, а в конце заверения в благорасположении и пр. и пр., и дело с концом. Однако грех не воспользоваться теми бездонными преимуществами, которые имеет эпистолярный жанр, позволяющий отдаться свободной игре ассоциаций, не претендующей на объективную значимость. Не нужно тогда заботиться о том, насколько научно достоверно и убедительно расшифрован «код».

Вот именно это и соблазняет меня набросать несколько строк почти что дневникового характе-

ра. Цель: описать влияние образов триптиха на собственный душевный ландшафт. Позволить себе такую безграничную субъективность можно только тогда, когда уверен в дружеском и терпеливом внимании собеседников (что, впрочем, и является само собой разумеющейся предпосылкой для всех дискуссий), хотя не стоит им злоупотреблять. Описывать свои субъективные переживания, вероятно, имеет смысл только тогда, когда они в какой-то степени, говоря словами Канта, могут претендовать и на «общезначимость» (очень сомнительное, впрочем, понятие). Момент такой «общезначимости» я усматриваю в проблеме «саморастворения» (Кандинский) реципиента в том или ином художественном образе (произведении). Кандинский пишет о своих «исканиях средств для введения зрителя в картину так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся». Эта тема занимала еще ранее воображение романтиков. Есть произведения, в которых описывается, как герой входит в пространство картины. В XIV–XV веках такое вхождение имело не мечтательно-романтический, а мистический смысл. Начали писать образы для келейного использования, как объекты для уединенной медитации. Когда заказчик видел себя включенным в евангельскую сцену, то начинал чувствовать себя ее участником.

Я не отрицаю такой возможности, но, как мне кажется, более реальным и действенным является не вхождение реципиента в картину, а «всасывание» художественного образа в сознание, где он, – полностью освобожденный от связанности со своим вещественным носителем (холстом, красками и т.п.), – ведет чисто имагинативное существование и вступает в различные сочетания с другими хранящимися в памяти реципиента образами. Наблюдение за такими имагинативными (метафизико-синтетическими) процессами, полагаю, дает интересный материал для эстетика, даже если и носит предельно субъективный характер (случай причудливой игры ассоциаций).

При истолковании работ Бекмана провести четкую границу между субъективными ассоциациями и правильным прочтением «метафизического кода» почти невозможно, ибо загадочность образов, не поддающихся однозначной интерпретации, заранее запрограммирована мастером. Он видел «сны», переносил их на холст и не очень заботился о рациональной ясности. Бекман как бы предлагает реципиенту вместе с ним посмотреть «сон» или серию «снов», ввести их в собственное сознание. Из психологии известно, что близкие друг другу люди иногда почти одновременно видят один и тот же сон. Подобное явление имеет место и при созерцании живописи Бекмана. Возникает своего рода коллективный сон: к нему приобщаются по мере вхождения в мир бекмановских образов. Важно, что видят одинаковый сон, а его истолкование уже зависит от герменевтических способностей каждого реципиента в отдельности. Я предложил бы при рассмотрении «сновидческих» произведений (типа бекмановского «Искушения») принять за основу два методологических тезиса Юнга, которые он рекомендовал при работе со снами: «первое – сон следует рассматривать как факт, относительно которого нельзя делать никаких предварительных утверждений, кроме того, что сон (в нашем случае триптих. – *В.И.*) имеет некоторый смысл; и второе – сон есть специфическое выражение бессознательного».

Есть другой род произведений, которые предполагают вполне однозначную интерпретацию. Здесь уже не спутаешь то, что хотел выразить художник (или ему было приказано выразить) с собственными домыслами и примыслами. Интересно, однако, наблюдать, как они возникают в процессе длительного общения с какой-то особо полюбившейся картиной. Я бы назвал их проекционными, поскольку реципиент начинает рассматривать образы как проекции собственного душевного (или духовного) содержания. Они, как правило, носят также инструментальный характер, поскольку сознательно используются для прояснения внутренних проблем реципиента. Нет нужды подчеркивать, что подобные проекции пригодны только для самого созерцателя и не могут быть положены в основу искусствоведческого исследования.

Приведу конкретный пример. В Старой Пинакотеке хранится триптих работы Рогира ван дер Вейдена («Der Dreikönigsaltar»). Он был создан мастером в последний период его творчества. В Мюнхен триптих попал из Кёльна, где находился в одной из маленьких капелл церкви св. Колумбана. Где был раньше, неизвестно. Долгое время он приписывался

ван Эйку, но теперь только слепой мог бы поддерживать подобную атрибуцию.

На центральной части триптиха изображено поклонение царей-волхвов. На левой створке – Благовещение. На правой – Сретение. В композиции встречаются аллегорические детали и намеки, легко расшифровываемые любым человеком, мало-мальски знакомым с искусством того времени. Но их вообще немного. Для уяснения смысла триптиха достаточно знать соответствующие евангельские тексты, а в остальном – наслаждаться высочайшим художественным совершенством этого шедевра. По-настоящему он был оценен только в начале XIX столетия. Характерно, что при всех своих антично-олимпийских вкусах Гёте был потрясен триптихом. Как рассказывает об этом в одном из своих писем Вильгельм Гримм, поэт долго просидел перед творением Рогира ван дер Вейдена и лишь некоторое время спустя поделился своими впечатлениями. Он сказал, что написал за свою жизнь несколько хороших стихов и много посредственных, а тут ван Эйк (имеется в виду тогдашня атрибуция) создал один образ, который имеет большую ценность, чем все им сочиненное вместе взятое. Невероятное признание, проливающее свет на фаустовские глубины души Гёте, в тайне причастного розенкрейцеровской мудрости. Что именно заинтересовало поэта у Рогира, осталось неизвестным. Поскольку Гёте относился довольно проблематично к эстетическим возможностям евангельских сюжетов, остается только гадать о характере его рецепции триптиха. Кажется, есть свидетельство о том, что Гёте находил некоторое сходство триптиха со своим «Фаустом», но это делает всю ситуацию еще более загадочной. Можно предположить со всей осторожностью наличие у Гёте прозрений, выходящих за рамки иконографической тематики триптиха.

Он, несомненно, предоставляет богатый материал для углубления духовной жизни. В годы пребывания в Мюнхене (без малого четырнадцать лет) рогировский алтарь был постоянным предметом моих долгих созерцаний. Если бы теперь мне предложили на выбор: либо триптих, либо все остальное собрание Старой Пинакотеки, то без особых колебаний я выбрал бы триптих (несколько преувеличенно сказано, но доля правды здесь все же есть). В этой работе ван дер Вейден нашел идеальное равновесие между содержанием и формой, трансцендирующим духом и открытостью к земному миру.

Хотя триптих был написан в качестве алтарного образа, но по своему строю он более принадлежит к разряду картин для благочестивого созерцания (die Andachtsbilder), распространившихся в период позднего средневековья. По своему происхождению этот жанр был связан с мистическими течениями своего времени (тема Белтинга).

…экскурс несколько затянулся, но он необходим, чтобы рельефней подчеркнуть разницу между двумя видами герменевтических процедур…

Суть этих рассуждений сводится к следующему: с одной стороны, я пытался на протяжении этих лет интуитивно вжиться в мир рогировской духовности и, в широком смысле, в мир devotio moderna, в мир «осени средневековья»; с другой, постепенно возникало желание спроецировать образы в свой собственный мир, прочесть как шифры своих духовных устремлений.

Юнг писал о «понимании Христа как психической реальности архетипа, безотносительно к его исторической реальности». Такой подход освобождает нас от необходимости отвергать старонидерландскую живопись как несостоятельную с точки зрения исторической достоверности. Явление архангела Гавриила в Назарете имеет мало общего с аристократическим интерьером готического стиля. Сама живопись учит нас метаисторическому подходу к иконографии. Образ может рассматриваться в связи с конкретным евангельским событием, но может и истолковываться как одна из проекций архетипа вне исторического контекста.

В таком случае существенно меняется наше отношение к времени. Мы начинаем улавливать его потоки, насыщенные символическими смыслами. Вслед за Платоном можно сказать, что время начинает переживаться как подвижный образ вечности. У старонидерландских мастеров, отказавшихся от золотого фона в своих работах, тем не менее, оставалось чувство связи изображаемых ими событий с вечностью. В данном случае трехчастное произведение ван дер Вейдена предрасполагает усилить восприимчивость к разнонаправленным потокам времени, ис-

Рогир ван дер Вейден.
Поклонение волхвов (Columba-Altar)
(центральная часть алтаря).
Ок. 1450–1456.
Старая Пинакотека. Мюнхен

ходящим из вневременного начала. От центральной части триптиха («Поклонения волхвов») двигаешься в направлении прошлого: от Поклонения к Благовещению или от настоящего (настоящего времени центрального образа) к будущему (Сретению). Если смотреть последовательно слева направо, тогда, конечно, получается образ однолинейно текущего времени, но это противоречит композиционному закону, согласно которому отсчет ведется не от боковых створок, а от центра. Следовательно, переживаешь разнонаправ-

Рогир ван дер Вейден.
Благовещение
(левая створка алтаря).
Ок. 1450–1456.
Старая Пинакотека. Мюнхен

Рогир ван дер Вейден.
Сретение
(правая створка алтаря).
Ок. 1450–1456.
Старая Пинакотека. Мюнхен

ленность временной структуры: это приближает душу к ощущению вечности, отраженной в этих потоках. В таком преодолении гипноза однолинейно текущего и часами измеряемого времени сознание восходит к осознанию своей подлинной природы. «Время, по существу своему, не касается Бога и души. Если бы оно могло коснуться души, душа не была бы душой… душа должна освободиться от времени» (Мейстер Экхарт). Здесь уместно вспомнить, что и Вы в «Эстетике» характеризуете акт эстетического восприятия (третья

фаза) как совершающийся в каком-то своем измерении, которое не зависит от физического времени, пространства и других факторов. Словом, обнаруживается родство между мистикой и эстетикой, единых в своем стремлении освободить душу от подчинения условиям земного существования.

Форма триптиха особенно благоприятна для такого освобождения души. Несколько по-иному, чем ван дер Вейден, это сделал Дир Боутс. На его триптихе в собрании Старой Пинакотеки увязаны в единство три времени суток: утро, день и вечер, клонящийся к ночи. Все они имеют квалитативно символический смысл. На левой створке изображен Иоанн Креститель. Вся композиция наполнена аллегорическими деталями в духе того времени. Истолкование их – особая тема. Теперь хочу только отметить, что живопись кажется пронизанной утренним светом: время дня воспринимается как символ грядущего обновления мира через пришествие Христа. Центральный образ – «Поклонение волхвов» – «дневная» сцена: пророчества становятся реальностью. И, наконец, правая створка: св. Христофор, переносящий Богомладенца через бурный поток. Здесь господствует вечернее, закатное – хочется сказать – эсхатологическое настроение. Форма триптиха позволяет увязать эти три различных образа времен дня в символическое единство.

Так же обстоит дело и с пространством. Учишься относиться к нему квалитативно, а не только трансцендентально (в кантовском смысле) или эмпирически. На триптихе созерцаешь три основных типа квалитативно структурированного пространства: внутреннее пространство дома (Благовещение), открытое, уводящее в бесконечность, пространство (Поклонение) и, наконец, сакральное пространство храма. И в Новом Завете нас встречают три типа пространства, связанных с различными формами откровений: «в доме», «на море», «на горе». На иконе Пресвятой Троицы работы Андрея Рублева три ангела соотнесены с домом, деревом и скалой как символами трех ступеней Богопознания.

Дорогой В.В., я не строю тут никаких теорий, а лишь – не без труда – пытаюсь описать свой опыт восприятия триптиха… только, пожалуй, в эпистолярном жанре можно позволить себе такую роскошь и не утруждать себя доказательствами. «Здесь доминирующим фактором является не логика, а игра архетипических мотивов» (Юнг).

Созерцаешь ведь не по программе, а внимательно всматриваясь в состояния, поднимающиеся из глубин душевной жизни… мои истолкования форм и цвета «являются результатами эмпирически-душевных ощущений и не основаны на позитивной науке» (Кандинский).

Итак, свободная игра архетипических мотивов…

Главный мотив, в такой перспективе созерцаемого триптиха – душа на ее пути в духовный мир (другой вариант: путь к индивидуации).

Кандинский писал о том, что «способность саморастворения в картине» приводит к способности «не замечать предмета в картине». Я всегда проводил опыты подобного рода: надо отвлечься от предметного содержания картины и сконцентрироваться только на сочетаниях красок. Здесь еще раз подчеркну: речь идет о вполне осознанных экспериментах. Стараешься отвлечься от сюжета картины – в случае рогировского триптиха евангельского – и внимаешь только языку самих красок. Полностью, конечно, это не удается осуществить, и не надо, чтобы удавалось… Тем не менее…

В такой перспективе синий цвет воспринимается духовным героем триптиха. На левой створке он ведет триалог с белым и красным. Синий соответствует настроению душевной углубленности. Достигнув этой ступени, душа встречается с духовным Светом (одежды Архангела). Красный цвет нежно малинового оттенка (есть только небольшое киноварное пятно) овевает нас теплом. Вся цветовая композиция вызывает состояние мистической сосредоточенности (медитативности) даже помимо своего непосредственного иконографического содержания. В теософическом смысле можно было бы сказать, что речь идет о встрече души с ее «высшим Я» (Манасом) (по Юнгу: удачное начало процесса идивидуации, ведущего к восстановлению целостности и полноты личности; это событие вполне можно назвать благовещением для человека.) Жезл в руке Архангела – символ выпрямляющей силы духовного Я.

Центральный образ триптиха («Поклонение волхвов») обладает усложненной колористической

Дирк Боутс.
Поклонение волхвов.
Центральная часть триптиха,
называемого «Жемчужиной
Брабанта».
Старая Пинакотека. Мюнхен

Дирк Боутс.
Иоанн Креститель
(левая створка триптиха).
Св. Христофор
(правая створка триптиха).
Старая Пинакотека. Мюнхен

композицией, которая могла бы даже показаться несколько пестрой, если бы силой гения Рогира ван дер Вейдена все цвета не были бы приведены в состояние высшей гармонии, примиряющей противоположности. Можно попытаться дать истолкование этой красочной композиции. В Средневековье семь основных цветов приводились в связь с семью планетарными силами. Они же, согласно Юнгу, указывают на «семь астрологических компонент характера. Следовательно, синтез четырех или семи цветов должен значить не меньше, чем интеграцию личности». Юнг подкрепляет результаты моих собственных наблюдений и герменевтических экспериментов. Если левая створка означает начало процесса индивидуации (рождения в глубинах души сознания реальности своего «высшего Я»), то центральный образ связывается с завершением этого процесса. Пространство открыто в бесконечность, но тем очевидней действие интегрирующих сил. Развалина сарая с пустыми яслями, над которыми склонились вол и осел (Ис. 1,3) – символ ветшающей телесности, нуждающейся в духовном обновлении. Мадонна с Младенцем – душа с рожденным в ее лоне «высшим Я». Перед ним склоняются три волхва, воспринимаемые как символы трех душевных сил (мышление, чувство, воля).

Правая створка (действие разворачивается в храмовом пространстве) символизирует посвящение этого удавшегося результата процесса индивидуации духовному миру: осознанной интеграции

«высшего Я» в сверхчувственное (сакральне) измерение бытия. Наряду с синим (одеяния Богоматери) здесь доминирует зеленый цвет; по Юнгу, он – «цвет Святого Духа».

Повторю, что я пытаюсь охарактеризовать опыты созерцания рогировского триптиха, а теоретические подкрепы в этом смысле вторичны, ибо рождается уверенность в реальности процессов индивидуации (восхождение к своему «высшему Я»). При вербализации такие переживания многое теряют, но я предполагаю, что подобный опыт Вам не чужд.

Теперь пора вернуться к Бекману. С какими переживаниями связано созерцание его триптиха «Искушение св. Антония»? Если при рассмотрении триптиха «Поклонение волхвов» не представляет труда различить два герменевтических уровня (объективный и субъективный), то с Бекманом дело обстоит не так просто. Можно сколько угодно рассуждать о символике цвета у ван дер Вейдена, сознавая, что проецируешь на его работу собственные «домыслы» (не всегда в отрицательном смысле), и в то же время ясно понимать, что сам мастер руководствовался совсем иными идеями, интуициями и представлениями. У Бекмана эти два уровня различить не легко. Ван дер Вейден следовал устоявшейся теологической и иконографической программе. «Поклонение волхвов» было для него не образом процесса индивидуации, а визуальным воплощением соответствующих евангельских текстов. Они ставили довольно-таки жесткие рамки его собственной фантазии. Воображение же Бекмана погружалось в море бессознательного без четких ориентиров…

Вот, сейчас полежал немного на диване, читал Юнга и наткнулся на одно место, которое хорошо проясняет разницу между Рогиром ван дер Вейденом и Бекманом. На ловца и зверь бежит…

«Тенденция к наибольшему разделению противоположностей и *стремление к единственности значения* (курсив мой. – *В.И.*) абсолютно необходимы для ясности сознания, так как умение различать является его сутью. Но когда разделение заходит настолько далеко, что дополняющая противоположность упускается из виду… в результате появляется односторонность, которая в таком случае компенсируется бессознательным без нашей помощи». Таким образом, при истолковании триптиха Рогира ван дер Вейдена я должен считаться с «единственностью значения» данного произведения. Благовещение – это Благовещение. Сретение – это Сретение и т.п. Но такая вполне понятная и оправданная «односторонность» начинает компенсироваться бессознательным, и тогда возникает второе поле для субъективных (компенсаторных по своему характеру) герменевтических процедур.

У Бекмана же полностью отсутствует «однозначность». «Жизни нужна не только ясность, но и неопределенность… мудрость сама должна прославлять такой карнавал…» (Юнг). Думая расшифровать бекмановский «код», теряешь себя в море субъективнейших домыслов. Предаваясь герменевтическим фантазиям, наталкиваешься на основы бекмановской метафизики. Образы поднимаются из бездны бессознательного, никакой иконографической программе не следуют, и художник должен только интуитивно догадываться об их смысле и значении.

В ходе работы над этим письмом мне становится ясно, что и не надо пытаться четко различать герменевтические уровни, а предоставить все на произвол карнавальной игры. Хотя по-прежнему привлекает попытка проследить те душевные процессы, которые спонтанно возникают при созерцании триптиха. На них влияют не только образы, но и само название, направляющее сознание реципиента во вполне определенное русло. Здесь мы сталкиваемся с трудной проблемой «имени» (наименования) в изобразительном искусстве.

Если речь идет о реалистической, литературно-сюжетно ориентированной живописи, то тут нет загадок… «Письмо запорожцев турецкому султану»… «Меншиков в Березове»… «Чаепитие в Мытищах»… «Сватовство майора»… Подпись только констатирует наличие вполне определенного литературного сюжета, но в большинстве случаев при минимальной эрудиции можно и самому догадаться, о чем идет речь. В иконописи дело обстоит иным образом. Сам акт именования носит сакрально-литургический характер. В Византии не существовало особого чина на освящение икон. Оно было идентично с надписанием Имени. Образ и Имя взаимосвязаны и неотде-

Макс Бекман.
Искушение.
Триптих. 1936/37.
Пинакотека современного
искусства.
Мюнхен

лимы друг от друга. Картину Репина можно спокойно представить себе и без музейной этикетки, но икона Христа без надписанного Имени – не икона… Примечательно, что для Михаила Шварцмана иератический образ (иература) и был Именем, поэтому он сердился и недоумевал, когда благочестивые друзья (Шиферс, например) требовали вербального наименования его произведений… очень интересный и требующий внимательного осмысления подход. Если же к мастеру начинали чересчур приставать, он давал какие-нибудь случайные названия и даже советовался в таких случаях с женой или особо близкими ему людьми: «Как бы это назвать?»…

Совершенно закономерно, что подавляющее большинство авангардистов вообще предпочитало всему краткое: «Без названия»… Не чужд такому подходу был и Бекман. Рудольф Пиллеп отмечал: «Zweifellos wollte Beckmann, daß manches rätselhaft bleibe und nur für den menschlichen Augensinn …und nicht für den Logos aufzuklären sei»[1].

Большинство названий у художника носит либо самоочевидный (Автопортрет, Портрет жены, Натюрморт с виолончелью, Женщина с мандолиной), либо попросту случайный характер, мало выражающий подлинную тему картины. Например, в PdM висит работа «Большой натюрморт с телескопом», представляющая собой сложнейшую композицию метафизически-оккультного содержания… Этикетка на это даже не намекает… натюрморт так натюрморт…

[1] «Несомненно Бекман хотел, чтобы многое оставалось загадочным и постижимым только для чувства зрения… а не для логоса».

Матис Грюневальд.
Искушение святого Антония.
Правая створка Изенгеймского
алтаря. Ок.1512/16.
Музей Унтерлинден. Кольмар

Но есть ряд произведений с названиями, далеко не безразличными для постижения их смысла. К ним принадлежит, несомненно, и рассматриваемый в данном письме триптих. Несколько выше я писал об «определенности», однако при более близком знакомстве с историей создания триптиха ориентир начинает раздваиваться... соответственно, раздваивается и направленность герменевтически настроенного восприятия. Теперь в монографиях, альбомах и каталогах триптих называется «Искушение». В переписке Бекман долгое время говорил об «Искушении св. Антония», но потом в ходе работы отказался от этого варианта. Тем не менее, исходным пунктом в разработке всей композиции являлась тема искушения преп. Антония Великого. Известно, что на Бекмана произвела большое впечатление симфония Хиндемита «Mathis der Maler», посвященная Грюневальду. Третья часть симфонии программно связана с образами створки Изенгеймского алтаря, на которой изображено искушение великого отшельника демоническими силами. Созерцание алтаря Бекманом во время его посещения Кольмара в 1904 г. тоже, очевидно, оставило достаточно глубокий след в сознании. Но симфония по-новому оживила в художнике интерес к загадочной теме. Он часто потом прослушивал пластинку с записью этого произведения Хиндемита. Попутно ему захотелось перечитать флоберовское «Искушение святого Антония», что он и сделал в 1935 году, когда уже начал задумывать новый триптих (второй по счету; первый, «Abfahrt», был закончен в 1933 году. Но Флобер не произвел на Бекмана особого впечатления и, видимо, не повлиял сколь-либо существенно на концепцию триптиха.

(28.02.09)

Относительно симфонии Хиндемита пока ничего не могу сказать, поскольку никогда ее не слышал. Сегодня собираюсь зайти в музыкальный магазин и купить какую-нибудь хорошую запись. Сомневаюсь, однако, что найду прямые параллели с Бекманом. Пока не усматриваю и параллелей между Бекманом и Грюневальдом в трактовке темы «искушения». Оба мастера разрабатывают ее в совершенно различных тональностях. Вообще мне кажется, что Бекман стоит несколько особняком среди мастеров, обращавшихся к демоническим видениям Антония Великого. В XV–XVI веках они предоставляли благоприятную возможность дать волю «сюрреалистической» фантазии и вопреки растущей миметической тенденции (искусство как подражание природе: ее зеркало) выкроить поле для свободных эстетических экспе-

риментов. К тому же надо принять во внимание, что как раз в эпоху «осени средневековья» и даже несколько позднее (вплоть до начала XVI века) сохранялись остатки атавистического ясновидения. Не удивительно, что носители таких способностей были особенно восприимчивы к явлениям астрального плана (в большинстве случаев речь идет о созерцании собственного астрального тела). По законам этого «плана» (выражаясь теософски) дурные мысли и волевые импульсы (грехи), направленные вовне, в астральном измерении видятся существами, нападающими на породившего их человека. Эта особенность позволяет более корректно интерпретировать сцены нападений демонических чудищ на Антония Великого: в известном смысле это астральные автопортреты самих художников. Демоны, набрасывающиеся на подвижника, нечто иное, как проекции мыслесуществ, обитающих в астральном теле этих живописцев. Иконография «искушений» – род психотерапевтического сеанса, извлекающего из глубин подсознательного болезненные комплексы, ведущие автономное существование в безднах человеческой психики.

...Утро мутно-серое, и вдруг декорации быстро переменились: второй акт – начало весны, голубое небо, умягченный воздух... а до этого весь февраль бушевали метели, уверенно лежали снега... потом все стало подтаивать, грязнеть, хлюпать и причмокивать, так что на улицу и выйти не хотелось; и вот, дуновение предпасхальное, хотя и пост еще не начинался; решил воспользоваться благоприятной переменой и отправился в музыкальный магазин; нашел CD с архивной записью «Матиса живописца»: симфония была исполнена в 1934 году берлинским филармоническим оркестром под управлением самого Хиндемита; надо предполагать, что именно ее (запись) и слушал Бекман... прослушал теперь и я: ума не приложу, что могло в этой музыке Бекману понравиться; первая часть – просто скука, хотя заявка высокая: «EngelKonzert»; третья часть «Искушение св. Антония» – умеренный демонизм... нет в таком искусстве внутренней необходимости: смесь остатков традиции с вяло экспрессивным модернизмом... впрочем, как тенденция, это было не чуждо и бекмановскому проекту, исполнение только удачней.

Оставим музыку, вернемся к живописи. Помимо возможности развернуться воображению и поиграть с остраненными сочетаниями форм и красок, обращение к теме «искушения св. Антония» легитимировало остро-пикантную эротику с привкусом извращенности. В таком случае строгим моралистам и возразить было нечего: изображалось искушение, так оно и должно быть соблазнительным в соответствии с самим сюжетом. Но все же вплоть до XVIII века в трактовке «Искушения» преобладал интерес к религиозно-визионерскому аспекту темы. Наряду с «психоаналитическим» подходом, начиная с Босха, в иконографию вошел также алхимически-оккультный элемент, в той или иной степени сплавленный с традиционной католической демонологией. Затем наступила пауза. Век Просвещения мало интересовался подобными сюжетами.

Архетипический образ Антония неожиданно всплыл из глубин европейского бессознательного в конце 1820-х годов в связи со вспышкой во Франции ряда тяжелых эпидемий (холера, сифилис, Антонов огонь). В Средневековье в таких случаях обращались к молитвенному заступничеству св. Антония. Был даже основан орден, братия которого посвящала себя уходу за жертвами эпидемий. Их самоотверженная деятельность немало способствовала тогда почитанию Антония Великого, в том числе и повышенному интересу к его изображениям. В 1820-е годы культ Антония носил более локальный характер в форме фольклорного благочестия, однако несколько позднее ряд французских теологов сознательно начали противопоставлять рационалистическим увлечениям своего времени св. Антония в качестве жизнеспособного христианского идеала. Это, очевидно, спровоцировало Флобера на гротескное переосмысление житийного предания. Как образ Фауста всю жизнь волновал творческое воображение Гёте, так Флобера – Антоний. Говоря словами одного героя Достоевского: «Странное желание для светского человека и, признаюсь, странный вкус». Флобер начал работать над этим сюжетом еще в 1840-е годы и опубликовал последнюю редакцию своего сумбурного произведения только в 1874 году. При всех своих сомнительных философских и художественных достоинствах «Искушение» вы-

звало тогда – как ни странно – большой интерес у художников во Франции, Бельгии и даже Германии. По преимуществу обыгрывались эротические мотивы. Единственным исключением являлась картина Энсора, написанная им в 1909 году. Тут неожиданно всплыли босховские мотивы. Но в отличие от Босха с его глубокой символикой, у Энсора образы носят сновидчески-субъективный, визионерский характер. Из всего ряда картин на флоберовскую тематику к триптиху Бекмана наиболее близко стоит работа Коринта (1908) (см. стр. 659). Но при некотором (впрочем, весьма отдаленном) сходстве видно, насколько Бекман сумел освободить образ «Искушения» от литературности, окрашенной грубоватой чувственностью. Он сделал акцент на метафизическом аспекте «искушения». Поэтому понятен как его первоначальный интерес к Флоберу, так и последующий отказ связывать свой триптих с гротескной драмой французского писателя.

Замечаю с неудовольствием, что письмо невольно превращается в статью… И Нерона я поспешил помянуть: выставку Кандинского продлили до 8 марта, правда, выгоды и разницы для меня особой нет, поскольку вряд ли удастся на нее выбраться, да и в последнее время вокруг выставки начался ажиотаж, возникают длинные очереди; славу Богу, в первые месяцы обошлось без толчеи…

…моя же цель была чисто эпистолярная: поделиться своими наблюдениями и переживаниями, вызванными бекмановским триптихом, а не рассматривать историю его возникновения; мне предносился замысел: отбросив все искусствоведческие приемы и познания, отдаться непосредственной игре эстетических состояний и кратко рассказать Вам об этом; даже по возможности вообще рассматривать триптих вне исторического контекста…

итак, начинаю все сначала… каков же итог многомесячного общения с триптихом? Как переживаются его образы и какие после-образы продолжают жить в душе? Но после всего мною уже нацарапанного так просто из герменевтических контекстов не выберешься… чтобы как-то отвязаться от них, скажу совсем кратко, что в бекмановедении этот триптих считается не поддающимся однозначным истолкованиям (как и все остальные, впрочем); признается, что художник переработал мифологические, религиозные и исторические мотивы, руководствуясь своим трудно вербализуемым метафизическим кодом. Сохранились только скудные свидетельства о том, как сам Бекман интерпретировал триптих. Центральный образ связывался с древнеиндийской легендой об аскете, посредством самообуздания получившего власть над богами. Левая створка – тут и свидетельств не надо, достаточно элементарной эрудиции – вызывает ассоциации с мифом о Персее. Ключом к истолкованию правой створки является не лишенное загадочности высказывание Бекмана, что судьба нередко подступает к нам в образе лифтера (Liftboy). На этой створке в центре композиции как раз изображен лифтер, ведущий на поводке (как собаку) полуобнаженную женщину с окровавленным ртом. Вот, пожалуй, и все. Далее открывается необозримое поле для догадок…

Но если не изощряться в домыслах, а непредвзято посмотреть на центральную створку, то нужно сказать, что вся композиция прежде всего напоминает не «искушение», а скорее, изображает «художника и его модель» (мотив, столь любимый и многообразно варьируемый Пикассо)…

На полу сидит молодой… ну, допустим, художник. Одет он просто: желтая рубашка и красные штаны. Ноги босые, уродливо преувеличенные ступни. На ногах – оковы. На руках – тоже. В левой руке «художник» держит зеркало. Он внимательно смотрит на сидящую перед ним полуобнаженную женщину (модель). Она отвернулась от созерцателя и смотрит в противоположную сторону («не стоит, дескать, тебя и соблазнять..»). В правой руке – белый цветок (аллегория целомудрия?). Левой задумчиво подпирает подбородок. Выражение лица далеко не искусительное, скорее, демонстрирующее отчуждение и не заинтересованность в «художнике». Однако вся поза, несомненно, имеет характер эротического вызова.

Композиция навевает мысли о соотношении образа и действительности. Художник в буквальном смысле «окован» своей моделью. Он не может оторваться от ее созерцания и в то же время бессилен воплотить восхитившую его красоту в своем искусстве. Мораль: «модель» сковывает фантазию и меша-

Макс Бекман.
Искушение.
Центральная часть
триптиха

Пабло Пикассо.
Художник и его модель.
1963.
Пинакотека современного
искусства. Мюнхен

ет творчеству. Мастер обречен на пассивность. Выход: в шопенгауэрианском угашении воли (оковы)…

Боковые створки, напротив, являют собой образы раскрепощенной фантазии, преодолевшей рабскую зависимость от «модели». Есть две возможности: либо обуздать «модель», поработить ее, либо освободить, спасти…

…это, конечно, чистый домысел, но для меня внутренне убедительный; имею в виду убедительность сна (о сновидческом характере триптиха я уже упоминал выше); так вот, увидев сон, можно сбиться в истолковании его деталей, но нельзя обмануться в том настроении, которое он породил; сон может быть: ужасный, радостный, утешительный и т.д… тут никто не ошибется и не назовет кошмар райским видением et vice versa… нельзя ошибиться и в настроениях, выраженных в бекмановских образах: левая створка – сон победительный, порождает чувство освобождения от монстров; правая створка, напротив, производит угнетающее впечатление; в совсем простом варианте интерпретации можно говорить об оппозиции добра и зла, плюсе и минусе, освобождении и порабощении…

Для истолкования сна важна не только его динамика (драматика), его ритм, но и колорит. Центральная створка бекмановского триптиха построена исключительно на сочетании теплых красок: много коричневого, темновато-желтого, несколько ударных

красных пятен. Создается почти парниковая атмосфера хорошо натопленной комнаты. Такой колорит имеет в себе и нечто эротическое: не хочу сказать – страстное, но нечто как бы душевно перегретое… Внутренняя «разгоряченность» художника («Антония») выражена через яркое сочетание желтого и красного. «Модель», напротив, решена в коричневато-желтых тонах, характерных для ауры эгоистических натур.

Колорит «сна» на левой створке значительно легче, воздушнее. Если перевести взгляд от «Художника и модели» налево, то рождается ощущение того, как будто из душной комнаты выходишь на свежий утренний прохладный воздух В колорите есть что-то перламутровое: светло-голубоватые, серебристые, розовые, светло-желтые оттенки: словом, рококо… только манера письма попроще.

Колорит правой створки гораздо плотней. Краски становятся насыщенней, исчезла легкая воздушная атмосфера. Все начинает тесниться и теснить… но фон – нежнейшее рококо…

Таким образом, говоря словами Кандинского, можно «не замечать предмета в картине», а «самораствориться» в ее колорите. Однако для Бекмана предметность (точнее, образность) была не менее важна, чем – пусть духовно насыщенные – абстрактные формы и освобожденные из сферы «предметности» красочные сочетания. Тогда возникает вопрос: в каком пространстве живут образы? У Бекмана оно носит квалитативно-символический характер и имеет много общего с тем, как пространство переживается во сне: оно вроде бы есть, но его и нет в привычном смысле этого слова.

Вот, на триптихе Рогира ван дер Вейдена пространство (с некоторыми оговорками) воспроизводит то, что мы переживаем нашими чувствами и оформляем интеллектом. Это трехмерное пространство, но каждый раз квалитативно осмысленное: комната, бескрайние дали, храм.

У Бекмана пространство носит трудно определимый характер. Можно представить, что действие на центральной створке происходит в комнате. Но это странная комната, выпадающая из трехмерного пространства. Есть одна стена. А вот есть ли другие – большой вопрос. На боковых створках пространство и вовсе не поддается ясному определению. Если по законам перспективного сокращения фигуры на заднем плане изображаются меньшего размера, чем на переднем, то у Бекмана наоборот: они заметно господствуют над фигурами первого плана.

Из своего опыта знаю, что «сновидческая» трактовка пространства облегчает «переваривание» образа: он хорошо усваивается и ведет свое сноподобное существование в памяти. Тогда как картины, в которых изображение дано в линейной перспективе (не говорю уже о фотографиях), долго лежат в непереваренном виде. Особый случай представляет обратная перспектива. Но сейчас об этом нет смысла распространяться. Замечу только, что чем меньше на плоскости выражен пространственный элемент (даже данный и в «обратной перспективе»), тем лучше для его анагогического усвоения.

Теперь о времени.

У ван дер Вейдена нас встречает перекрещивание двух временных потоков в «атоме вечности». Нетрудно уловить направление этих потоков. Триптих может, однако, прочитываться и в однолинейном (горизонтальном) направлении: Благовещение, Поклонение, Сретение.

У Бекмана нет ни того, ни другого. Все запутано и неопределимо. Опять-таки напрашивается аналогия с переживанием времени во сне. Нельзя сказать, какое из изображенных событий предшествует другому и какова логическая связь между ними. Кажется, что никакой связи вообще нет. Но ведь так происходит и во сне: несмотря на всю абсурдность сцепления событий, чувствуешь, что они принадлежат друг другу, и ничему не удивляешься.

Вот, например, левая створка. Что у нее общего с другими частями триптиха? Внешне ничего, но ты шестым чувством улавливаешь ее неслучайность в данном контексте. В центральной композиции «художник» окован и бездейственен. Ему на долю досталось только «незаинтересованное» созерцание. Главный персонаж левой створки, напротив, активен. Он – победитель чудища, поверженного у его ног. Герой облачен в серебристые доспехи. На голове римская каска, приоткрывающая нижнюю часть лица. Левая рука – обрубок. Пострадала в битве. В правой руке – короткий меч с широким лезвием. Он часто встречается и в других произведениях

Макс Бекман.
Левая створка триптиха
«Искушение»

Макс Бекман.
Правая створка триптиха
«Карнавал». 1942/43.
Университетский
художественный музей.
Айова-Сити

Макс Бекман.
Левая створка
триптиха «Аргонавты». 1950.
Национальная
художественная галерея.
Вашингтон

Бекмана. Например, на створках триптиха «Карнавал (был на мюнхенской выставке и опять увезен в американскую провинцию) (1942–1943) (купил недавно в PdM открытку хорошей швейцарской печати, и она стоит у меня на рабочем столе рядом с «Komposition IV» Кандинского – любопытное и провоцирующее мысль сопоставление…)

Меч фигурирует и на левой створке последнего триптиха Бекмана «Аргонавты» (1950) (его не было на выставке; надо лететь в Вашингтон, дабы им насладиться). Там его держит в руках обнаженная женщина, позирующая художнику… Гм, льется вода на мою герменевтическую мельницу: «художник и его модель» как архетип, владевший сознанием Бекмана и карнавально воплощавшийся под различными масками…

Словом, ничто не препятствует опознать в герое проекцию фантазии главного персонажа триптиха, который в свою очередь – проекция состояния сознания самого Бекмана, размышляющего на тему «художник и модель». Этой догадке можно найти подтверждение в том факте, что на левой створке – вопреки закону перспективного сокращения – возвышается странный персонаж с веслом в руке. Предполагают, что сей «моряк» – род бекмановского автопортрета. Включение самого художника в качестве одного из

Макс Бекман.
Правая створка
триптиха «Искушение»

Макс Бекман.
Актеры. Триптих.
1941/42.
Художественный музей
Гарвардского университета

Макс Бекман.
Король. 1937.
Музей искусств Сан Луи.
Сан Луи

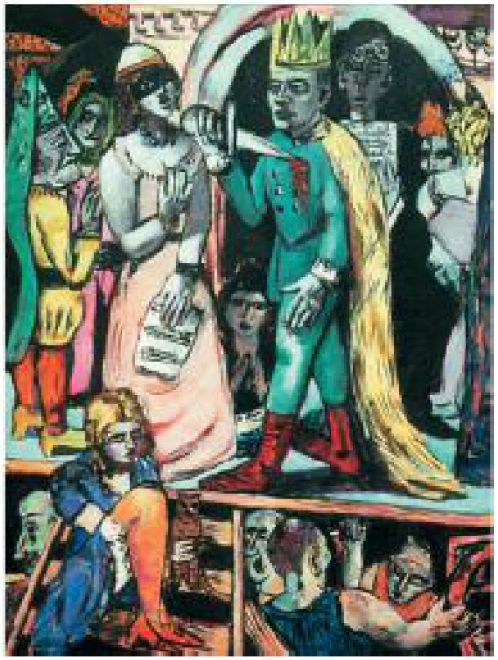
персонажей картины – один из любимых приемов старонидерландских мастеров. Например, мюнхенский триптих Дирка Боутса, «Поклонение волхвов» Гуго ван дер Гуса (Картинная галерея, Берлин). Любопытно, что в обоих случаях мастера смотрят как-то в сторону: обращают взор в глубину души. Это особенно заметно у Гуго ван дер Гуса. Бекман тоже включил себя в пространство своего триптиха, наблюдая за игрой странных сновидений.

Третий персонаж левой створки – красивая девушка в ночной короткой рубашке. Она прочно прикована к толстому черному копью. Опять тема окованности, закрепощенности... тема жертвы. Остается открытым вопрос: захочет ли герой освободить Андромеду (по другому варианту: амазонку). Зрителю предоставляется свобода самому вообразить дальнейший ход событий. Но, как бы то ни было, левая створка знаменует победу над «искушением», сдобренную доброй порцией гротескной иронии.

Напрашивается еще одно толкование в духе Юнга. Вода (море, купель и т.п.) – символ бессознательного состояния самости. Погружение героя и последующее восстание из неё – начало процесса инициации. Чудища «с психологической точки зрения представляют собой персонификацию инстинктивной души, которую, как правило, символизируют рептилии» (Юнг). На створке монстр представлен побежденным. Герой обращает взор к аниме, соединяясь с которой он впервые становится целостным человеком. «Моряк» (Бекман) наблюдает за игрой образов в своей душе, символизирующих процесс индивидуации.

И что сказать теперь о чудище? Оно изображено в самом жалком и комическом виде вопреки многовековой традиции. Было принято подчеркивать устрашающий характер демонических нападений. Старинные мастера относились к демонам с подобающей теме серьезностью. У сюрреалистов (Макс Эрнст, Сальвадор Дали) видения носят отпечаток болезненно-психиатрический (создаваемый вполне умышленно), но от этого демоны выглядят не менее жутко. Бекман же изобразил уродца с задранными вверх ногами, растущими прямо из головы. Тем самым вся сцена приобретает карнавальный вид.

Совсем иное настроение порождает созерцание правой створки. На переднем плане изображен молодой лифтер из роскошного отеля «Кемпинский» (что явствует из надписи на форменной шапке). В левой руке он несет блюдо с золотой короной. Корона, как и короткий меч, часто встречающиеся символы у Бекмана; как правило, короной увенчаны у него акте-



ры (см. триптихи «Акробаты», «Актеры», картину «Дамская капелла»). На одном из лучших своих автопортретов Бекман изобразил себя в виде увенчанного короной короля, облаченного в шутовской наряд – выражение экзистенциальной антиномии художника, чувствующего в себе два начала: царственно-жреческое и актерско-шутовское. Очевидно, именно в этом смысле даже Ницше назвал себя как-то *шутом*.

Кого собирается увенчать короной бекмановский лифтер, не ясно. Хорошо, пусть себе несет, однако дело осложняется тем, что вылощенного вида служка ведет на поводке обнаженную женщину, идущую на четвереньках. Поводок разрывает ей окровавленный рот. Сильно действует контраст между спокойно официальным видом лифтера, равнодушно выполняющего свои служебные обязанности, и садистски униженной женщиной. Это уже на карнавал не похоже. Повинуясь логике сна, сия пара выходит из моря. Женщина держится руками за берег. Лифтер еще только одной ногой вступает на сушу. Если вспомнить психоаналитическое истолкование воды

как символа бессознательного, то образы прочитываются как знак мучительного процесса выхода из темных глубин души.

У меня нет никакого желания погружаться в созерцание этого отталкивающего образа, и тем более истолковывать его. Можно только упомянуть уже выше мной отмеченное высказывание Бекмана о том, что судьба часто приходит к нам в виде «лифтера». Оставляю сие изречение без комментария… хотя догадываюсь о его смысле: судьба равнодушно тащит нас, куда хочет… сомнительно с теологической точки зрения, но на экзистенциальном уровне…

Если же посмотреть на «сновидения» триптиха с юнгианской точки зрения, то следовало бы сказать, что Бекман выразил три основных типа соотношения мужской души с «анимой». Под анимой Юнг понимал «женский элемент в каждом мужчине». В расширительно-трансперсональном смысле анима «является архетипом самой жизни и стоит выше всех значений и всех нравственных категорий» (Юнг) (взгляд, весьма близкий Бекману, учитывая то место, которое женщина занимала в его творчества). Целостная личность возникает только тогда, когда человек находит правильное соотношение со свой анимой и ее проекцией в образе конкретной женщины (для женщины аналогичное значение имеет анимус). Причина многочисленных нарушений психики зависит от ложных идентификаций, когда за аниму принимается существо, ничего общего с ней не имеющее (случай Блока, да и у Владимира Соловьева было в этом отношении немало проблем; об Андрее Белом не стоит даже говорить: здесь нас встречает целая серия катастрофически ложных идентификаций, приводивших поэта на грань безумия.) Проникаясь юнгианскими воззрениями, реципиент мог бы сказать: я вижу освобождение анимы (левая створка), пассивно-созерцательное отношение к ней – на центральной створке; самый неприятный вариант представлен на правой створке: жестокое порабощение и садистское отношение к аниме. «Хотя видимая личность человека может казаться совершенно нормальной, он может скрывать от других – и даже от самого себя – плачевное положение "женщины внутри"» (Юнг).

На втором плане над жутковатой сценой – изображение огромной клетки с помещенной в ней женщиной. Она держит в руках маленького лисенка и кормит его грудью. Дверца клетки открыта, но женщина предпочитает спокойно сидеть в заточении. Сквозь решетку просунут к уху сей дамы огромный мечеобразный клюв фантастической птицы. Тоже затрудняюсь дать истолкование этой сцены. И дама в клетке, и птица плывут в маленькой коричневой лодке.

Один из лучших знатоков бекмановского творчества Фишер, много занимавшийся проблемой оккультно-теософской символики у этого художника, усматривал в птице Симрот-анку – загадочное существо, служащее, согласно Флоберу, царице Савской: «Он быстр, как желание. За день он облетает весь мир. Вечером он возвращается, садится в изножии моего ложа, рассказывает мне про то, что видел…». Правда, заглянув во флоберовский текст, видишь, что внешность Симрот-анки существенно отличается от бекмановской птицы.

Согласно Флоберу, Симрот-анка имеет «оперение оранжевого цвета». Оно «кажется составленным из металлической чешуи». «Головка с серебряным хохолком обладает человеческим лицом» и т.д. Ничего подобного у Бекмана мы не находим, хотя и у него «птица» что-то рассказывает сидящей в клетке женщине, которую трудновато отождествить с флоберовской царицей Савской. Правда, оперение у птицы тоже оранжевое, крылья же зеленые, но «металлической чешуи» не обнаруживается… Если искать следы флоберовского влияния, то оно, скорее, проявляется опосредствованным образом; возможно влияние картины Коринта. С ним Бекман был хорошо знаком по берлинскому Сецессиону, а его первая жена училась у этой знаменитости с вызывающе небрежной манерой письма…

В ряду художников, инспирированных чтением флоберовской драмы, Коринту принадлежит особое место, поскольку в его произведениях на эту тему наиболее ощутимо влияние французского писателя. В 1894 году он создал гравюру «Искушение святого Антония», вернулся к этому сюжету в 1897 г. Наиболее совершенным образом Коринт разработал флоберовские мотивы в картине, написанной в 1908 году. Изображен момент обольщения Антония царицей Савской. Ее образ иллюстративно точно соответствует флоберовскому описанию внешности

Ловис Коринт.
Искушение святого Антония.
1908.
Галерея Тейт.
Лондон

«царицы»: «платье из золотой парчи. С оборками из жемчуга, агатов и сапфиров… она помахивает зеленым зонтиком с ручкой из слоновой кости…» и т.д. Все это мы видим и на картине Коринта: и золотистое платье, и зеленый зонтик…

Вся композиция смотрится чрезмерно перегруженной деталями и воспринимается сплошным месивом обнаженных женских тел в эротических позах. Тогда где же сходство?

Оно кажется отдаленным и непреднамеренным, но все же параллель провести можно. Главное сходство заключается в композиционном построении. Бекман сосредоточился только на двух фигурах. Условно назовем их Антонием и царицей Савской. Их позы весьма напоминают аналогичные образы у Коринта: полулежащий (или сидящий) Антоний и склоненная перед ним царица (у Коринта – в искусительной позе, у Бекмана – с показным равнодушием). Оба мастера, радикально порвав с традицией, изобразили Антония молодым и полным сил человеком (в этом они отступили и от флоберовского текста). В обеих композициях рядом с «аскетом» лежит Священное Писание. У Бекмана даже отчетливо прочитывается первый стих Евангелия от Иоанна…

Пора и честь знать… от рецептивной герменевтики перехожу к профессиональной… благо под рукой лежит каталог прекрасной выставки «Schrecken und Lust. Die Versuchung des Heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst». Выставка проходила с 9 февраля по 18 мая прошлого года в Гамбурге. Посмотреть мне ее не удалось, к сожалению. Довольствуюсь изучением солидно составленного каталога, дающего богатейший материал для раздумий об архетипе «искушения» и его проекциях в изобразительном искусстве.

Каков же результат моих наблюдений? Надеюсь, он демонстрирует (подчеркивает) сновидческий характер образов бекмановского триптиха. Реципиент же вовлекается в эти сны. Со-видит их вместе с художником (входит в их пространство или, наоборот, впускает их в себя самого) и потом отдается тем настроениям, которые они вызывают в душе. По мысли Юнга, психика порождает сны аналогично тому, как возникают цветы на растении. Искусство удовлет-

воряет глубочайшей потребности человека в символических снах, позволяющих приблизиться к сфере архетипов. Истолкования же имеют вторичное значение, а по большей части только мешают непосредственному созерцанию.

С дружеским приветом всем собеседникам
В.И.

140. В. Бычков (19.03.09)

Искусство удовлетворяет глубочайшей потребности человека в символических снах, позволяющих приблизиться к сфере архетипов. Истолкования же имеют вторичное значение, а по большей части только мешают непосредственному созерцанию.

(В. Иванов)

Дорогой Владимир Владимирович,

в эпиграф этого краткого послания, я, как Вы видите, вынес прекрасную заключительную фразу Вашего письма. Последнее предложение я воспринимаю буквально, первое символически. И в таком понимании подписываюсь под эпиграфом двумя руками. Жаль, что не азъ, грешный, так красиво выразился. Это эстетично, а значит, истинно!

С большой духовной радостью и пользой прочитал Ваше письмо, а теперь время от времени (в промежутках между какими-то суетными делами – а их не счесть) внимательно изучаю постранично. Там щедрая россыпь мудрых мыслей и интересной информации, далеко выходящей за главный мотив письма – «герменевтические фантазии» (Ваше определение) на темы триптиха Бекмана.

// Сразу же просьбы! Пока Вы еще в Мюнхене и Маша там же, как я понимаю, пришлите с ней имеющиеся в продаже открытки с изображением «Искушения», а также и других работ Бекмана («Смерти» etc). Они важны и для нашего более точного понимания Ваших текстов о Бекмане, и пригодятся при возможном иллюстрированном издании первого тома «Триалога», который мы здесь с Н.Б. сейчас активно готовим к печати. //

Что сказать о главном мотиве? Прекрасно. Читается с удовольствием и никаких «царапок» по этому поводу быть не может. Вы неоднократно подчеркиваете, что это чисто субъективная свободная игра Ваших ассоциаций на тему триптиха, попытка вывести на вербальный уровень сложные имагинативные процессы психики, вызванные глубинным созерцанием произведения искусства; «игра архетипических мотивов» (Юнг) и т.п. Тем самым сразу исключаете возможность какой-либо полемики по этому поводу.

Вы совершенно справедливо подчеркиваете, что именно *наш* (т.е. предельно дружеский и откровенный) эпистолярный жанр позволяет нам свободно изливать любые душевные движения, связанные с восприятием искусства (да и по любому иному поводу), не опасаясь быть неправильно понятым или (избави Боже!) осужденным за откровенность или излишнее фантазирование. Да не будет! И этого нет.

Приятно, что Вы в данном письме постоянно опираетесь на Юнга, на его сновидческую и архетипическую концепции, которые, конечно же, имеют отношение и к эстетическому опыту, но, понятно, не выявляют еще его сущности; он не сводим только к этим концепциям – и это тоже ощущается в контексте Вашего послания.

Свободная рецептивная герменевтика, один из конкретных примеров которой Вы блестяще продемонстрировали здесь, – собственно, то пространство эстетического опыта, в котором все мы (прежде всего, участники Триалога как реципиенты высшего уровня эстетического опыта) находимся практически при каждом нашем конкретном акте восприятия высокого искусства, истинного искусства. Это составная часть нашей духовной жизни. Наша пища духовная. Субъективная, нередко даже интимная, очень личная сфера нашей внутренней жизни. Ее нелегко вербализовать и не всегда нужно, хотя так сложилось (и это прекрасно!), что мы регулярно пытаемся это делать, чтобы поделиться друг с другом самыми сокровенными впечатлениями-интерпретациями нашего глубинного опыта восприятия того или иного произведения искусства.

Это, действительно, не искусствоведческий анализ, рассчитанный на широкую читательскую аудиторию, но раскрытие каких-то тайников своей души, обогатившейся чем-то очень существенным для нее и стремящейся поделиться этим богатством с

душой родственной, готовой на благодарный отклик, понимание и сопереживание.

Именно так я воспринимаю Ваше последнее герменевтическое письмо в целом. Да и в частностях Вы проговариваете многое, близкое моему пониманию и восприятию искусства. Вот, например, очень интересный и близкий мне пассаж:

«Кандинский писал о том, что "способность саморастворения в картине" приводит к способности "не замечать предмета в картине". Я всегда проводил опыты подобного рода: надо отвлечься от предметного содержания картины и сконцентрироваться только на сочетаниях красок. Здесь еще раз подчеркну: речь идет о вполне осознанных экспериментах. Стараешься отвлечься от сюжета картины – в случае рогировского триптиха – евангельского, – и внимаешь только языку самих красок. Полностью, конечно, это не удается осуществить и не надо, чтобы удавалось… Тем не менее…»

Я не помню этой, очень точной мысли Кандинского, хотя, вероятно, читал ее, ибо изучил почти все главные тексты Кандинского, как Вы знаете, еще в юности и почитаю его своим учителем. А эта мысль просто лежит в основе моего понимания процесса эстетического восприятия. Именно, высшей ступени – эстетического созерцания. И я, если Вы помните, описал именно это состояние «прохождения мимо сюжета» и любой поддающейся вербализации предметики произведения при анализе моего эстетического восприятия «Оплакивания Христа» Боттичелли из Alte Pinakothek. Есть в «Апокалипсисе» (Кн. 2. С. 127–133) и раньше опубликовано в сборнике «Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда». Вып. 3. С. 172–181.

Интересно, что у Кандинского (сужу по приведенному Вами фрагменту, но это и соответствует духу Кандинского) и у меня речь идет о спонтанном «саморастворении в картине», т.е. о совершенно *внесознательном* процессе погружения в некое художественное пространство, независимо от нашей воли и тем более *сознания* (в узком понимании смысла этого термина – как осознанной акции), раскрывающееся в процессе эстетического созерцания картины. В отличие от этого Вы стараетесь «вполне осознанно» отвлечься от сюжета картины, т.е. прилагаете определенное, вполне осознанное волевое усилие. Мне это совершенно чуждо. Я просто смотрю картину и постепенно как бы прохожу в ее глубину (или за нее) мимо сюжета, увлекаемый именно всем строем цветоформной, композиционной, пластической, графической и т.п. организации полотна.

У Вас – вполне осознанно поставленный эксперимент, у меня – естественная ступень эстетического восприятия: внесознательный процесс перехода от художественного образа, где сюжет, тематика и тому подобная предметика произведения играют свою роль, к художественному символу, где их роль уже не ощущается, как сыгранная на предшествующей ступени восприятия. Вот, где-то здесь, как мне кажется, проходит грань, разграничивающая наши формы, или способы (трудно подобрать слово), восприятия искусства, определяющая их специфику.

В нечастых случаях полного эстетического созерцания я весь погружаюсь в стихию художественного символа, которая есть сплошное сияние, ликование душевное и духовное, полное и нескончаемое блаженство, без какого-либо осознания, какой там архетип или иной сгусток сущности открылся мне. Что-то высокое открылось, приняло меня в себя, и я блаженствую. Вы же, как мне кажется, получаете наслаждение от «игры архетипических мотивов», которые уже обрели какое-то интеллектуально-рациональное оформление в Вашей душе. Не так ли? Или я ошибаюсь? Возможно, правда, что я ошибаюсь и при вербализации и дефинировании и своего эстетического опыта. Здесь все слишком тонко, эфемерно, невербализуемо…

Вот, Вы пишите: «*Вся цветовая композиция вызывает состояние мистической сосредоточенности (медитативности) даже помимо своего непосредственного иконографического содержания*». Почти то же самое, что и я писал при анализе «Оплакивания» – глубинное проникновение… Однако здесь же Вам очень хочется это мистическое проникновение истолковать в каком-нибудь теософском или ином эзотерическом ключе, подтянуть рациональную символику цветов и т.п. В развалинах сарая увидеть «символ ветшающей телесности», а в Мадонне с Младенцем – «душу с рожденным в её лоне "высшим Я"». Так ли это существенно для эстетического восприятия картины? Имеет ли это

вообще отношение к художественности картины, к искусству вообще?

Ведь тогда в любых развалинах, и художественно, и нехудожественно данных, мы можем усмотреть этот символ; а в любой даже плохонько намалеванной Мадонне – душу с высшим Я в ее лоне. На этом собственно и стоит эзотерика. Ей неважно, *как* изображено, важно – *что*, *какой* символ. Поэтому она и не дала никакого стоящего искусства. Не чувствует его специфики. На этом держится и весь психоанализ искусства. И эта символика, как Вы знаете, весьма субъективна или конвенциональна (у Ареопагита зеленый цвет означает одно, у Кандинского иное, у Юнга – третье и т.д.).

Для меня же Мадонна в картине Рогира и есть только Мадонна, а развалины – только развалины. Главное – *как* они написаны. Если высокохудожественно, как в данном случае, то весь могучий художественный потенциал картины заработает в моей душе сам без всяких костылей ratio и выведет ее к гармонии с Универсумом. Без какого-либо головного размышления о «ветшающей телесности». Бог с ней, пусть себе ветшает. Картина об этом не знает и нам ничего не говорит. Она совсем о другом, и только это другое и выражает своим могучим художественным языком.

Ну, это так, мелкие «царапки», о которых Вы постоянно меня просите. Получите! Не жалко.

В целом же, карнавальная игра Ваших герменевтических процедур над триптихом Бекмана доставила мне большое наслаждение. Единственное с чем я, может быть, не согласился бы, так это с утверждением, что у Бекмана литературный момент сведен до минимума. Мне-то кажется, как раз наоборот (судя даже по Вашему описанию триптиха – я его не очень помню, хотя вот левая створка смутно вспоминается). И Вы в Вашем свободном «герменевтическом фантазировании» далеко не свободны от бекмановской литературщины. Другой вопрос, что его «литература» слегка абсурдна и сюрреалистична, иконографически неоднозначна, но это не делает ее менее «литературной». По каждой части триптиха Вы написали небольшой литературный рассказик, который дает читателю возможность почти воочию и очень ярко представить, что же изображено на каждой створке. А это что же, не «литература»?

Кстати, именно это, вероятно, и отталкивало меня всегда от Бекмана – его повышенная «литературность», нарративность. По-моему, он слишком увлечен именно сюжетом (хотя и абсурдным), театральностью, драматургией и в меньшей мере собственно живописным решением. Между тем Вы убедительно описываете его цветовые соотношения, но их мне надо бы видеть. Это нельзя передать словами, и я ничего не могу сказать, естественно, пока не увижу. Пришлите хотя бы открытки.

Здесь-то и проходит главный раздел в живописи между собственно живописью и «литературой», искусством и «литературой». Попробуйте на 30 страниц дать герменевтический анализ какого-нибудь шедевра Кандинского. Опасаюсь, это не удастся даже Вам с Вашим утонченным вкусом и развитым красноречием. Никакой самой субъективной «герменевтической фантазии» не хватит на 30 страниц. А с Бекманом можно и больше написать, как я понимаю.

И Вы на примере того же Рогира хорошо показываете, что «литература» не имеет права господствовать в живописи, хотя чаще всего, увы, преобладает. Она должна быть *выражена чисто и только живописными средствами* (как у большинства великих венецианцев, например; у того же Рогира или у нашего Сурикова). Это относится ко всем видам искусства. Даже к литературе. И там «литература» не должна довлеть себе, т.е. над собственно литературой как художественной данностью, т.е. над «живописью» литературы, т.е. над музыкой литературы, т.е. над поэзией, т.е. над *художественностью* литературы.

Самое интересное, что последняя мысль относительно литературы пришла сейчас мне в голову в связи с Джойсом, как это ни парадоксально. Недавно в театре «Мастерская П. Фоменко» был поставлен его «Улисс». «Литература» преобладала в шестичасовом спектакле, убеждая меня в том, что театрализация «Улисса» вряд ли благодатное дело. Роман мало сценичен. В связи со спектаклем я еще раз перелистал самого «Улисса» и талантливую книжечку Умберто Эко «Поэтика Джойса» по своим отметинам и там, и там. Еще раз убедился, что в этом авангардном и экспериментальном произведении фактически господствует именно «литература» и минимум художественности. Точнее, господствуют

«литература» и нагромождение головных приемов письма, которые Джойс и считал, видимо, художественностью, но которые, по существу, не имеют к ней никакого отношения.

Однако об этом нужно и можно поговорить специально, ибо здесь надо полемизировать не столько с моими сокресельниками, но со всей необозримой литературной критикой, поющей почти целое столетие и на всех языках мира дифирамбы автору «Улисса». Между тем, разговор об «Улиссе» был бы интересен и без этой полемики (кто же может все это безбрежное море джойсоведения осилить? Да и нужно ли?), а в плане дальнейшей разработки нонклассики (неклассической эстетики), ибо в нем она имплицитно содержится практически в полном и очень развернутом виде. Дюшан в визуальных искусствах, Джойс в литературе дали мощные импульсы *пост*-культуре. Мне это очевидно. Да и мельком я уже писал об этом в «Апокалипсисе».

На сем хотел бы откланяться с обещанием написать вскоре что-нибудь более путное, чем эти «царапки», и с надеждой на новые прекрасные тексты моих сокресельников.

Триаложная флотилия на плаву! Якоря подняты, паруса поймали ветер! Полный вперед!

Обнимаю
Ваш В.Б.

ПОСЛЕДНИЕ МЮНХЕНСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

141. В. Иванов (22.03.09)

Дорогой Виктор Васильевич!

Близится мой окончательный переезд в Берлин. Уже отправлена вся библиотека и книжные полки. Остались кое-какие мелочи. Надеюсь с ними справиться до четверга и отбыть в свою старинную резиденцию, где и зародилась у Вас счастливая идея переписки «из двух кресел» (теперь – трех). Кто бы мог подумать тогда, что она займет столь существенное место в нашей жизни. Даже в теперешней суете я часто обращаюсь мыслью к нашим проблемам и был очень рад Вашему доброжелательному отклику на мои *герменевтические фантазии*. Читая Ваше письмо, у меня возник ряд соображений о дальнейшем ходе Триалога, но, вероятно, в ближайшие дни не смогу из-за переезда сочинить что-либо вразумительное. Тем не менее, хотелось бы не откладывать дело в долгий ящик. Может быть, сумею кое-что нацарапать и теперь в форме эскизной (не уверен, однако).

А пока посылаю Вам листок из своего эпистолярного дневника. Он был уже сравнительно давно готов, но я решил соблюсти принятый ритм переписки и подождать Вашего ответа на мои бекмановские раздумья. Пауза пошла на пользу делу. Вчера я ходил в PdM за открытками, которые передам с Машей. А там кипит работа: развешивают картины для новой выставки вместо закрытой из собрания Штоффеля, и уже можно зайти в один из залов. Тема выставки: «Revue. Gegenwartskunst aus der Sammlung» (имеется в виду PdM). То, что удалось увидеть, подкрепило ряд моих наблюдений, о которых речь идет в прилагаемом письмеце. Работы совсем свежие, последних лет – вплоть до 2008 года. В их подборе ощутима вполне определенная тенденция: «Im Fokus der Präsentation steht die Revision konstruktiv-geometrischer Fragestellungen sowie des Schaffensprozesses». Новый подход к творческому процессу характеризует и устремления Герхарда Рихтера.

Теперь о Вашем письме. Я нахожу в нем ряд тем, обсуждение которых очень существенно для дальнейшей судьбы Триалога, но в разгар переезда не хочется наскоро и поспешно браться за подобные проблемы. Опять всплывает тема «эзотерика и искусство». Имею многое сказать и о «литературности» в живописи. Рад, что снова прозвучало имя Джойса.

И давно пора подвести итог нашим дискуссиям о типах эстетического восприятия, поскольку, как мне кажется, мы приблизились к полному и окончательному взаимопониманию. Аспект темы: *самораст-ворение*. Термин заимствован мной из «Ступеней». Точную сноску дать не могу, поскольку вся библиотека уже покоится в моей берлинской квартире.

Когда и как можно было бы получить вторую часть Триалога? Будете ли Вы в конце мая в Москве? Очень хотелось бы Вас повидать!

Сердечный привет всем собеседникам
Дружески Ваш
В.И.

142. В. Иванов (Мюнхен, 07–10.03.09)
(получено 22.03.09)

Дорогой Виктор Васильевич!

В ожидании ваших (В.В., Н.Б., О.В.) ответов посылаю страничку «дневникового» содержания, ибо привык делиться с вами своими выставочными впечатлениями. Последние два года они были связаны для меня с рядом «переоценок ценностей», о чем я вас регулярно извещал и, возможно, крепко надоел с такими «переоценками». Были впечатления и другого рода: они только подтверждали правильность моего исконного эстетического выбора (вкуса) (Кандинский, Клее, Бойс), связанного с поиском «духовного в искусстве» (нет нужды повторять, что под «духовным» имеются в виду не «благочестивые» сюжеты и конфессионально-идеологические этикетики). Выставка работ Герхарда Рихтера, которую я на днях посетил, не принадлежит ни к той, ни к другой категории. Ее ценность, говоря несколько суконным языком, более информативная, чем эстетическая. Вряд ли я пойду на нее еще раз, но доволен и благодарен за возможность посмотреть произведения, помогающие лучше понять современную ситуацию в немецком искусстве. Шаг в этом направлении уже был сделан при осмотре выставки из собрания Штоффеля (Stoffel) .

Главный итог: прослеживается непрерывная линия развития, идущая еще от раннего немецкого экспрессионизма (группа «Мост») и вплоть до сего дня. Ничего подобного в других европейских странах я не замечаю (может, плохо вижу). Кажется, художники (в большинстве *пост*-артисты, конечно) находят удовольствие в прерывности, разрывах, трещинах, пустотах, провалах и обвалах… Дело представляется таким образом, что не только о живописи, но и об искусстве говорить теперь стало просто неприлично, ибо в доме повешенного не принято говорить о веревке. И вот, несмотря ни на что, живут в Германии мастера, которые работают, не обращая внимания на гипнотическое воздействие господствующих сценариев. Более того, никто не решиться сказать, что это какие-то одичавшие и непризнанные маргиналы. Никаких сногсшибательных по новизне проектов они не предлагают, а остаются теми, кого в старые добрые времена было принято называть живописцами, и нисколько не стесняются этого.

Первым (по значению) в этом ряду я бы поставил Маркуса Люпертца (Lüpertz) (1941). Ему удалось по-своему «сочетать несочетаемое» – предметность с абстракцией. На выставке в PdM был представлен цикл, состоящий из девяти картин (1983), каждая из которых имела вполне конкретное и литературно насыщенное название, но сами изображения более напоминали странные абстрактные формы, ведущие себя (таково впечатление) наподобие антропоморфных и зооморфных существ: отдаленное сходство с работами Кандинского парижского периода, но стилистически и духовно все смотрится совсем по-другому. Самое же главное, что это не эксперимент ради эксперимента, а – живопись: казалось бы, явление исчезнувшее.

Очень интересным путем идет другой художник: Вернер Бюттнер (Büttner) (1954). У него также прослеживается связь с экспрессионизмом. Беру термин в широком смысле этого слова как обозначение направления, для представителей которого на первом плане стоит принцип выразительности, иногда соединяемый с элементами сюрреалистического видения мира. В последний период в творчестве Бюттнера зазвучали мотивы метафизико-гностические. На уровне теории он говорит о создании метаобраза (Metabild).

Велик соблазн продолжить описание работ этих художников, равно как и других мастеров из собрания Штоффеля, но сегодня цель у меня другая: просто хочется отметить жизнеспособность искусства, не желающего – в угоду определенным модам – притворяться мертвецом, хотя состояние здоровья дорогого пациента все же внушает большие опасения. Очевидно, главное – не поддаваться гипнозу, иметь мужество быть самим собой и сохранять верность традиции, не впадая в сентиментальное стилизаторство. Надо отдать должное Германии, в которой подобные усилия встречают понимание, признание и поддержку. Многие из представителей этого направления теперь сами занимают ведущие места в сфере художественного образования. Люпертц, например, – ректор Художественной академии в Дюссельдорфе. Бюттнер профессорствует в Гамбурге и т.д. Дело при этом не в степенях и окладах (хотя и

это немаловажно), а в том, что художники создают свою школу, задают тон и противодействуют – по мере сил – аннигилирующим культуру тенденциям. Я не хочу рисовать пасторально-идиллическую картинку, многое мне у этих мастеров достаточно чуждо, но в данном случае для меня утешительно видеть, что живопись как искусство еще вполне сохраняет свою значимость и в своей тенденции склоняется в сторону признания важности метафизических задач изобразительного искусства.

Именно в этом контексте представляет интерес новая выставка Герхарда Рихтера. Она имеет характер позитивного симптома, если принять во внимание ту эволюцию, которую проделал художник от фотореализма к новому виду абстрактной живописи. Здесь я усматриваю нечто парадигматическое. Фотореализм и поп-арт (им Рихтер вполне отдал дань в 1960-е годы) обычно рассматриваются как знак «смерти искусства» в его традиционным смысле. Вот, дескать, все зашло в тупик: хода дальше нет. Начнем все сначала… Построим «новый мир»… Частично этот проект удалось исполнить, но нет-нет, да и взойдет какой-то росток, не желающий подчиняться предписанным законам.

И утешительно было видеть, что Рихтер уже в преклонном возрасте вернулся как блудный сын в «дом отчий»: в мир чистой живописи. А, ведь, вспомните, как он начинал с радикального отказа от цвета в пользу монотонной серости. Серая краска имитировала газетные фотографии и подчеркивала унылую обыденность современной жизни. Прием вполне оправданный. Однако при обильном использовании газет, журналов, рекламы, бытовых фотографий из домашних альбомов, Рихтер все же сохранял связь с живописной традицией. Но только в 1980-е годы его окончательно перестали удовлетворять сценарии, предписанные *пост*-искусству. Чем дальше, тем больше он стал увлекаться самим творческим процессом в живописи без каких-либо особых теоретических программ. В очень отдаленном варианте я даже нахожу известное сходство со Шварцманом. Имею в виду его опыт «спонтанного» творчества, когда один красочный слой или цветоструктура смело перекрывалась новым слоем, и мастер упивался неожиданно и непредвиденно возникшим эффектом. Но главным для Шварцмана было «духосвидетельство», для Рихтера же – внутренняя идентификация с процессом живописи без каких-либо «сверхзадач». Это не рефлексия над творчеством, а род того, что Кандинский называл «саморастворением». Художник рассматривает свои работы как нечто вроде дневника, фиксирующего события во время путешествия. Это своего рода, говоря словами Маяковского, «езда в незнаемое». «Случай» – определяющее понятие новой рихтеровской эстетики. Здесь он сознательно примыкает к Кейджу, для которого «случай» стал важнейшим творческим принципом. В знак единомыслия Рихтер посвятил композитору цикл из шести картин, представленных на мюнхенской выставке.

В творческом акте возникают непредвиденные аналогии, контрасты и противоречия между красочными слоями, потоками и структурами. Рихтер подчеркивает принципиальную невербализуемость своих живописных находок: ничто из всего, что мы видим на его картинах, не поддается словесному выражению. Поэтому он предпочитает обозначать свои работы как «абстрактные образы», но не всегда последовательно придерживается эстетического «апофатизма». Иногда Рихтер все же дает названия своим произведениям, отличающиеся монументальной простотой: «Лес» (цикл), «Скала», «Река» и т.п., но это не меняет дела. Главным и для художника, и для зрителя остается растворение в творческом процессе: для первого это протекает активно, для второго – пассивно; лишь усилием воображения он может реконструировать фазы работы над картиной или довольствоваться спокойным созерцанием полученного результата.

Но здесь я усматриваю некоторую опасность. Если Шварцман писал «спонтанно», то, тем не менее, его образы (иературы) отражают (воплощают) (свидетельствуют о…) некие эйдетические сущности (существа). Иными словами, их созерцание укрепляет в человеке чувство реальности «высшего Я», центрирует сознание, способствует его целостности. Этот элемент «Я-сознания» у Рихтера отсутствует, что, конечно, хорошо соответствует раздерганному внутреннему состоянию современного человека, растворенному в информационных потоках. Созерцая рихтеровскую картину, задаешь себе вопрос: насколько оправдан и осмыслен ее размер? Кажется, ее без ущерба мож-

но увеличить или уменьшить, присоединить еще несколько холстов… для художника это безразлично: он дает фрагменты непрерывных красочных потоков; остается только по-гераклитовски мужественно вступить в несущиеся – неизвестно куда и неизвестно откуда – пестроватые (или сумрачные; последнее Рихтеру удается лучше) стремнины. В этом отношении название «Река» подходит не только к одному так поименованному произведению…

Благодаря доверию к случаю у Рихтера иногда встречаются удивительно красивые цвето- и формосочетания (возникшие совершенно непреднамеренно). На них можно смотреть с таким же чувством удовольствия, с каким еще ренессансные художники рассматривали подтеки на стенах, узоры плесени, фантастические миры, открывающиеся в лужицах и плевках. Этим не брезговал и сам Леонардо да Винчи.

Вот, пожалуй, и все. То есть написать можно гораздо больше, но мне кажется, что наряду с массивными эпистолярными эссе (сам согрешил только что, отправив двадцать страниц на бекмановскую тему), хорошо время от времени делиться и «дневниковыми» записями на две-три странички. Их можно нацарапать и при утомительной занятости… Было бы желание поделиться новостями со своими собеседниками.

Помимо выставок и созерцаний, все последнее время занят подготовкой к переезду в Берлин. Упаковал уже тридцать коробок с книгами и бумагами. Скоро должна приехать Маша с мужем. Крепко надеюсь на их помощь, иначе, боюсь, не справиться с множеством практических трудностей.

С дружеским приветом В.И.

143. В. Бычков (25.03.09)

Дорогой Владимир Владимирович,

оба письма получил. Большое спасибо. Интересная информация о выставках и Ваших впечатлениях. А также и наблюдение (в процессе всей переписки) за процессом «переоценки ценностей». Он сам по себе достоин изучения. Когда-нибудь займемся и этим.

Наше молчание, между тем, скоро прервется неожиданной эпистолой-диалогом. Н.Б. инициировала на моей выставке в день ее открытия 12 марта (открытие состояло в том, что, когда она была готова, сотрудники выставочного отдела пригласили меня ее посмотреть – как получилось; мы и сходили, посмотрели; получилось неплохо) некий разговор о выставке, истории издания некоторых книг, об основных идеях, там процитированных и т.п. Это развернулось в достаточно энергичный диалог по сущностным проблемам искусства и эстетики, в том числе, который затянулся на две недели. Сегодня-завтра, однако, наконец завершаем его и пришлем Вам для информации и, если сочтете нужным, царап-царапающей реакции.

В Москве открылись какие-то выставки исключительно *пост*-культурной продукции в многочисленных музеях современного искусства. Однудве собираюсь посетить и, может быть, что-то отпишу в ответ на Ваши прекрасные информативные дневниковые записи. Здесь, правда, ничего подобного пока нет.

Единственно, что видел (это уже из другого ряда), недавно открытую в Третьяковке выставку нашего старого знакомого Николая Макарова. Он выставил в основном вещи последних лет. Смотрится хорошо. Однако никакого принципиального движения в его творчестве нет. Если не считать новшеством новый иконографический прием.

В целом это обыгрывание интересного и когда-то новаторского его способа живописного выражения метафизики света. Ну, об этом я немало написал в «Апокалипсисе». Опять все то же, и неплохо сделано. Теперь, однако, это смотрится как добротный консерватизм (в моем понимании – см. мою хронотипологию) коммерческого уровня. Думаю, это хорошо покупается. (Какую-нибудь маленькую – у него, правда, все крупные, на серьезного покупателя рассчитанные, – вещичку мог бы и у себя повесить.) Особенно работы последнего цикла. Он взялся за православную икону. Помещает иконографически традиционную для XV в., скажем, фигуру (кальку иконы – прописанную, видимо, по большому слайду) в цвете в некое затуманенное пространство, а за ним дает свое традиционное сияние. Эффектно получается. Его собственный прием. Так, кажется, еще никто не делал. И этим приемом (в этом клише) дает всю известную нам иконографию православия. Да Вы это

видели уже, наверное, в Берлине. Он же теперь снова там обитает, если не ошибаюсь.

Больше ничего пока не видел, кроме, правда, некоего открытого в ЦДХ «Салона ЦДХ 09». Это полная мура, о которой говорить не стоит. Зашел туда по делу. И ушел огорченный.

Благополучного Вам воцарения в старой резиденции. С удовольствием вспоминаю о вечерах, проведенных там когда-то в неспешных беседах с Вами. Вышел и тираж Второго Разговора. Жалко, что он не поспел к отъезду Маши. Теперь можно будет послать по почте (тогда напомните мне берлинский почтовый адрес), если Маша не скоро к Вам соберется.

Обнимаю Ваш В.Б.

КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ «В.В. БЫЧКОВ. 40 ЛЕТ НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ»

(РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА, 12–31 МАРТА 2009 ГОДА)

144. Н. Маньковская (06.04.09)

Дорогой Владимир Владимирович,

посылаю Вам нашу беседу с В.В. по поводу его выставки в РГБ, о которой мы Вам уже писали, но текст беседы удалось подредактировать только сейчас. Она вылилась в два больших разговора, в которых в разных аспектах высвечивается научная концепция нашего друга и освещаются некоторые, на мой взгляд, не очень веселые события с изданием его текстов в советский период.

С добрыми пожеланиями Н.М.

145. Н. Маньковская – В. Бычков (12.04.09)

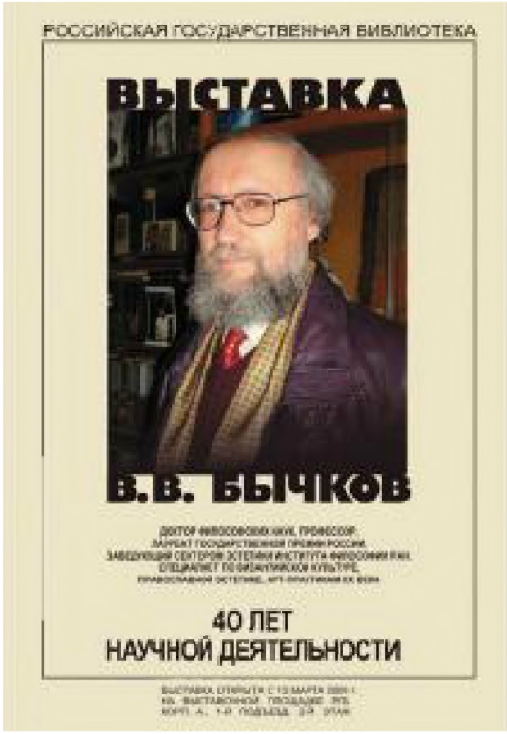
РАЗГОВОР ПЕРВЫЙ

Н.М.: Виктор Васильевич, во-первых, поздравляю Вас с открытием прекрасной выставки Ваших работ в Российской государственной библиотеке (РГБ), где мы с Вами сейчас находимся, а также с сорокалетием Вашей научной (а я бы дописала в афишу «и *творческой*») деятельности, которой посвящена экспозиция. Замечательный подарок Библиотеки, с которой Вас связывает более чем сорокалетняя дружба, не только Вам, но и всем нам, ее читателям. Даже я, неплохо знающая Ваше творчество, нахожу здесь много неизвестного мне. Думаю, и все посетители выставки обнаружат в этих семи больших шкафах-витринах-стендах немало полезного для себя, откроют новые стороны Вашего образа ученого и мыслителя.

Афиша выставки «В.В. Бычков. 40 лет научной деятельности» (Российская государственная библиотека. Март, 2009 г.)

Во-вторых, я хотела бы предложить Вам поговорить в пространстве этой выставки, где представлены Ваши публикации (монографии, коллективные труды и проекты, которыми Вы руководили, многочисленные статьи и доклады, опубликованные как в России, так и за рубежом), сначала не столько об идеях и концепциях, в них развитых (к этому, если позволите, вернемся позже), сколько об истории са-

Афиша выставки
«В.В. Бычков. 40 лет
научной деятельности»
(Российская государственная
библиотека. Март, 2009 г.)



мих публикаций, может быть, об истории их создания и издания. Насколько я знаю, далеко не все и не всегда было гладко с выходом в свет Ваших книг и статей как в советский, так и в постсоветский периоды. Мне кажется, что подобный разговор об издательских перипетиях был бы хорошим и вполне уместным дополнением к выставке, так как сами книги как безмолвные свидетели интересных историй просят их поведать. Как Вы считаете?

В.Б.: Спасибо за поздравления. Мне самому приятно и интересно видеть вот так, в развернутом визуальном пространстве, результаты моей многолетней работы. Более того, здесь с особой очевидностью становится понятным, надеюсь не только мне, что все мое творчество – это некое единое, многолиственное Древо, Древо специфической породы – *эстетическое*. Притом пустившее корни глубоко в историю и имеющее достаточно развитую и густую крону на уровне нашей современности.

Доставляет удовлетворение, что мои усилия не пропали даром, а вот, в основной, главной своей части их результаты опубликованы и доступны читателям одной из самых крупных библиотек мира. С ней у меня действительно связана значительная часть моей научной жизни. Впервые я пришел сюда в 1960 году, студентом первого курса, т.е. почти 50 лет назад, и с тех пор регулярно работаю здесь. Материал для большинства моих исследований набирался в этих стенах, да и писались многие статьи и книги здесь. Сначала в 3-м зале, затем в 1-м. Это священное для меня место. И я искренне рад видеть выставку своих публикаций именно здесь. РГБ – моя библиотека, мой второй дом. Спасибо ее сотрудникам за все. В моей работе я многим обязан этой Библиотеке (для меня она – с прописной буквы как символ Библиотеки вообще – хранилища человеческой мудрости).

Относительно истории публикаций… Это интересная тема, но развитие ее может далеко увести нас, хотя не скрою: при подготовке этой выставки, когда я увидел горы книг с моими работами на столе в выставочном отделе и начал перебирать их, воспоминания, и далеко не всегда радостные, всплыли в моем сознании. Радостные связаны в основном с процессом написания каждого труда (это Вы знаете не хуже меня – радость творчества, открытия чего-то нового, энтузиазм большого отрезка насыщенной духовной жизни) и получением первого экземпляра уже готовой книги. А вот иногда грустные, порой парадоксальные связаны с изданием и книг, и статей. И вы хотите поговорить об этом?

Н.М.: Да. Думаю, это будет интересно и нашему сокресельнику по Триалогу Владимиру Владимировичу, и нашим потенциальным читателям, если этот текст дойдет до публикации. Как мы знаем (и не понаслышке), сегодня ситуация с изданием серьезных научных текстов столь же непростая, как и в советские годы. Вы, тем не менее, сумели опубликовать все, что

Интерьер выставки
«В.В. Бычков. 40 лет
научной деятельности». Стенды 1–4
(Российская государственная
библиотека. Март, 2009 г.)

желали, да еще чаще всего в лучших издательствах и в хорошем полиграфическом оформлении. Заодно поделитесь секретами, как Вам это удавалось.

Однако вначале мне хотелось бы для Вл. Вл. и тех читателей, которые не видели выставки, кратко описать ее.

Она размещена, как я сказала, в семи больших стеклянных шкафах-стендах; в каждом из них по две секции, включающие четыре полки. Выставка обнимает четыре тематических раздела, хронологически охватывающие и развивающие всю тематику исследований В.В. от поздней античности до сегодняшнего дня. Первые два стенда посвящены теме «Раннее христианство. Византия». Между ними – афиша выставки с портретом автора. Третий и четвертый освещают тему «Древняя Русь. Россия». Пятый и шестой – «Современная эстетика. Философия искусства» и последний – *седьмой* (интересная числовая символика! – случайно ли?) – «Художественный Апокалипсис Культуры».

На верхней полке первого стенда раскрыты энциклопедии и словари со статьями о В.В. (включая шестой том «Православной энциклопедии» с его фотографией), немецкая статья академика Суттнера (Австрия) о Бычкове, опубликованная в Германии к 25-летию его творческой деятельности, и первая ста-

тья самого В.В. «Гносеологические корни восточно-христианского искусства». Далее на стендах экспонируется около 130 изданий (книги, статьи и т.п.), среди них помещены большие цитаты из работ В.В. по главным темам его исследований. На отдельном планшете представлен двухстраничный пресс-релиз об основных теоретических достижениях юбиляра. На последнем стенде выставлены тома «Апокалипсиса» и страницы его верстки с наиболее выразительной графикой. Из него, собственно, можно любой разворот экспонировать как самостоятельное произведение искусства.

В общем, выставка выглядит очень презентабельно и ярко – немало многоцветных обложек и переплетов книг. Радует не только душу, но и эстетически настроенный глаз. Теперь вернемся к беседе.

Для развития интриги несколько вопросов на занимательные сюжеты.

На первой полке стоит университетский сборник с Вашей, как я понимаю, первой статьей. Какие воспоминания вызывает у Вас издание этой работы? Шел ведь только первый год Вашей аспирантуры на философском факультете МГУ. Мало кто успевает в это время опубликовать научную статью.

В.Б.: Воспоминаний много. И радостных (первая научная публикация!), и грустных, да и забавных. К публикации эту статью приняли до моего официального зачисления в аспирантуру осенью 1969 г. С этого времени я и веду отсчет моей официальной научной деятельности. А вот с ее тематикой (точнее с проблематикой моих исследований) трудности начались еще в процессе поступления. Все кандидатские экзамены я сдал заранее, что освободило меня от вступительных экзаменов. В те времена это было возможно. На кафедре эстетики я только прошел собеседование «с пристрастием» (построже, чем экзамен), представив большой реферат моих исследований. На его основании кафедра (ее возглавлял тогда Михаил Федотович Овсянников) рекомендовала принять меня в очную аспирантуру и отнеслась очень благосклонно и ко мне, и к предложенной мною теме диссертации по анализу эстетической специфики восточно-христианского искусства. Тогда же мне порекомендовали срочно сократить реферат и представить его в качестве статьи для уже готового, уходящего в производство кафедрального сборника «Вопросы истории и теории эстетики. Вып. 4–5».

Статью я вскоре представил и уже считал себя принятым в аспирантуру (да так думали и на кафедре), но не тут-то было. Оказывается, последнее слово о принятии в аспирантуру в те времена оставалось за парткомом факультета. Независимо от того, был ли поступающий членом КПСС или нет. Для большинства абитуриентов эта процедура проводилась для проформы, ибо по большей части все они были выпускниками факультета, их хорошо знали члены парткома (они же – профессора факультета), и было понятно, что здесь требуется. Для меня же партком оказался камнем преткновения. Как только огласили предполагаемую тему моей диссертации, все эти профессора философии (они же – партийные доки) сразу очнулись от дремы и с изумлением уставились на меня, а секретарь парткома, заведующий кафедрой атеизма Серафим (надо же носить такое имя главному атеисту!) Иванович Никишев изрек: тема слишком трудна для кандидатской, отложим этот вопрос. Я-то не знал иезуитской терминологии партбоссов и не понял, что «отложим» означает, что меня не принимают. Или, если тебе говорят, что «нет решения», это означает, что нет положительного решения, что тебе отказано.

Ну, отложим, так отложим – вероятно, до следующего заседания. Дождался его и опять пошел с той же темой и гордо выпяченной вперед бородой молодого битника или подающего надежды дьякона на «совет нечестивых», куда Евангелие вообще-то не рекомендует заходить порядочным людям. Я-то по простоте душевной полагал, что аспирант, пришедший с темой, которой нигде в мире еще никто из эстетиков не занимался, осчастливил факультет, и меня должны на руках носить и встречать бурными несмолкающими аплодисментами. Ан не тут-то было. Напротив, пытались потихоньку вынести из Универа через черный ход, раз уж я нашел туда дорогу. Никишев удивленно посмотрел на меня и опять отчетливо произнес: «Мы же от-ло-жи-ли этот вопрос». Здесь я уже не на шутку обеспокоился. Кажется, чего-то недопонимаю. Пошел к Овсянникову, а он тогда, как Вы помните, одновременно был и деканом факультета, и, соответственно, членом парткома, но оба эти раза на заседании не присутствовал. Так и так, – объясняю.

Ладно, – сказал с хитрой усмешкой М.Ф., – на следующий партком пойдем вместе.

Предупредил его о дне следующего заседания и являюсь пред очи синедриона в третий раз. Уже всех претендентов давно утвердили и зачислили в аспирантуру. Я остался единственным неопределенно подвешенным, а для парткома – определенно не принятым. М.Ф. уже восседал там. Никишев еще более сурово, чем в прошлый раз, уставился на меня и обратился к Овсянникову: Михаил Федотович, Вы же знаете, нам его тема не очень подходит.

М.Ф. удивленно: Какая тема? Это же просто тема его реферата. А диссертацию он будет писать по технической эстетике. Проблема сейчас актуальная. Он инженер по образованию. А нам надо читать эстетику в технических вузах. Так что следует принять.

Никишев: Ну, это совсем другое дело. Он же ничего не говорил про техническую эстетику. Тогда, конечно, утвердим его. Запишите в протокол: зачислить в аспирантуру по теме «техническая эстетика».

У меня сердце оборвалось, упало куда-то вниз. Огорченный и расстроенный, жду М.Ф. за дверью. Через некоторое время он выходит.

– М.Ф., но я же не буду писать по технической эстетике. Я совсем не с этим пришел к Вам. У меня своя, никем не разработанная тема.

М.Ф.: Вот по ней и будешь писать. А это – так. Не могут же они христианство в чистом виде пропустить через партком. Для их протокола надо что-нибудь полояльнее.

Между тем, дело этим не кончилось. Бывают в жизни странные совпадения. Я уже в аспирантуре. Заседание кафедры по утверждению тем диссертаций. Ведет заседание Овсянников. Один за другим новоиспеченные аспиранты подходят к столу и заявляют свои темы, уже согласованные с руководителями. Один-два вопроса, и тему утверждают. Называют мою фамилию. Поднимаюсь, иду к столу. В это время открывает дверь и в аудиторию входит мой старый знакомый Никишев, направляется к Овсянникову, присаживается за стол. Ему что-то надо было согласовать с ним как с деканом. А я уже у стола. Молчу. Никишев смотрит на меня, потом на Овсянникова.

М.Ф., обращаясь с хитроватой усмешкой к Никишеву: Ну, что будем с ним делать?

Никишев: Я бы воздержался.

Овсянников: Хорошо, обсудим еще этот вопрос попозже. Садись (ко мне).

В аудитории полное молчание непонимания и удивления. А Овсянников уже вызывает следующего аспиранта.

Только на следующей кафедре мне утвердили, наконец, тему «Взаимосвязь философского, религиозного и эстетического в восточно-христианском искусстве», под которую уже и находилась в печати вот эта самая моя статья.

А с Никишевым у меня состоялась и еще одна памятная встреча. Я заканчивал аспирантуру. Диссертация лежала у Овсянникова, готовая к обсуждению. Меня попросили на кафедре срочно подписать у секретаря парткома МГУ (а я, как Вам известно, всегда был беспартийным, поэтому и не знал, кто там секретарь) какой-то срочный документ. Прихожу в высотку. Перед парткомом надпись золотыми буквами: Секретарь парткома МГУ С.И. Никишев. Господи, помилуй! Опять он! Вхожу. Он пристально смотрит на меня. Подписывает документ. Опять смотрит и изрекает: А нам ведь нужно совсем не это! Не это!

Бедное мое сердце опять укатилось в пятки. Неужели знает? Неужели помнит? Не даст защититься!

Всё они знали. И всё помнили. Однако, к счастью, не всегда мешали. Иногда руки не доходили до мелочей при большой занятости более крупными партийными и государственными делами. Защита, как Вы знаете, прошла нормально. Даже с большой помпой. Там-то все и было высказано о новизне темы и т.п.

Однако вернемся к статье. Она вышла летом 70-го. Все мы были на каникулах. Когда в сентябре я получил сборник с первой публикацией по волнующей меня теме с моими собственными идеями, я естественно был рад несказанно. Однако радость скоро сменилась удивлением. Сборник был ротапринтный, и в моей статье вместо сносок на Библию и отцов Церкви сияли белые строки, т.е. сноски просто заклеили и так и отдали печатать. Вот, смотрите, например, на стр. 223. В тексте мы видим сноски 1, 2, 3, 4, а внизу страницы под чертой две пустых строки, а ниже сноски 3 и 4. Заклеили сноски на Библию. На с. 221 в тексте три сноски. Внизу белое поле. Заклеены сноски на издания отцов Церкви. И там есть еще несколько таких

Создатель экспозиции выставки научный сотрудник РГБ Е.А. Титаренкова и Л.С. Бычкова на выставке

мест. Кафедральный редактор разводит руками – все сноски были. Бегу к редактору издательства МГУ. Заклеила она. Летом ни у кого не могла узнать, не находятся ли Библия и отцы Церкви в спецхране. А литературу оттуда запрещено было цитировать – поэтому на всякий случай заклеила сноски. Перепечатывать некогда было – срочно сдавали в печать. А Библия и Отцы не были в спецхране, их разрешалось цитировать, но редактор этого не знала. Так я познакомился с самоцензурой советских редакторов и понял, что постоянно играю с огнем, разрабатывая мою тематику.

Н.М.: Так что Вы с первого года своей научной деятельности ощутили пресс советской идеологической машины.

В.Б.: Ну, не столько пресс, сколько глупость отдельно взятых персонажей (винтиков) этой машины. Пресс был раньше, как мы знаем. К нашему с Вами времени он уже существенно поизносился и дал многие трещины. Однако отдельные его порядочно заржавевшие механизмы продолжали свою работу во всех инстанциях. И они немало попортили еще крови всем, кто пытался плыть против идеологического течения. Для меня это было связано, естественно, с религиозной проблематикой. Научные занятия раннехристианской и византийской эстетикой в пространстве советской философии (а она вся была только марксистско-ленинской – любая иная признавалась за идеологически вредную или, в крайнем случае, «чуждую») считались чем-то неблагонадежным и подозрительным. Дозволялся только идеологически выдержанный, резко критический анализ ее. Поэтому практически каждая моя статья того времени проходила в печать с большим скрипом и немалыми потерями. Редакторы (они же по совместительству и цензоры) выламывали руки таким авторам, как Ваш покорный слуга, т.е. заставляли что-то выбрасывать, что-то заменять, что-то переформулировать, вставлять «огнетушители» (так на редакторском жаргоне назывались цитаты из классиков марксизма-ленинизма) и т.п. Здесь-то я иногда и жалел, что не пошел в искусствоведы. Там все было, по-моему, спокойнее.

Н.М.: Однако по Вашим первым книгам нельзя сказать, что они подверглись какой-то серьезной цензурной правке. Я, как и многие в то время, читала их с удовольствием, открывая для себя без преувеличения новые миры, показанные нам человеком, вроде бы никогда и не слышавшим о цензуре, идеологии, марксизме, атеизме и т.п. Это было новым в 70-е годы, и Ваши первые книги вообще не появлялись в книжных магазинах. Их, как и другие достойные книги того времени, приходилось «доставать», т.е. покупать из-под прилавка, выменивать у друзей и т.п. А тиражи-то были немалые, особенно по нынешним временам. Это касается и «Византийской эстетики» (тираж 10 тысяч), и «Эстетики поздней античности» (тираж 28 тысяч!). В последней, как можно понять из ее содержания, только название было уступкой (или маскировкой) цензуре. Речь-то в ней шла о раннехристианской эстетике, эстетике ранних отцов Церкви. И это было написано легко, свободно, даже изящно, с любовью к материалу и без всякой оглядки на идеологию и цензуру. Как Вам это все-таки удавалось?

В.Б.: Вероятно, по глупости. Бог любит простаков. Несмотря на то что уже при поступлении в аспирантуру и при публикациях первых статей я столкнулся с идеологическими препонами (издатель моей второй статьи в МГУ, приятный и далеко не глупый человек проф. А.С. Богомолов с кафедры ИЗФ, давший мне в процессе обучения в аспирантуре не один добрый совет, с раздражением написал на рукописи: «Вы же не поп, в конце концов!!!», но статью опубли-

Н.Б. на выставке у стендов 5, 6

Стенды 2, 3 выставки

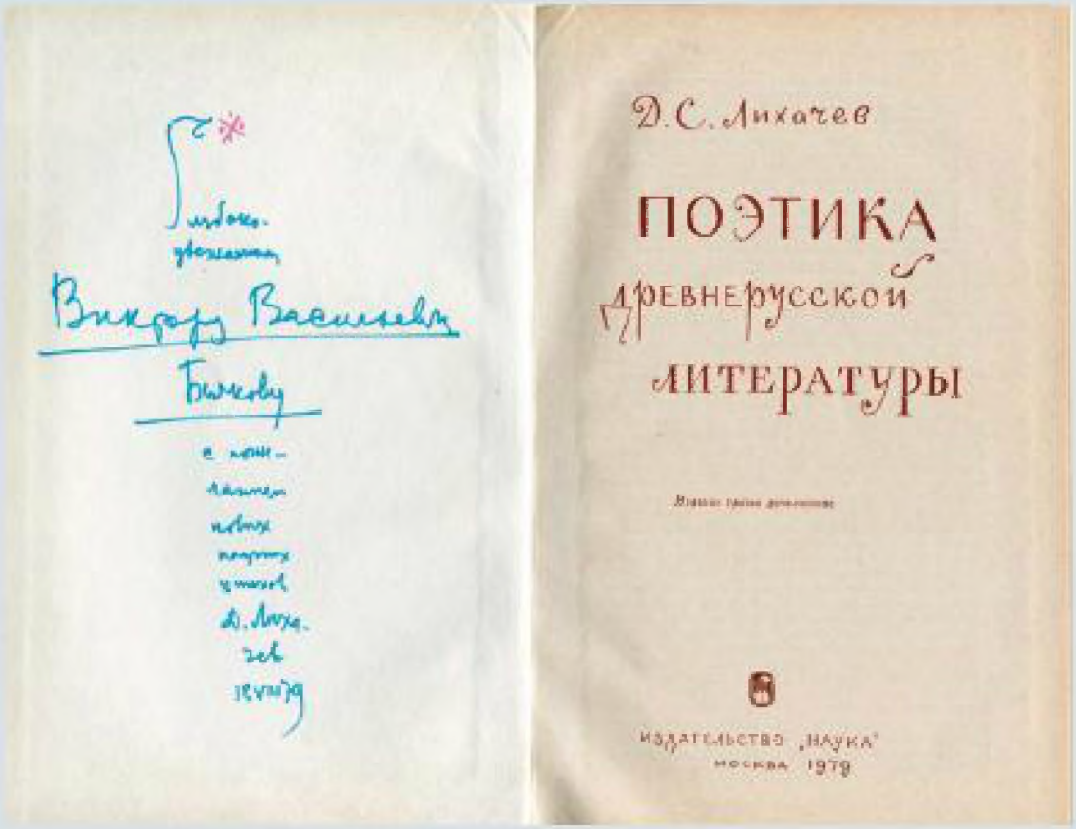
ковал практически без всяких изменений), я забывал о них, как только садился за рабочий стол. Писал так, как думал, как писалось, как ложился материал.

Изданием первых двух книг в том виде, в каком они вышли, я обязан исключительно смелости редакторов, непосредственно работавших с ними. Ибо. К счастью, советская система к середине семидесятых уже настолько прогнила и расшаталась, что многое в сфере контроля было спущено до низового уровня. Так, несмотря на то что рукопись перед сдачей в типографию подписывал с десяток издательских ответственных функционеров (включая зав. редакцией, главного редактора, директора и, естественно, сотрудника Главлита [так называлась, как Вы помните, цензура]), главной была первая подпись редактора, ведущего книгу, имя которого и стоит в выходных данных. Все остальные доверяли ему, полагая, что он не враг себе и не пропустит крамолы. А вот нередко встречались и такие редакторы, которые идеологическую крамолу (с точки зрения режима) пропускали, стараясь максимально сохранить авторский текст, его идеи. Сочувствовали авторам. Брали огонь на себя. Мне везло именно на таких редакторов.

«Византийскую эстетику» готовил замечательный человек Юрий Кашкаров, который, очень бережно отредактировав ее, тихо уволился из издательства и уехал в США. Там он какое-то время издавал литературный журнал. В книге стоит, естественно, фамилия другого редактора, той самой дамы, которая заклеивала сноски на Библию в моей первой статье и по странному стечению обстоятельств к 1976 году оказалась в издательстве «Искусство». А так как фамилию «диссидента» нельзя было даже вслух произносить, не только печатать на книге, то поставили ее фамилию. Ответственность на себя взял зав. редакцией, не читая рукописи. Да и отвечать-то там было собственно не за что. Обычная научная книга, в основу которой легла моя кандидатская диссертация, существенно углубленная и расширенная за прошедшие годы.

А вот с решением публиковать ее в этом издательстве были, как я позже узнал, проблемы. Оказывается, к тому моменту, как я принес рукопись, там уже не первый год лежала заявка на «Византийскую эстетику» не кого-нибудь, а самого Сергея Сергеевича Аверинцева, к которому и тогда я относился с огромным уважением как к ученому мирового уровня, и сегодня это мое отношение не изменилось. Об этом я писал неоднократно в моем «Апокалипсисе», как Вы помните. Я-то этого, естественно, не знал. И мне в издательстве не сказали, но приняли негласное решение мою книгу не издавать. Рукопись пролежала там

Титул книги
Д.С. Лихачева
с дарственной
надписью В.В.



не менее года без движения. Я занимался уже давно ранними христианами, весь был там – в позднем Риме начала христианской эры, с упоением читал ранних Отцов и думать забыл о «Византийской эстетике».

Между тем Аверинцев все сроки сдачи рукописи пропустил, неоднократно пролонгируя договор, – тоже не спешил с изданием. У меня-то и договора никакого не было. Просто отдал рукопись, и все. А в этой редакции шли в то время тома «Истории античной эстетики» Лосева. Как-то в разговоре с ним по телефону зав. редакцией спросил старейшину нашей науки, не знает ли он, кто такой Бычков, ибо у них лежит его рукопись по византийской эстетике, и что с ней делать, они не знают. Как, что делать? – удивился Лосев. – Издавать. Это мой ученик. И дал мне очень лестную характеристику.

Я-то уже с 70-го года, как Вы знаете, был знаком с Алексеем Федоровичем (тогда я изучал древние языки на кафедре классической филологии, которой руководила Аза Алибековна Тахо-Годи; она и ввела

меня в их дом по моей просьбе), часто бывал у него и фактически многому научился у мудрого старца в процессе долгих неспешных бесед с ним за чашкой ночного чая (он принимал гостей по ночам – «за обедом», ибо страдал хронической бессонницей, рабочий и жизненный график у него был сильно сдвинут в сторону ночи). Он как-то сразу по-отечески отнесся ко мне и поддерживал меня в научных изысканиях. Значительно позже я понял, почему. Однако ни он, ни в издательстве тогда ничего не сказали об этом разговоре, а со мной заключили договор, и книгу пустили в производство – отдали Кашкарову на редактирование, после характеристики Лосева даже не посылали на рецензирование. А договор с Аверинцевым был аннулирован в связи с непредставлением рукописи. Я узнал обо всей этой истории уже после того, как книга увидела свет. И то не сразу.

Н.М.: Между тем, Ваша книга, как я помню, вышла практически одновременно с «Поэтикой византийской литературы» Аверинцева. Возможно, эта книга и планировалась как «Византийская эстетика»?

В.Б.: Думаю, что да. Сергей Сергеевич в то время еще работал, по-моему, в секторе эстетики Института искусствознания в Козицком, и книга, вероятно, была его плановой работой в секторе.

Н.М.: Между тем обе эти книги, хотя и очень разные, знаменовали целую эпоху в нашей гуманитарной науке. Все заговорили о Византии, ее литературе, искусстве, эстетике. Если мне не изменяет память, Дмитрий Сергеевич Лихачев с восторгом принял эти книги, неоднократно говорил о них в своих выступлениях на конференциях и даже с некоторым сожалением о том, что они не появились до написания его «Поэтики древнерусской литературы». В Предисловии к ее третьему изданию (1979) он писал: В последние годы появились три прекрасные книги П. Зумфора («Essai de poétique médiévale», 1972), Аверинцева и Бычкова. «Эти исследования в своем роде замечательны и могли бы в значительной мере расширить и углубить содержание моей книги, появись они ранее написания ее. Но каждая из этих работ своеобразна по подходу к проблеме, по идеям, по цельности и законченности своих взглядов на средневековые литературы. И все три книги значительно отличаются от моей. Поэтому я ничего не могу менять в своей книге».

В.Б.: Да, тогда же я получил от него в подарок эту книгу с дарственной надписью «Глубокоуважаемому Виктору Васильевичу Бычкову с пожеланием новых научных успехов», выполненной в форме креста. Для меня это был в те годы самый ценный подарок и знак очевидного благословения. Между тем, в том году у меня уже были готовы к сдаче в издательство две книги: по эстетике ранних отцов Церкви и по эстетике Августина.

Н.М.: Однако судьба этих книг, насколько я знаю от Вас, была существенно различной. Расскажите подробнее.

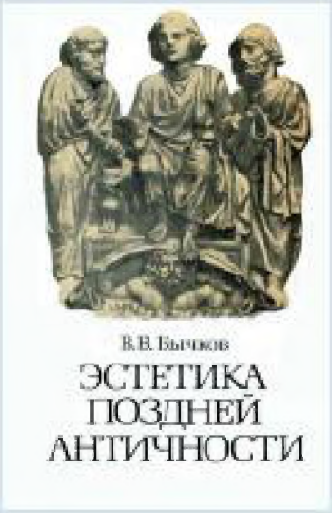
В.Б.: Да, это так. «Эстетика поздней античности» (это название предложил М.Ф. Овсянников, который по должности – он помимо кафедры эстетики в МГУ заведовал и сектором эстетики Института философии – обязан был ставить свою фамилию [идеологическая гарантия благонадежности книги] в качестве ответственного редактора на всей продукции, выходящей из сектора) была опубликована вообще без каких-либо изменений благодаря издательскому редактору Владимиру Аронову. Приглашенному редактору. А пригласил его я сам при благожелательном ко мне отношении зав. редакцией Андрея Борисовича Стерлигова (это уже в издательстве «Наука»). После «Византийской эстетики» я приобрел имя в науке, что оказывается очень существенным в ряде аспектов. Многие собственно и до сих пор меня знают только по этой книге.

Аронов когда-то работал редактором, по-моему, в той же «Науке». К этому времени он защитил кандидатскую у нас на кафедре и трудился где-то в сфере технической эстетики. Мы были хорошо знакомы, и он не отказал мне формально стать редактором этой книги. Она вышла быстро и большим тиражом. Действительно, почти не появлялась на прилавках магазинов, но всем была известна. Ее активно читали. И с пристрастием.

Книга вышла в 1981 г. В 82-ом я защитил докторскую диссертацию «Эстетические идеи патристики» на основе этой работы и рукописи «Эстетика Аврелия Августина», которая уже варилась в издательстве «Искусство», а вскоре сгустились над моими книгами если не тучи, то плотные темные облака.

Н.М.: Однако внешне это не было заметно. Мы ведь тогда уже были хорошо знакомы. Работали

Обложка книги:
В.В. Бычков.
Эстетика поздней античности.
II–III века.
М.: Наука, 1981. – 326 с.



Титул книги:
В.В. Бычков.
Эстетика Аврелия Августина.
М.: Искусство, 1984. – 264 с.

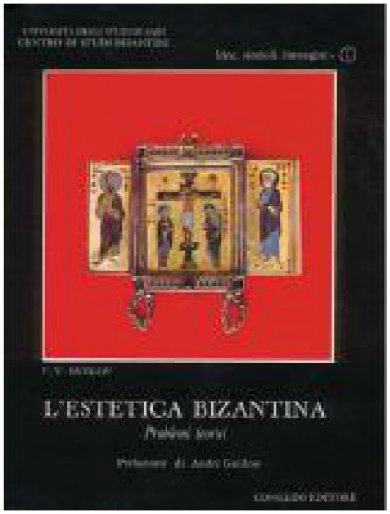
в одном институте. За несколько лет до этого я помогала Вам с переводом французской книги Свободы по эстетике Августина. Помните? И я ничего не знала об этих тучах-облаках.

В.Б.: Конечно, помню и до сих пор благодарен Вам. А не знали Вы потому, что это была не та информация, которую мне приятно было распространять. Существенно, что и те, кто владел ею в институте, тоже не очень делились ею. Им это было невыгодно. Не много не мало, меня фактически обвинили в идеологической диверсии. И именно в связи с «Эстетикой поздней античности».

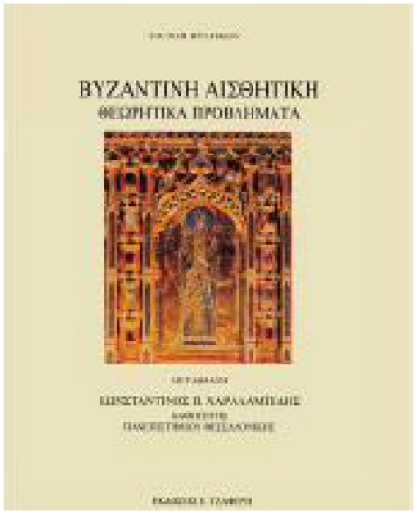
Как-то в присутственный день вызывают меня вдруг к директору института. А руководил им в тот момент один из крупных деятелей партноменклатуры, за какие-то прегрешения «спущенный» к нам из аппарата ЦК КПСС, только и мечтавший опять туда вернуться. Мы, простые смертные доктора наук, и в лицо-то его никогда не видели. А здесь вдруг вызывает. Ничего хорошего от такого вызова ждать не приходилось. Захожу в кабинет. Он молча протягивает мне солидную пачку разномастных писем: «Садитесь. Читайте».

Читаю и чувствую, что волосы на голове и в бороде постепенно начинают у меня шевелиться, а кровь отливает от головы. Все письма – «отзывы» о моей книге в идеологический Отдел ЦК КПСС. По существу не отзывы, а настоящие доносы, в которых меня обвиняют во всех идеологических грехах, какие только возможны. Автор «Эстетики поздней античности» – и буржуазный прихвостень, и ярый пропагандист религии, и идеологический провокатор, и проводник чуждой нам идеологии, и, Бог знает, кто и что еще. И все с цитатами из моей бедной «Эстетики». Многие, правда, сознательно укорочены или вырваны из контекста, что еще усиливало их идеологическую вредность в глазах ортодоксальных коммунистов. И все письма подписаны (анонимным письмам, кажется, в ЦК не давали ход), и многих из подписантов я знал. И из МГУ, и из нашего института. Господи, да в

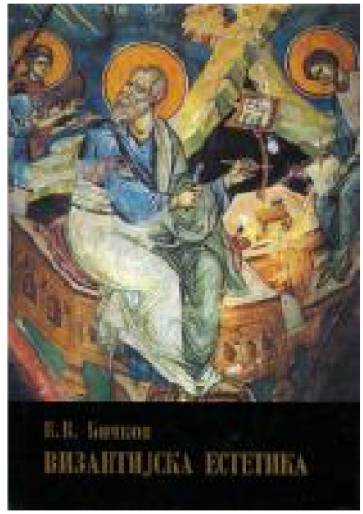
Обложка книги:
V.V. Bychkov.
L'estetica bizantina:
Problemi teorici.
Prefazione di André Guillou.
Congedo Editore, 1983. – 203 p.



Обложка книги:
V. Bychkov.
Byzantine aisthetike.
Theoretika problemata.
Metafrasi K.P. Charalampidis.
Athena: Ekdoseis E.Tzafere,
1999. – 207 p.



Обложка книги:
В.В. Бичков.
Византијска естетика.
Теоријски проблеми.
Прев. Д. М. Калезић.
Београд: Просвета, 1991. – 329 с.



37-ом и не за такие обвинения отправляли на эшафот. «Уволят» – мелькнуло у меня в голове. И радость: «А книга-то уже распродана, и большим тиражом. Поди поймай ее теперь!».

Увидев, что я дочитал, директор ко мне: «Будь ты членом партии, я бы отправил все это в партком – они бы разобрались. А теперь что прикажешь с тобой делать?» Видимо, от неожиданности такой «славы», безысходности положения, уже ощущая себя вне стен института и не очень соображая, что говорю, я выпалил достаточно уверенно и твердым голосом: «Все это клевета, Ваше Превосходительство. Не велите казнить! Порвать все и в корзину!» И я театральным жестом указал на стоящую рядом со столом корзину для мусора. И сам сразу же перепугался своих слов. Конец! И откуда взялось это юродство и «Превосходительство»? Директор с изумлением минуту сверлил меня мощным номенклатурным взглядом. Потом так же театрально и медленно взял пачку писем, порвал их и опустил в корзину. И указывая на нее, изрек величаво: «Вот, ты пишешь, а есть и читатели. Имей это в виду. Иди».

И все. В институте на этом все и закончилось. Такова была система. Все письма подобного типа в то время отправляли из ЦК руководителям соответствующих организаций (а у нас-то тот еще был директор!) как руководство к действию. И действия обычно бывали крутыми. Здесь меня, вероятно, спасло то, что директор сам был Оттуда, хорошо знал всю идеологическую кухню и был убежден (как и все там, наверху), что пропаганда каких-то религиозных идей в Советском Союзе, где с религией покончено полностью и окончательно, уже не является никакой идеологической диверсией. Ну, пусть для разнообразия один-другой такой пропагандист и у нас водится. Свидетельство нашей демократии. Возможно что-то другое.

Н.М.: Однако, в Предисловии к «Эстетике Отцов Церкви» (1995 г.) – вот в этой прекрасно изданной книге, – Вы пишете о других негативных последствиях этого события. Не напомните ли, каковы они.

В.Б.: Ну, это уже другая история, и связана она вот с этой маленькой зеленой книжечкой «Эстетика Аврелия Августина» (смотрите, а тираж ведь тоже был 10 000, и тоже на прилавки практически не попала). Она была сдана в издательство «Искусство» в 80-ом году, а увидела свет только в 84-ом. Через некоторое время после описанного разговора с директором – я уже начал успокаиваться, вроде бы санкций никаких не последовало, – звонит мне испуганным голосом Овсянников: «Приезжай немедленно ко мне». Это был первый и последний мой приезд к нему домой. Приезжаю. Сует мне какой-то документ дрожащей рукой: «читай». Читаю. На бланке Госкомиздата (тогдашнего министерства по печати, начальника над всеми издательствами) письмо-приказ во все издательства. Смысл: в некоторых издательствах ослаб идеологический контроль, печатаются книги и статьи, враждебные или чуждые нашему мировоззрению. Наряду с рядом статей и книг, бегло перечисленных, моя «Эстетика поздней античности». И ей посвящена почти страница с цитатами из книги. Вывод: усилить борьбу с чуждыми явлениями, не пропускать, не печатать, контролировать, а допустивших подобные просчеты, вестимо, наказать.

Овсянников горюет: Как ты мог так меня подвести? Что нам теперь делать? Там же моя фамилия как ответственного редактора стоит. На завтра меня вызывают в Госкомиздат на совещание по этому поводу. Я: да ничего не делать. Какой-то Госкомиздат… Книга-то уже издана и распродана. С этим и уехал, хотя и огорчился, что опять треплют бедную «Эстетику».

Последствия были, однако, самые плачевные для следующей книги. Документ этот, хотя и без подписи Председателя Госкомиздата, тем не менее, разослали по издательствам. Я в это время был в какой-то командировке. Возвращаюсь – жена вся в слезах: посмотри, что они сделали с твоей книгой. У меня на столе гранки «Августина», все исчерканные вдоль и поперек ручкой. Почти на каждой странице что-то вычеркнуто. Их привезли из издательства с наказом мне срочно явиться к директору, как только вернусь. Еду. Это опять издательство «Искусство». Его директор хорошо Вам известный наш коллега, эстетик, с которым я был всегда в добрых отношениях – он работал на кафедре эстетики, когда я был там аспирантом. Это он, оказывается, поработал над моими гранками после известного письма Госкомиздата.

Ко мне: что же ты делаешь-то? В работе по эстетике протаскиваешь книгу по богословию. Вышла бы книга в таком виде, тебе почет. А у меня вот здесь (показывает на карман пиджака у сердца) – партбилет, а тут (показывает на стул) – кресло. И того, и другого мог бы лишиться из-за тебя. Будем вычищать все богословие из твоей эстетики.

И вычищали. Хорошо, что у меня опять был прекрасный и мужественный редактор Владимир Походаев. Он, как мог, активно боролся с этой чисткой, нелегально приглашая меня для восстановления каких-то значимых фрагментов. Так что чистить пришлось не менее трех раз. В конце концов, я уже почти решил забрать истерзанную рукопись, но книгу опять спас Лосев. Когда я пожаловался ему на эту ситуацию и сообщил, что хочу забрать рукопись из издательства, он сурово спросил меня: Сколько в книге было листов? – 19. А сколько вычистили? – Листа 4. – Так 15-то осталось. Их и издавай. Издатели только и ждут, когда ты сам заберешь рукопись, ибо им-то выкинуть неудобно – они все сами подписали ее когда-то к печати. А заберешь, никто вообще в России знать не будет, кто такой Августин Блаженный. Ведь это первая книга о нем после 17-го года. Борись и печатай.

Книга вышла с большими сокращениями. Только в 95-ом году удалось издать ее в полном объеме в составе «Aesthetica patrum» («Ладомир»).

Н.М.: Научная известность пришла к Вам сразу же после публикации «Византийской эстетики». Об этом свидетельствуют и многочисленные издания книги за рубежом. На выставке это видно воочию. Да и я, собственно, впервые познакомилась с Вами как с ученым именно по этой книге, хотя мы и до этого нередко встречались в наших эстетических пространствах, да и в секторе эстетики, конечно. Я ведь работаю в Институте философии с 1978-го года. Вы – с 72-го. Не связаны ли у Вас какие-то интересные воспоминания с переводом и изданием Ваших книг за рубежом? Было бы уместно здесь об этом услышать. Может быть, какой-то из переводов Вам чем-то особенно дорог? Как вообще Вам удалось осуществить так много публикаций в зарубежных изданиях в советский период? Ведь это было непросто. А здесь вы-

ставлены десятки Ваших статей, опубликованных в то время в разных странах.

В.Б.: Да, публикации за рубежом – приятное событие, для начинающего ученого особенно. Это, как никак, международное признание. Сегодня я отношусь к этому спокойно и даже равнодушно, но на начальном этапе издание каждой статьи, и тем более книги, было настоящим событием. Что интересно, зарубежные издатели никогда не заключали со мной договоров и не выплачивали гонораров. За исключением одного случая, но об этом чуть позже.

Первым вышел в 1983 году итальянский перевод с предисловием хорошо известного мне французского византиниста Андрэ Гийю. Однако узнал я о нем только в 1989 году! Тогда Олег уехал на годовую стажировку в Оксфорд. Я дал ему телефон единственно знакомого мне в Оксфорде человека профессора Эрнста Китцингера, специалиста по византийскому искусству. На второй день своего пребывания в Оксфорде Олег звонит мне из дома Китцингера:

– Пап, а ты знаешь, что «Византийская эстетика» вышла по-итальянски?

– Ну, ты же знаешь, что не знаю.

– Так вот, знай! Я в доме у проф. Китцингера и держу ее в руках. Поздравляю.

Приятная новость, но одновременно и огорчение. Почему же эти итальянцы не сообщили мне ничего, не выплатили гонорар, не прислали ни одного авторского экземпляра? В 83-ем году радость была бы значительно большей. Это очевидно. Между тем, в 89-ом даже через проф. Гийю не удалось достать ни одного экземпляра. Узнав о такой ситуации, проф. Китцингер подарил мне свой. Его Вы и видите на выставке. Он мне поэтому особенно дорог.

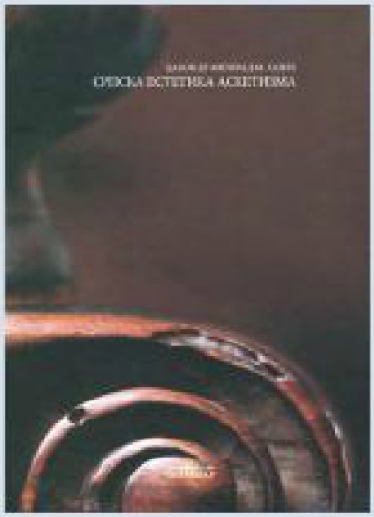
Кстати, подобная ситуация случилась уже совсем недавно с греческим изданием «Византийской эстетики». В 98-ом году проф. Харалампидис из Греции в письме попросил у меня разрешения издать книгу по-гречески и написать к этому изданию небольшое предисловие. Это, кстати, была уже третья попытка перевести мою книгу на греческий. Греки вполне естественно с особым вниманием относятся к изданиям по византинистике. И еще в конце семидесятых годов в Афинах пытались организовать перевод книги. Потом такую попытку предпринимали в Салониках. И обе как-то сорвались. Мне по понятным причинам увидеть свою книгу по-гречески было бы приятнее, чем на любом другом языке. Все-таки язык самих византийцев. Я написал предисловие, отослал в Грецию. На этом все и закончилось, и я решил, что попытка опять не удалась. И только где-то в 2003-ем году опять же Олег случайно наткнулся в какой-то библиографии на данные этой книги по-гречески. Начались разыскания. Связаться с самим Харалампидисом не удалось. Издательство тоже ничего не отвечало. А книга, между прочим, вышла еще в 1999 году. Попытки купить ее даже из США ничем не увенчались. Только в 2005 г., будучи в Афинах, я получил ее от моего старого знакомого проф. Линоса Бенакиса, который тоже пожертвовал мне свой экземпляр в надежде достать еще.

Между тем книга, как вы видите, роскошно издана, на мелованной бумаге, большого формата, с множеством цветных иллюстраций. По-русски бы так издать! Между тем, подбором иллюстраций я, естественно, совершенно недоволен. Он произволен, не соответствует содержанию книги. Наряду с памятниками собственно византийского искусства там приведено много произведений позднего греческого церковного искусства (вплоть до XIX в.), которые к византийскому искусству не имеют прямого отношения. По этому вопросу издателям, естественно, надо было бы консультироваться со мной. Тем более что в те годы это было уже очень просто – у всех была электронная почта. Жаль. Ну, что поделаешь. Приходится только разводить руками.

Н.М.: Да, это огорчает. А о чем-нибудь более приятном в связи с переводами Вы можете вспомнить?

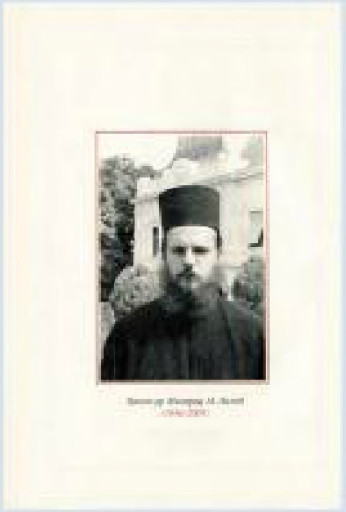
В.Б.: Естественно. Да и эти-то переводы в целом все-таки больше радуют, чем огорчают. Собственно, западные ученые цитируют в основном итальянское издание. А вот приятным и даже радостным было сербское издание, опубликованное в 1991 году. Переводчик проф. Дмитрий Калезич, специалист в области русской религиозной философии, сообщил мне достаточно рано, что ему предложили перевести мою книгу, и он работает над переводом. В то время я уже завершил работу над «Русской средневековой эстетикой», а до этого кое-что наработал еще

Обложка книги: М.М. Лазич. Српска естетика аскетизма (1375–1459). Манастир Хиландар, 2008. – 760 с.



Титул книги М.М. Лазича

Оборот титула книги М.М. Лазича с фотографией автора

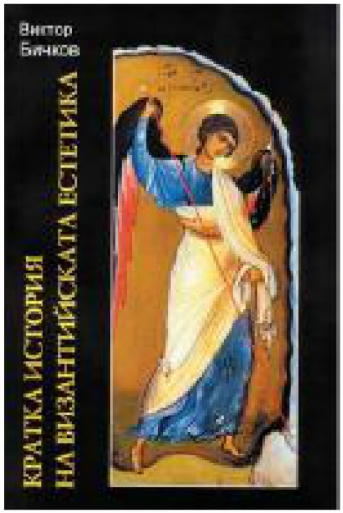


и по византийской эстетике в процессе написания глав для коллективного трехтомного труда «Культура Византии». Естественно, что мне хотелось внести что-то новое и в мою первую книгу. И переводчик с радостью пошел на это. В течение года я досылал ему разные вставки и фрагменты. В результате сербский перевод получился практически вдвое больше русского оригинала. Вместо четырех глав стало семь, да и все вообще было существенно дополнено и подредактировано. Не могу судить, каким получился сербский перевод в литературном отношении, однако такой книги по-русски до сих пор нет.

И более того, она чудесным образом успела появиться в 91-ом году, когда в Югославии начался сильнейший кризис во всех сферах. Однако Издательство уже пригласило нас с женой в Югославию и с большим трудом выплатило гонорар, на который мы спокойно могли целый месяц путешествовать по всем средневековым монастырям Сербии и Македонии. Это была незабываемая поездка. Первая в Югославию, хотя я неоднократно пытался и до этого попасть туда, но не удавалось. Знаете, как в советское время это было трудно беспартийному философу, занимающемуся какой-то подозрительной эстетикой.

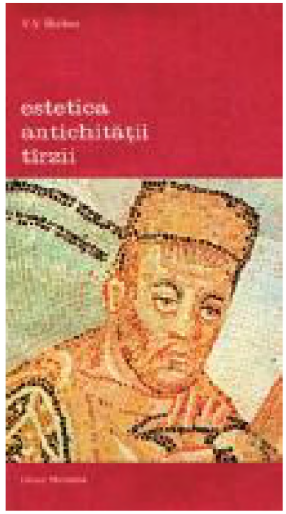
Между тем это издание с большим энтузиазмом было принято в сербоязычной интеллигентской среде, тоже было очень быстро распродано и разошлось по всему миру. Там везде работают сербские ученые-гуманитарии. Не далее как весной прошлого года я получил еще одно подтверждение этому. На международной конференции в Салониках проф. Слободан Джурчич из Принстона, увидев меня, радостно поведал с трибуны всей аудитории, что он познакомился с византийской эстетикой по моей книге,

Обложка книги:
В. Бичков.
Кратка история
на византийската естетика.
Прев. Е. Трендафилова
и Т. Танчева.
Предговор и научна
редакция проф.
Христо Трендафилов.
Изд.: Тавор, 2000. – 414 с.



Обложка книги:
В. Бичков.
Под покрова на света София:
Духовно-естетическите основи
на иконата.
Прев. Е. Трендафилова.
София: Изд. Захарий Стоянов,
2006. – 334 с.

Обложка книги:
V.V. Bickov.
Estetica antichitatii tirzii.
Secolele II–III.
TraducereLucian Dragomiresku.
Pref. Ion Ianosi.
Bucuresti: Editura Meridiane,
1984. – 420 p.



постоянно читает по ней лекции своим студентам и т.п. Это приятно.

Кстати, после выхода болгарского (1984 г., вот эта книжечка) и сербского изданий у меня появились заочные ученики и последователи в Болгарии и Югославии. Они уже опубликовали ряд книг по средневековой болгарской поэтике и старосербской эстетике. Особенно хочу упомянуть здесь о безвременно скончавшемся Милораде Лазиче из Белграда, который увлекся моими идеями по эстетике аскетизма, опубликовал ряд небольших книг по этой теме, которые затем объединил в докторскую диссертацию, успел ее защитить уже в больнице за несколько дней до кончины. Эта фундаментальная работа недавно была опубликована издательством Афонского монастыря Хиландар (Лазич М.М. Српска естетика аскетизма (1375–1459). 2008. – 759 с.).

Н.М.: Так что в балканских странах Вы стали почитаемым человеком, гуру византийской эстетики?

В.Б.: Ну, гуру ни гуру, но относятся там ко мне с уважением и книги мои знают. Сейчас, насколько мне известно, в Сербии переводят «Эстетику отцов Церкви». Болгары и в советский период, и позже неоднократно приглашали меня к себе с чтением лекций, на стажировку. И все за счет приглашающей стороны. По-иному меня никогда и не выпускали из страны в те времена. Прекрасное было время в плане неоднократного посещения Болгарии. Там я облазил все средневековые и более поздние храмы с изумительными росписями. Кое-что написал и по староболгарской эстетике (глава в «Русской средневековой эстетике», если помните). За счет болгарской Академии наук снабжали меня всей имевшейся в продаже литературой по болгарскому средневековью, особенно

по искусству. А ее одно время выходило очень много в Болгарии.

Да и в последние годы там были переведены и хорошо изданы две мои книги – «Малая история византийской эстетики» и «Под покровом святой Софии». Этими изданиями я обязан исключительно переводчику Евгении Трендафиловой и ее мужу Христо, профессору Шуменского университета. Женя перевела очень хорошо, с большим вниманием к научному аппарату, а Христо искал издателей. И, в конце концов, все было прекрасно издано. Хотя Болгария переживает сейчас нелегкие времена, особенно в сфере гуманитарной науки. В советский период многие болгарские журналы активно публиковали мои статьи. Вы видите некоторые из них на этой выставке.

Н.М.: Да, здесь действительно много Ваших статей, изданных за рубежом, и, как правило, в советское время. Тогда, как я помню, не так-то легко было издать статью (не говоря уже о книге) за границей. Необходима была масса согласований, обсуждений, прохождение цензуры, ВААПа… Как Вам это удавалось?

В.Б.: Это большой секрет… Между тем, в публикациях за рубежом было одно, перевешивающее все трудности преимущество. Там публиковали все так, как ты написал. Ни цензуры, ни редакторов. Даже в Болгарии. А наши редакторы, как Вы знаете, были самыми лютыми цензорами и самыми главными исказителями авторского текста. Да и сейчас иногда встречаются эти реликты. С книгами, как я уже говорил, мне в этом плане повезло (за исключением «Августина»), но вот за каждую статью приходилось бороться с редакторами и издателями, чтобы она вышла с минимумом искажений.

Институт редакторов был введен у нас в первые годы советской власти (хотя существовал и в царское время – но иной идеологической ориентации, естественно) с двоякой целью: как идеологическая цензура (там и работали именно настоящие цензоры еще царской закалки, но с новой идеологической установкой) и как литературные, а иногда и научные помощники малограмотных советских авторов того времени, когда крестьяне и рабочие пришли в науку и культуру и должны были что-то писать. Так вот, за них это фактически и делали редакторы и референты из «гнилой» (т.е. потомственной) интеллигенции. С годами все несколько изменилось. Появились и умеющие думать и писать интеллигенты, научные работники, а редакторы (теперь уже из тех, кто сам не смог стать научным работником, писателем, ученым) продолжали считать себя умнее тех, кого им приходилось редактировать. Дурная традиция такая установилась. Вот с ними и приходилось постоянно бороться. На Западе, даже в соцстранах, такой институт отсутствовал и отсутствует. Там есть другие методы проверки научности, например, реально работающие, а не номинальные, как у нас, редколлегии, серьезное, профессиональное рецензирование рукописей и т.п. Однако если статью приняли, каждое слово автора – священно. Никто его «редактировать» не будет. Если ты не умеешь писать, то всем читателям это будет видно. Правда, такую статью или книгу и не допустят к печати в серьезном издании или издательстве. Подобная печальная история случилась с немецким переводом моей «Византийской эстетики». Ее очень давно перевел и пытался издать в Германии один мой добрый знакомый (именно его работа над переводом и познакомила нас) профессор Бернд Функ, давно, к сожалению, покинувший этот мир. Однако стиль его перевода (возможно, немного архаичный и вычурный) не нравился издателям. Рукопись побывала в разных издательствах в ГДР и ФРГ, но так и не увидела свет.

Да что я Вам о редакторах-то рассказываю? Вы это хорошо знаете, работали в юности референтом у одного из последних рабоче-крестьянских академиков. Вся кухня Вам хорошо известна.

Н.М.: Да, были времена – отнюдь не былинные… А что-нибудь забавное или парадоксальное не случалось с Вами при издании Ваших работ?

В.Б.: Ну, забавой здесь обычно не пахло. Все-таки я всегда очень серьезно относился к своей деятельности, и особенно при публикации работ, хотя, вот, пара случаев, пожалуй, вспоминается. В 84-м году вышел в солидном издательстве «Меридианэ» румынский перевод «Эстетики поздней античности». Я собирался тогда в командировку в Болгарию. Ездил в те времена везде поездом – особенно за рубеж. Любил созерцать из окна пространства, пейзажи, новые земли, людей и т.п. Тогда я прекрасно спал в поездах. Так что поездки в них с юности доставляли

мне большое эстетическое удовольствие. Я и в Болгарию всегда ездил поездом. На благо приглашали меня как минимум на месяц, а потом нагружали таким количество литературы, что везти ее самолетом было бы накладно.

Я сообщил моему румынскому переводчику, симпатичному, интеллигентному человеку профессору Лучану Драгомиреску, когда буду проезжать Бухарест с тем, чтобы он передал мне авторские экземпляры моей книги. На почту у нас надежда была плохая. Многое пропадало.

И вот, Бухарест. А должен сказать, что любителей ездить в Софию через Бухарест поездом было, естественно, немного. Это тоже один из плюсов поездки. После нашей границы я остался в купе один. И во всем вагоне было человек 10, не более. На остановках за рубежом выходить из вагонов не очень рекомендовалось, особенно в транзитных странах, хотя я всегда выходил размяться и немного посмотреть другую страну, хотя бы в вокзальном ракурсе. Понятно, что проводник (он же по совместительству КГБ-ист) бдительно следил за всеми вышедшими на перрон. А здесь вдруг такое ЧП: к подозрительному бородачу из его вагона подходит другой бородач, обнимает и вручает два каких-то странных пакета. Проводник весь позеленел от неопределенности ситуации. И уже не отходил от меня, а как только поезд тронулся, все время торчал у открытой двери моего купе.

Чтобы он не получил инфаркт от страха, я пригласил его в купе и развернул оба пакета. В одном были мои книги – он с облегчением вздохнул (везу ведь не в Союз). В другом оказался роскошный ягодный пирог, который приготовила сестра Лучану. Пришлось пригласить проводника отведать его, чтобы он не подозревал, что в нем что-то недозволенное провозится. После хорошей порции водочки, которую пришлось откупорить по этому случаю, он и разъяснил мне, что им предписано не допускать передачи никаких предметов пассажирам вагона на зарубежной территории и обратно. И докладывать немедленно о каждом случае такой передачи по инстанции. Ну, пирог, это другое дело. Особенно под водочку. Это не возбраняется. Пирог был не маленький. К нему подкупили еще кой-чего на ближайшей станции. Так что до Софии нам было, чем заняться.

Другой случай. Не столь забавный, скорее парадоксальный.

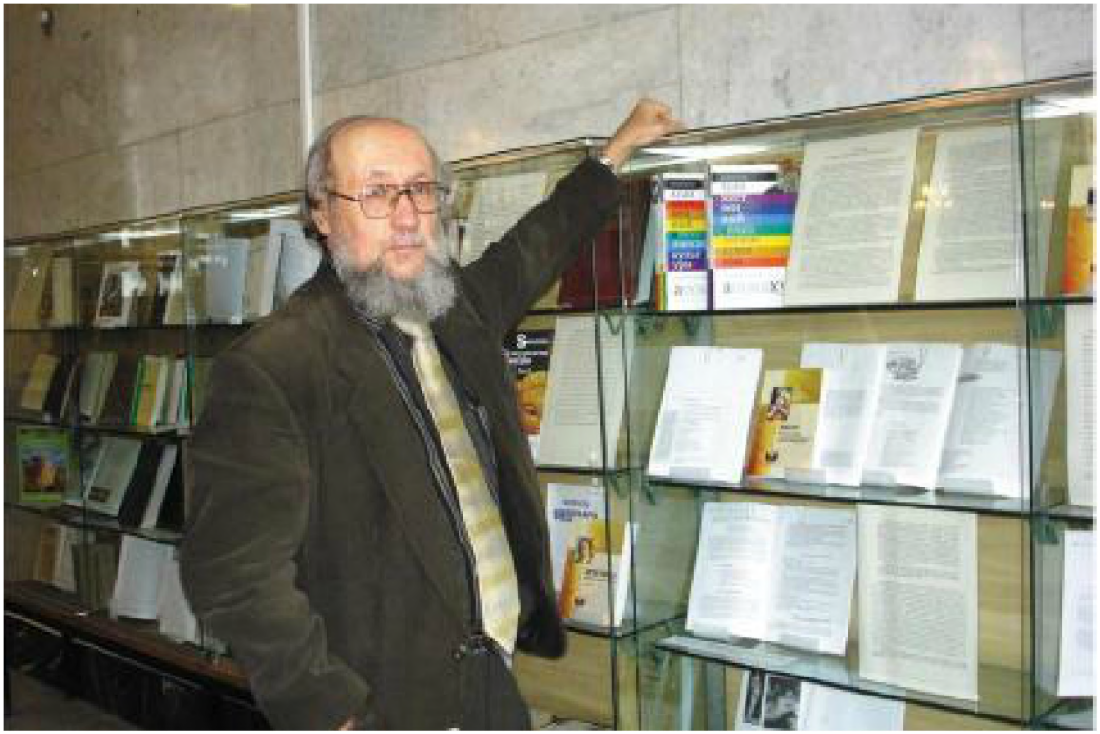
Издание вот этой роскошной книги – «Русской средневековой эстетики». (см. ил. на стр. 632, письмо 136) Писал я ее не менее десяти лет. Потом в издательстве «Мысль» тщательно готовили издание. И редакция, и художники В.А. Корольков и Е.М. Омельяновская с воодушевлением и повышенным вниманием работали над ней. Много времени ушло на сбор слайдов (теперь уже и не знают, наверное, что это такое) для иллюстраций. В книгу, кстати, вошло не менее 20 сделанных мною фотографий, особенно с памятниками северной архитектуры, вернее – северных пейзажей с архитектурой. Этим я особенно горжусь.

Наконец, все готово, и пленки ушли в типографию. А здесь – стоп! Кончался 90-й год, назревал всеобщий кризис, разразившийся уже в 91-ом, и издательство почувствовало это на себе. Книга должна была печататься на мелованной бумаге, а такой бумаги в России не производили. Единственная советская фабрика по ее изготовлению находилась в какой-то украинской деревне Корюковка (на всю жизнь теперь запомнил это название). А она осталась за рубежом. Надо было покупать ее или в Украине, или в Финляндии. И в издательстве сочли это дорогим удовольствием. Директор позвонил мне и сообщил, что они пока не могут оплатить печатание книги, и порекомендовал поискать спонсора.

Вот уж чего не умею, так это искать спонсоров. Правда, пробовал. И у нас, и за рубежом. Звонил даже Дмитрию Сергеевичу. Он тогда в моде был у верховных политиков и новых русских бизнесменов – приглашали его на крупные публичные заседания, торжественно сажали в президиум и т.п. Звоню, так и так. Не могли бы Вы порекомендовать какого-то нашего нового капиталиста в спонсоры? Да, что Вы, Виктор Васильевич. Теперь не те пошли капиталисты, что до 17-го года были. В президиумы-то они меня приглашают, а вот, как только я заикнулся, что денег не хватает на издание ТОДРЛ (Трудов отдела древнерусской литературы), так все сразу по кустам. На это у них якобы денег нет.

После такого разъяснения специфики новейшего нашего капитализма я махнул рукой на поиски

В.В. у стенда 7
выставки



спонсоров и забыл о книге, занятый работой над другими проектами. Слава Богу, всегда есть что читать и писать. Для этого спонсоры не требуются, да и дело более приятное и интересное, чем издавать свои труды. Это уж точно. Издавать – всегда нервы. И по сегодняшний день, как Вы знаете. Сегодня даже, может быть, еще труднее.

И вдруг, в начале 92-го неожиданно звонит мне все тот же директор «Мысли»: Приезжайте скорее, новый договор заключать. Срочно издаем книгу. Бегу в издательство. Что случилось? Оказывается, простое советское (еще советское – в постсоветском пространстве!) чудо. Точнее, на советской основе. Все в кризисе. Типография тоже. Начали изыскивать дополнительные резервы, и нашли. В советских законах. Отыскали статью, согласно которой типография может выставить издательству штраф за длительное хранение пленок и отсутствие финансирования на издание книги со стороны издательства. Что-то в этом роде. В советское время никто этой статьей никогда не пользовался. А сейчас жизнь заставила. Предъявили издательству ультиматум: или платите огромный штраф, или оплачивайте издание книги, поставьте бумагу и т.п. И в издательстве поняли, что им дешевле издать книгу, чем платить штраф. Сразу все нашли: и деньги, и бумагу. И книгу издали

Стенды 3, 4
выставки

буквально за два месяца. И прекрасно напечатали. Правда, с тиражом промахнулись. Дали 10 тысяч (сегодня о таком тираже и подумать нельзя, как Вы знаете, – максимум 3, а чаще 1 тысяча). Я предлагал сделать больше. Испугались, что не продадут, а хранить тираж негде, итак все издательство забито нераспроданными книгами. Между тем, тираж этот какой-то «оптовик» (уже постсоветский термин) весь на корню (еще на стадии печати в типографии) скупил и сам вывез из типографии. Издательству дал только то, что я заказал для себя, да еще несколько экземпляров. Здесь директор и пожалел, что не согласился со мной.

Этот тираж был быстро распродан, и уже в 94-ом издательство заключило со мной договор на второе издание. Оптовик опять появился и заказал еще пять тысяч.

Н.М.: Так что остатки советского законодательства напоследок помогли и Вам и, главное, всем нам. Сегодня-то всем известно, что это исследование о древнерусской эстетике уникальное. Титанический труд. Вы впервые ввели в мировую науку огромный материал и показали, что Россия уже в Средние века имела высокоразвитое эстетическое сознание, высокую художественно-эстетическую культуру. Вполне закономерный шаг после открытия в начале прошло-

го столетия шедевров древнерусской живописи, а на протяжении всего XX века – богатейшей древнерусской литературы. Благодаря Вашей книге миру явлена и богатейшая древнерусская эстетика. Здесь оправдывается мысль о том, что рукописи не горят. В том смысле, что все истинные достижения мысли когда-то доходят до своего читателя. Ну, Вам-то в этом отношении грех жаловаться. По-моему, практически все Ваши крупные проекты, вплоть до самых последних, увидели свет. Даже столь трудоемкий и поистине уникальный во всех отношениях, как «Художественный Апокалипсис Культуры», которому на выставке отведен целый стенд. И по праву. Я имела возможность прочитать его еще в рукописи, с радостью написала к нему Предисловие, хотя, сознаюсь, до сих пор не уверена, что проникла во все глубинные тайники и лабиринтные ходы этого колоссального сооружения. Знаю, что публикация его удалась тоже не сразу. Что здесь мешало изданию? У Вас ведь уже такое имя в научных, да и в издательских кругах. И что?

В.Б.: Вот именно: и что из этого? Сейчас не имя, не какие-либо научные и иные достижения играют главную роль во всем, а деньги. Самые обычные засаленные зелененькие. Да много и иных причин, по которым с каждым годом издавать книги Культуры будет все труднее. Слава Богу, и спасибо Владимиру Николаевичу Миронову (куратору и спонсору издательства «Культурная революция») за издание этой книги. Здесь было явлено очередное, простое такое чудо. И все.

Вы знаете, что книга в основе своей была закончена и сформировалась уже к 2001 году. Тогда же я и начал подумывать о ее опубликовании, изредка навещая издательства, без особой, правда, надежды, что издатели сейчас же наперебой бросятся печатать ее. Слишком уж необычная книга. Точнее, вообще ни на что не похожая, хотя ее фрагменты мы, как Вы помните, систематически издавали в четырех выпусках «КорневиЩа», да и в некоторых других изданиях удалось опубликовать *пост*-адеквации о Кандинском, Малевиче, Шагале, кое-какие другие тексты. В объеме листа-двух они, как некая маргиналия, еще проходили в печать, кстати, то с одобрения Д.С. Лихачева в сборнике в его честь, то с одобрения Д.В. Сарабьянова в сборнике о Кандинском. Однако, чтобы огромную книгу, да еще в двух томах, в странной графике, и, кроме того, во всем отличающуюся от виданных доселе книг, издать, нужна большая смелость и деньги немалые. Ну, смелость, понятно, в смысле финансового риска. Других критериев отбора сейчас в российском книгоиздании не существует. Если почуют, что раскупят, могут хоть черта издать в золотой упаковке.

Н.М.: И издают нередко, как мы знаем. Именно в золотой.

В.Б.: Увы, издают.

А здесь – какой-то Апокалипсис… В одном издательстве заинтересовались, но отправили искать спонсоров, хорошо понимая, что продать эту книгу будет нелегко. Слишком элитарная. Даже очень узкая элитарная читательская аудитория фактически еще не доросла до нее. До ее полного и сущностного понимания. Издатели это чуют. Понятно, что спонсоров я не нашел. Да, собственно, и не искал. Был как-то в Америке, заехал по старой памяти к Михаилу Шемякину, все-таки ему в Апокалипсисе отведено немало места. Тот начал жаловаться на нищету, долги, налоги и т.п. и отправил к своему другу и нашему нынешнему сокресельнику Вл.Вл., у которого, понятно, просить мне было неудобно. Да он и картин не пишет, ничего не продает. Обычный профессор в Мюнхене. У меня и сын такой же профессор в Штатах. Купил все в кредит, зарплаты фактически не видит, почти все уходит на оплату кредитов. Что с них возьмешь, с профессоров-то, даже и с западных. А до Абрамовичей я не знаю, как добираться. Издатель попробовал, но тоже не сумел. Да там и не до издания книг. Яхты и футбольные клубы на уме.

Другое издательство, побогаче, совсем уже было собралось издавать, и даже с цветными иллюстрациями, да распалось из-за драчки между собственниками. Доходы, кажется, не поделили, начали судиться друг с другом и потеряли издательство вообще. Жалко, крепкое было издательство, и иллюстративная база у них была мощная. Директор другого, еще более могучего издательства, целой издательской империи, тоже заинтересовался. Вроде бы принял решение издавать, да потом чего-то испугался, но не отказал сразу, а тянул больше года и потихоньку спустил все на тормозах. Ну, что с ними

поделаешь? Так и лежала рукопись до 2007 года под кроватью. Пылилась, но и пополнялась, между тем, постоянно. И дополнилась кое-чем существенным. Это Вы уже знаете. Как и историю ее чудесного издания, в котором приняли немалое участие, за что я Вам искренне благодарен. И ныне, и присно, и во веки веков.

Издательство-то усмотрели Вы в какой-то газете. Помните? А потом неожиданно подключилась Неля Васильевна Мотрошилова, дала прекрасную рекомендацию Миронову, который обо мне до этого, вероятно, и не знал. Работает совсем в иной сфере, имеет иные научные интересы, которые, однако, неожиданно, в одной плоскости совпали и с моими.

Ницше! Он его издает и пишет о нем. Я со студенческой скамьи увлекался одними идеями Ницше и его способом философствования и резко не принимал другие. Всегда, однако, тянулся к его творчеству. Об этом есть в Апокалипсисе. И здесь свершилось чудо, в котором и Вы участвовали. Миронов дал добро. Илья Бернштейн активно взялся за дизайнерское дело. Вы написали Предисловие и помогали мне с последней редактурой, вычиткой верстки. И все свершилось менее чем за полгода.

Опасаюсь, что сегодня издатели сами не очень понимают, как и зачем они издали эту огромную, трудно, вероятно, распродаваемую книгу. Предельно элитарную. Однако издали! Честь им и хвала! И моя бесконечная благодарность. Думаю, если человечество еще просуществует какое-то время, найдутся те единицы избранных, которые смогут оценить ее и поставить на свое место в Культуре, достойное место. Я это место знаю, Вы догадываетесь. Остальные не знают и не догадываются. Должно пройти время. Если оно еще у нас есть, все вскоре встанет на свои места.

Однако не кажется ли Вам, что мы заговорились и слишком уж много времени уделили в общем-то заурядной проблеме – приключениям с изданием тех или иных рукописей, предысторией книг – их пренатальным периодом, что ли?

Н.М.: Нет, думаю, это очень интересно, и все, Вами рассказанное, поучительно не только для меня, но, надеюсь, и для читателей нашей беседы, если дело дойдет до публикации. Да и сама выставка Ваших трудов выглядит совсем в ином свете после этого разговора. Каждая книга обрамляется неким значимым культурно-социальным контекстом.

Понятно, что интересен не только этот контекст, но и, в первую очередь, сам текст представленных здесь публикаций. Об основных выдвинутых в них идеях я тоже хотела бы поговорить с Вами на этой выставке или в каком-то ином пространстве.

В.Б.: Да, лучше в ином, и в иное время. Дадим друг другу передышку и, если у Вас еще не пропадет запал пытать меня вопросами, а себя выслушиванием историй, то я предлагаю встретиться еще раз за чашкой кофе и поболтать о том, о сем.

Н.М.: Ловлю Вас на слове, с радостью принимаю предложение и благодарю Вас за эту содержательную, интересную, иногда немного грустную историю.

В.Б: Спасибо. Однако сейчас уже ничего грустного здесь нет. Слава Богу, как Вы точно отметили, я практически все написанное и готовое к публикации издал. Активно работаю дальше и рад побеседовать с Вами о чем угодно.

К взаимной радости обмениваемся улыбками, рукопожатиями и расходимся по домам.

Финиш!

(17.04.09)

РАЗГОВОР ВТОРОЙ

Н.М.: Я рада, что нам удалось выкроить время и для этого разговора. Вначале его я хотела бы привести тот фрагмент из пресс-релиза выставки, в котором лаконично и очень точно, на мой взгляд, говорится о Вашем вкладе в науку. Желательно, чтобы он не ушел в Лету после закрытия выставки. Я вижу, что здесь, хотя и очень кратко, перечислено многое (думаю, что не все) из того, что Вы действительно внесли в мировую гуманитарную науку, в философию, в эстетику особенно. Просто сегодня еще очень трудно охватить мыслью все те сферы, в которых Вы работаете. Шутка ли сказать: от Филона Александрийского не только до Флоренского, как Вы написали в одной из книг, но и до крупнейших явлений в художественной культуре и эстетике всего XX века и начала XXI, почти на столетие перешагнувших Флоренского (в смысле хронологии)!

Поэтому из пресс-релиза:

В.В. Бычков внес большой вклад в гуманитарную науку.

Им дано новое современное *определение предмета эстетики*, утверждающее, что эстетика исследует такую систему неутилитарных взаимоотношений субъекта и объекта, в результате которой субъект достигает гармонии с Универсумом, полноты бытия, духовно обогащается. На его основе и с учетом всей предшествующей традиции в данной дисциплине им фундаментально разработана современная эстетическая теория, центральной категорией которой стала категория *эстетического*, по-новому переосмысленная исследователем.

Внутри этой теории видное место занимает философия *искусства*, осмысленного как *выражение* сущности эстетического опыта, другими способами не выражаемой, разработана система основных принципов искусства, в которой главное место заняли категории *художественного образа* и *художественного символа* в новой авторской интерпретации.

В исследованиях В.В. Бычкова выявлен и подробно проанализирован по четырем основным уровням процесс *эстетического восприятия* (эстетическая установка, первичная эмоция, духовно-эйдетическая ступень, эстетическое созерцание).

Им разработана структура современной *постнеклассической эстетики*, складывающаяся из трех основных разделов: а) классического ядра – эстетической метафизики; б) неклассической эстетики (нонклассики); в) виртуалистики.

Для изучения процессов, происходящих в современной художественной практике, проведена реконструкция аутентичной имплицитной эстетики; эта экспликация составила основу параэстетической теории – *неклассической эстетики (нонклассики)* со своим категориальным аппаратом (системой *паракатегорий,* среди которых видное место занимают *артефакт, объект, вещь, симулякр, повседневность, лабиринт, абсурд, заумь, автоматизм, телесность, эклектика, гипертекст* и др.).

В.В. Бычковым предложена новая гипотеза по упорядочиванию *хронотипологии* искусства XX века, включающая в свою структуру в качестве основных хронотипологических пространств *авангард, модернизм, постмодернизм и консерватизм*, сущность каждого из которых автор выявил, исходя из их художественно-эстетической специфики.

Совместно с проф. Н.Б. Маньковской им введен и активно разрабатывается новый раздел эстетической теории – *виртуалистика*, изучающий опыт эстетического освоения компьютерного пространства и сетей интернета.

На основе многолетнего изучения истории и философии искусства, духовной культуры европейского ареала Бычковым предложена принципиально новая научная гипотеза понимания вершащегося сегодня *кризиса культуры* и самой человеческой цивилизации. Ее концептуальное ядро составляет оппозиция «Культура – *пост*-культура». Современный этап цивилизационного развития осмыслен как переходный от Культуры (с прописной буквы; исторически возникшей и всегда существовавшей в ситуации веры человека в объективное бытие Духовного начала, Великого Другого – биполярный мир) к чему-то принципиально *иному*, возникающему на основе отказа человека от этой веры (монополярный мир) и ото всех традиционных ценностей Культуры. Наиболее яркое выражение *апокалиптизма современной культуры* Бычков видит в искусстве последнего столетия (в его главной авангардно-модернистско-постмодернистской линии).

Им предложен и реализован на практике новый метод глубинного (полухудожественного) аналитического проникновения в артефакты искусства XX века – *пост*-адеквационный экфрасис (*пост*-адеквации).

В.В. Бычковым разработана методология историко-эстетического исследования, включающая в себя анализ исторического материала по двум уровням: *имплицитному и эксплицитному*.

На ее основе введено в научный оборот новое, еще не изучавшееся до этого, мощное, самобытное направление в истории эстетики – *православная эстетика*. Исследованы ее основные исторические этапы: *Эстетика отцов Церкви, Византийская эстетика, Древнерусская эстетика, Русская теургическая эстетика,* результаты изучения каждого из которых опубликованы в фундаментальных одноименных монографиях автора и множестве статей.

В качестве основных системообразующих принципов этой эстетики выявлены: метафизическое понимание красоты, всеобъемлющий символизм, соборно-литургический характер эстетического сознания, его каноничность; повышенная духовность, обостренная нравственная ориентация, высокая художественность, софийность искусства; теургизм и эсхатологизм эстетического опыта.

Проведен всесторонний и многоуровневый анализ важнейшего феномена православной культуры – *иконы*.

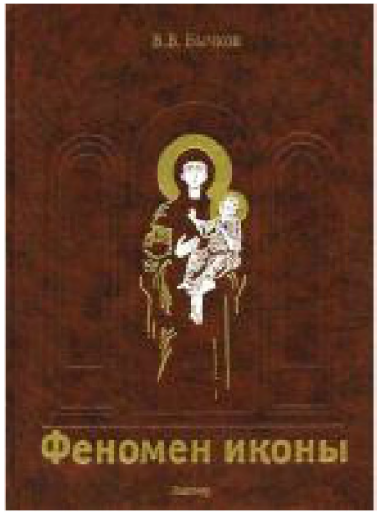
Основные монографии: Византийская эстетика: Теоретические проблемы (1977); Эстетика поздней античности (1981); Малая история византийской эстетики (1991); Русская средневековая эстетика (1992; 1995); Эстетика отцов Церкви (1995); 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 1-2 (1999; 2007); Эстетика (2002; 2006; 2009); Русская теургическая эстетика (2007); Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе Культуры (2007); Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях (2009) (в соавторстве с Н. Маньковской и В. Ивановым); Художественный Апокалипсис Культуры. Кн. 1–2 (2008); Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство (2009).

Даже эта краткая, но предельно емкая справка о Вашей деятельности, и особенно выставка показывают, что вся Ваша сорокалетняя научная работа посвящена одному предмету – *эстетике*. Случай достаточно редкий, если не уникальный, в философии. Как правило, авторы наиболее известных эстетических концепций занимались не только эстетикой, но и другими философскими дисциплинами и проблемами; нередко приходили к эстетике из других сфер философии и затем опять куда-то уходили. С чем связана Ваша преданность эстетике, и только эстетике?

В.Б.: Действительно, я предан эстетике, так же, как и Вы, между прочим. И этот вопрос я мог бы обратить и в Ваш адрес, и ответ мой будет, пожалуй, мало отличаться от возможного Вашего.

Я пришел в эстетику, как Вы знаете, вполне осознанно, в зрелом возрасте, имея за плечами уже

Обложка книги:
В.В. Бычков.
Феномен иконы: История.
Богословие. Эстетика. Искусство.
М.: Ладомир, 2009. – 633 с., ил.



хорошую и далекую от гуманитарной сферы профессию – чтобы посвятить жизнь только и исключительно ей. По глубинному сильному призванию. Как будто какой-то внутренний голос с детства вел меня к ней. У большинства же сегодняшних профессоров эстетики просто так сложилась судьба, что они оказались в эстетике. Учились на философском факультете, делали курсовые, диплом на эстетике, пошли в аспирантуру и т.д. У других – свободное место в аспирантуре оказалось по этой дисциплине и т.п. Многие попали в эстетику случайно. Этому активно способствовал и уже упоминавшийся М.Ф. Овсянников, возглавлявший советскую эстетику на всех фронтах и активно содействовавший защите диссертаций по эстетике практически любым, претендовавшим на это. Он полагал, что чем больше будет эстетиков по диплому, тем сильнее будет эта дисциплина, а ему – тем больший почет. Предельно порочная тактика, и плачевные результаты ее сегодня на лицо. У нас десятки (если не сотни) докторов наук по эстетике и сотни кандидатов, а эстетики практически нет. Не пишут ни книг,

ни статей. Вы это хорошо знаете. Более или менее приличный маленький сборничек статей по эстетике собрать невозможно. На таком уровне и читают эстетику, вероятно, на философских факультетах. Никто из вновь защитившихся кандидатов и докторов по эстетике не идет работать в эту сферу. Не могут. Ибо защищались только для диплома. Грустная картина. Вы это знаете.

Н.М.: Да, это, увы, так. Не случайно президент ВГИКа, где я преподаю эстетику, профессор А.В. Новиков, тоже эстетик, считает Вас сегодня хранителем эстетического очага. Выставка наглядно подтверждает эту мысль. Однако, как и почему Вы все-таки пришли в эстетику и занимаетесь только ею? В свое время тот же Овсянников утверждал, что только эстетикой прокормиться нельзя.

В.Б.: В глобальном плане это верно. Все зависит от того, с чем ты пришел в эстетику. «Прокормиться» вообще гуманитарными дисциплинами трудно, однако не только за «кормом» тянутся (точнее, тянулись) в эту сферу люди. Прежде всего, не за кормом. Я свой «корм», как Вы знаете, и не плохой, получал, работая инженером в закрытом КБ. Имел там хорошие карьерные и научные перспективы, но ушел в эстетику. Существенно потеряв в материальном плане.

Первая моя встреча с эстетикой произошла в старших классах школы. Тогда я увлекся искусством, прежде всего изобразительным. И при изучении его задался вопросом: как научиться самостоятельно отличать, например, в Третьяковке шедевр от посредственного произведения? Мне говорили: вот эта картина Сурикова – выдающееся произведение искусства, а вот эта, например, Семирадского – посредственное. Однако, я не видел, чем они существенно отличаются друг от друга, и очень хотел научиться сам различать это. Кто-то надоумил меня, что помочь может наука эстетика. Я с трепетом и радостью взял в районной библиотеке огромный том «Марксистско-ленинской эстетики» (больше там на эту тему ничего не было) и, прочитав десятка три страниц, впал в полную тоску. Понял, что ничему научиться по этой книге нельзя. Стал посещать лекции по истории искусства в ГМИИ, читать искусствоведческую литературу, ходить в музеи и только тогда осознал, как можно научиться «понимать» искусство, т.е. отличать истинное произведение от посредственного.

Н.М.: И научились, как я понимаю. И как же?

В.Б.: Путем воспитания в себе художественного вкуса в процессе регулярного общения с высоким искусством, восприятия его и изучения. Прежде всего, по искусствоведческой литературе. И нужен, конечно, дар любви к искусству, некая непреодолимая внутренняя тяга к нему, которую я, например, испытываю с детства. На первые рубли, которые мне давали в школу родители, я уже в 5–6-м классах покупал открытки с репродукциями живописных произведений. Как правило, черно-белые. В то время цветных печатали мало, и они были раза в три дороже.

Н.М.: Тогда почему же Вы не стали искусствоведом?

В.Б.: Ну, я и эстетиком не сразу стал. До поры я не стремился в сферу искусства профессионально. Просто хотел для себя научиться отличать в нем хорошее от плохого, понимать и чувствовать искусство, наслаждаться им. И все. А профессиональные интересы у меня тогда были другие, да и не только Овсянников знал, что гуманитарными науками в нашей стране не прокормишься. И я ушел в радиофизику, она тоже со школы привлекала меня. При этом продолжал самостоятельно изучать историю искусства, философию, религию, другие гуманитарные дисциплины. И главное, постоянно общался с искусством: музыкой, поэзией, живописью, архитектурой. В конце концов, я пришел к убеждению, что в иерархии жизненных ценностей все-таки именно эстетические наряду с нравственными занимают высшую ступень, и решил посвятить свою жизнь их изучению. Звучит банально, но это именно так. К тому времени я уже не мог жить без постоянного эстетического опыта – общения с искусством и природой, да и в эстетике прочитал настоящие книги, открывающие глаза и на эту науку. На первом месте среди них «Диалектика художественной формы» Лосева, «О духовном в искусстве» Кандинского, труды Шеллинга, да и многое другое из истории эстетической мысли. Поэтому переход в сферу профессиональных занятий эстетикой внутренне был для меня простым и закономерным.

Н.М.: Но в чем все-таки причина? Вас что-то не удовлетворяло в существующей эстетике? Вы по-

чувствовали, что можете внести в эту науку что-то свое, новое?

В.Б.: Именно так. Существовавшая тогда как единственно истинная марксистско-ленинская эстетика совершенно не удовлетворяла меня. Однако и в западных, фрагментарно доходивших до меня эстетических работах я не находил ответов на главные эстетические вопросы. О сущности эстетического, художественного, о фундаментальных законах искусства. Я хотел сам докопаться до истины, но времени на это катастрофически не хватало при основной работе в КБ и семейных заботах. Да и знаний у меня еще было маловато. Я видел перед собой огромные пласты культуры, которые манили меня, и их только предстояло поднять. Поэтому я и оставил в один прекрасный день должность старшего инженера в перспективном КБ и ушел в очную аспирантуру на кафедру эстетики философского факультета МГУ.

Н.М.: Однако Вы не сразу занялись эстетической теорией, но долгое время разрабатывали историко-эстетическую проблематику. Мы, прежде всего, знали Вас как историка эстетики. Почему, если Вас в первую очередь интересовали вопросы теории?

В.Б.: Ну, во-первых, в советский период, как Вы хорошо помните, заниматься теорией, хоть как-то отличающейся от того, что считалось марксистско-ленинской, было просто нельзя. Вы видели, с каким скрипом я протащил тему своей кандидатской диссертации в аспирантуре. А это была чисто историческая тема. Что же говорить о теории? Тогда, как Вы помните, все, не вписывавшееся в специфически понятую марксистскую парадигму, считалось чуждым нашей идеологии со всеми вытекающими последствиями.

Во-вторых, я уже тогда хорошо понимал, что без глубокого знания истории всех сфер духовной культуры (хотя бы европейской), так или иначе связанных с эстетикой, ничего серьезного в эстетической теории сделать нельзя. А эстетический опыт уже тогда виделся мне вершиной любого гуманитарного опыта, завершающего собой и философский, и религиозный, а в какой-то мере – и собственно художественный опыт. Эстетические ценности представлялись наиболее универсальной квинтэссенцией культуры. Эстетика, – в этом меня убедили Кант, Гегель, Шеллинг, – предстала мне главной гуманитарной дисциплиной, замыкающей собой, объединяющей остальную гуманитаристику. А значит, для плодотворной работы в ней необходимо знать основы практически всех гуманитарных наук, их сущностное ядро, т.е. быть и жить в Культуре. Этим я занялся с первых дней моего зачисления в аспирантуру основательно.

Понятно, что не только узкопрофессиональный интерес – изучить все сферы культуры, чтобы затем правильно ориентироваться в эстетике, – руководил мною. С детства у меня была совершенно неутилитарная тяга ко всем областям духовной культуры, духовного опыта: и привлекала меня там всегда какая-то таинственность, недосказанность феноменов духовной культуры. В любом культурном явлении, особенно историческом, мне виделось (точнее ощущалось) нечто сокровенное, какая-то глубинная и очень важная сущность. Не буквальное содержание того или иного явления культуры и искусства, но что-то скрытое под ним приводило меня в трепет и влекло к изучению, осмыслению этого феномена, проникновению в него. Отсюда тяга к чтению (всякой литературы), любовь к сказкам, мифам, религиозным учениям, философии, особенно древней восточной, еще не строго формализованной. Вот схоластика как-то не привлекала меня. Там все ясно, разложено по полочкам. Нет места тайне. Отсюда и неприязнь к советской официальной эстетике, хотя в ней работали некоторые весьма достойные люди, выявившие ряд сущностных моментов искусства и эстетического опыта. Ее нельзя полностью вычеркивать из нашей истории. Понятно, что все сферы искусства особенно влекли меня чем-то сокрытым за внешней формой, но обогащающим духовно и доставляющим радость, наслаждение.

В аспирантуре я не столько писал диссертацию, – она была практически написана до поступления, – сколько занимался самообразованием. Изучал древние языки на кафедре классической филологии вместе со студентами первого курса (дошел с ними до их третьего), слушал лекции по истории искусства у ведущих искусствоведов, истории философии, самостоятельно изучал отечественное богословие. И читал, читал, читал. Во всех сферах духовной культуры. Постоянно общался с искусством, доступным в то время

в нашей стране. На всех уровнях. Это профессиональному эстетику, что Вы хорошо знаете по собственному опыту и ощущению, просто необходимо. Без любви к искусству, общения с ним, тяги к нему эстетика как ученого быть не может. Эстетический опыт первичен в эстетике. И вообще, эстетика для профессионала, как и философия, конечно, – это скорее образ жизни, чем наука в узко понятом смысле.

И в-третьих. Еще до поступления в аспирантуру, вероятно, не без влияния «Столпа и утверждения Истины» Флоренского, да и моего особого интереса в то время к древнерусскому искусству, я уже нащупал совершенно неразработанную в мировой науке сферу – эстетику народов православного ареала, и с увлечением погрузился в нее, еще фактически не очень хорошо зная, что такое эстетика, но интуитивно ощущая ее, ее могучую ауру. Особо привлекала имплицитность этой эстетики, ее сокрытость внутри внеэстетических текстов и явлений художественной культуры. Православную эстетику предстояло как бы извлечь из контекста культуры и эксплицировать на уровне текста. Увлекательная задача. С этим я и пришел в аспирантуру, о чем уже поведал Вам в прошлом разговоре.

Н.М.: Теперь все более или менее выстраивается. И Вы что же, уже в аспирантуре поставили перед собой задачу написать полную историю православной эстетики «от Филона до Флоренского»?

В.Б.: Ну, нет, конечно. Изначально мне просто хотелось понять и изучить основные закономерности художественной организации древнерусского искусства, иконы, прежде всего. Это стремление вполне закономерно привело меня в Византию. А там я увидел, что все уходит значительно глубже в историю – к отцам Церкви, в античность – греко-римскую и иудейскую. Так и пришлось, как раку, пятиться в своих штудиях все время назад в историю. До Платона и Ветхого Завета. Потом началось уже осознанное и планомерное восхождение по исторической лестнице вверх. Собственно этим я занялся уже после окончания аспирантуры и защиты диссертации. На основе диссертации несколько лет еще писалась «Византийская эстетика», а параллельно я штудировал Филона Александрийского, затем ранних отцов Церкви и т.д.

Н.Б.: Да, в первом шкафу у Вас представлены большие статьи по эстетике Филона, Климента Александрийского, Оригена. И уже тогда Вы собрались подниматься до XX века, никуда не отклоняясь?

В.Б.: Нет. Еще нет. Я планировал написать фундаментальную историю патристической эстетики и, может быть, если останется время, вернуться к византийской эстетике и прописать ее на новом уровне, с опорой на все, что мне откроется в aesthetica patrum. Однако жизнь, и научная в том числе, имеет свои закономерности, нашему сознанию до поры не известные. Работу над систематической эстетикой Отцов пришлось многократно прерывать, отвлекаясь и на новые штудии византийской эстетики, и на древнерусскую эстетику, и на эстетику русских религиозных мыслителей XX века. Вот так, фрагментами и начала просматриваться и выстраиваться вся линия православной эстетики. Когда точно у меня возникла эта формула: «От Филона до Флоренского» – я сейчас не помню, но сначала она родилась больше из созвучия двух «Ф». В то, что мне удастся реально последовательно проработать весь этот огромный материал источников и написать всю историю, я долго не мог поверить. Неподъемный материал.

Возможно, однако, что я был призван в эстетику именно для этого. Вот, видите, в общих чертах прописал. Удалось поднять!

Н.М.: Это Вы считаете в общих чертах? Вот эти пятисот-семисотстраничные тома – в общих чертах? Вы что же собираетесь по примеру Вашего учителя Лосева восьмитомником православной эстетики ударить по бездуховности?

В.Б.: К сожалению, сил у меня не хватит, я не такой лось, как Лосев. Между тем, эстетика стран православного ареала (патристика, Византия, южные славяне, Древняя Русь, Россия Нового времени) вполне достойна подобного исследования. Еще многое осталось за пределами моих книг. Я и патристику-то так до конца и не проработал. Написал только первый том. А самый интересный период – IV век – остался не прописанным так, как следовало бы. Полная история византийской эстетики еще ждет своего исследователя. Древняя Русь на сегодня изучена мной достаточно полно, но и там можно найти еще немало интересного материала по нашей проблематике. А вот эстетика

Серебряного века и русская религиозная эстетика XX столетия оставляют большое пространство для исследователя.

Н.М.: Какой размах исследовательского видения проблем! Фактически Вами введено в научный оборот новое, еще не изучавшееся до этого, мощное, самобытное направление в истории эстетики. Можно ли кратко сформулировать основные системообразующие принципы, специфические особенности православной эстетики, отличающие ее, например, от западной средневековой или католической эстетики? Ведь Вы акцентируете внимание на ее конфессиональном характере. Не так ли?

В.Б.: И так, и не совсем так. Под словосочетанием «православная эстетика» я имею в виду не узкоконфессиональный аспект этой эстетики, но развитие эстетического сознания по своим имманентным законам у народов православного ареала. И сопоставлять ее можно не с католической эстетикой (таковой, думаю, и не существует), а именно со средневековой западноевропейской в целом. В качестве одной из ее особенностей сразу следует отметить, что в России она получила свой новый и очень яркий всплеск в первой трети XX века. Так же и под «эстетикой» здесь имеется в виду не формализованная дисциплина новоевропейского толка, будто бы прописанная восточными отцами Церкви или их православными последователями, но сугубо *имплицитная* эстетика, т.е. некие глубинные эстетические законы и принципы, лежавшие в основе художественной культуры народов православного ареала, но практически никем и никогда сознательно не эксплицировавшиеся. Фактически понятием «эстетика» здесь обозначается единство некоторой эксплицированной эстетической теории и эстетической ауры культуры, точнее, ее эстетической сущности, определившей общие художественно-эстетические своеобразные принципы всех культур православной ориентации. Экспликация этой эстетики помимо закрытия существенного белого пятна в истории эстетики помогает глубже понять и сами художественные феномены Византии или Древней Руси, да, между прочим, во многом и русского Серебряного века.

Исторический путь становления православной эстетики (именно от Филона до Флоренского) со всеми ее местными особенностями прослежен мною, как Вы знаете, в двухтомном исследовании «2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica», выдержавшем уже два издания. К характерным особенностям православной эстетики можно отнести, прежде всего, особое органическое единство религиозно-мистического и художественно-эстетического опыта, которое с оптимальной полнотой было выражено в искусстве. Существенны два тесно переплетающихся, но в основе своей оппозиционных полюса этой эстетики: *литургическая эстетика* и *эстетика аскетизма* (интериорная эстетика). Первая сформировалась в процессе развития храмовой литургической практики православных (византийских, прежде всего) христиан, которая органично включает в свой состав на всех уровнях утонченный эстетический опыт, воплощенный в системе храмовых искусств (архитектура, живопись, певческо-поэтическое искусство, декоративные искусства, красноречие, своеобразная хореография), и значительно отличается этим от западной литургической практики, ее способа использования искусства.

Эстетика аскетизма, напротив, практически исключает какую-либо опору на чувственно воспринимаемые художественные объекты и сосредотачивает внимание на внутреннем мистическом опыте, сопровождающемся, тем не менее, целой серией собственно эстетических феноменов типа анагогических видений, созерцания внутреннего света, неописуемого сияния и т.п. явлений, доставляющих мистику неописуемое духовное наслаждение.

Собственно, вся православная эстетика и формировалась в напряженном пространстве между этими полюсами и может быть кратко описана *системой взаимосвязанных и взаимопереплетающихся* понятий и категорий, главными среди которых можно назвать принципиальный *антиномизм эстетического сознания, символ, образ, знак, икону, слово как сакральный феномен, возвышенное как коррелятор всего эстетического опыта и сознания, прекрасное как универсальную духовную парадигму, творение, творчество, свет, цвет*. В духовно-художественной практике Древней Руси к этим характеристикам не столько добавились, сколько более ярко прописались в культуре такие, имплицитно заложенные и в визан-

тийской эстетике принципы, как *соборность, софийность, каноничность, повышенная нравственно-этическая ориентация искусства*. Последний этап православной эстетики, условно обозначенный мною как *теургическая* эстетика (первая треть XX века), подводя на новом уровне итог многим аспектам православной эстетики, внес в нее сильные креативные потоки философии положительного всеединства и софийно-теургического творчества, преображения мира на новых эстетических принципах, выхода искусства за пределы искусства в жизнь.

Н.М.: Да, в «Вопросах философии» была опубликована моя рецензия на эту прекрасную книгу[1]. Кажется, именно в этом этапе православной эстетики Вы усматриваете некую альтернативу тому, что обозначили в своих исследованиях как *пост*-культура?

В.Б.: Хотелось бы видеть. Ведь теургическая эстетика как бы заново открыла место и значение эстетических ценностей – красоты, прекрасного, возвышенного, искусства в его сущностных основах и его высшего исторического достижения иконы – в культуре и в человеческой жизни в целом как действенных стимулов, посредников, инициаторов на пути восхождения от обыденной земной жизни к полноте бытия. Альтернатива *пост*-культуре могла бы развиться на этой основе. Другой вопрос, что сегодня я не вижу реальных носителей такой альтернативы. Реальных духовных творцов.

Н.М.: Оставим, однако, историю, хотя здесь у меня в голове вертится еще немало вопросов. Тем не менее, пойдем дальше. А когда Вы обратились непосредственно к эстетической теории и изучению искусства XX века?

В.Б.: Да, собственно, теорией и искусством XX века я занимался постоянно на протяжении всех 40 и даже несколько более лет, но, как правило, имплицитно. Читал, набирал материал, что-то формулировал для себя и т.п. По моему глубокому убеждению, всерьез заниматься историей эстетики без ясного понимания каких-то фундаментальных проблем эстетической теории нельзя. Я не буду здесь развивать свою теорию историко-эстетического исследования – она прописана и опубликована, но смысл ее в следующем. Теория

Л.С. на выставке

эстетики формируется в постоянном живом диалоге со своей историей, даже если эта история на большом промежутке времени была имплицитной. История же в такой ситуации (имплицитности) не может быть правильно эксплицирована без опоры на современную теорию. Для меня это аксиома. Поэтому, работая над эстетикой Отцов, к примеру, я постоянно держал внутри некую современную теоретическую парадигму.

Другое дело, что она сама как-то все время менялась в моем сознании, пока не была в последние годы прописана (хотя до сих пор продолжает трансформироваться в деталях). Поэтому сегодня я, может быть, несколько по-иному написал бы какие-то части и патристической эстетики, и византийской. Однако сущность уже тогда, как мне кажется, была схвачена и проработана аутентично. Это не означает, конечно, что другой историк патристической эстетики сегодня не напишет ее историю по-иному. Опасаюсь только, что он не скоро сыщется. Надо почти фанатично любить свой предмет, чтобы заняться столь кропотливым делом. Да и иное время на дворе…

Н.М.: Ну, ко времени мы еще вернемся, а вот, на выставке в первом шкафу мы видим цитату из «AESTHETICA PATRUM», в которой, в частности, сказано: «Как известно, искусство, как и художественная культура в целом, является концентрированным носителем практически непреходящих ценностей. Во

[1] См.: Вопросы философии. 2008. № 8. С. 184–186.

всяком случае, духовные ценности, нашедшие выражение в художественной культуре, оказываются, как свидетельствует исторический опыт, значительно более долговечными, чем ценности научные, философские и даже религиозные… Эстетическое сознание – наиболее древняя и универсальная форма духовного мира человека, при этом – высокоразвитая и ориентированная на глубинные, сущностные основы бытия. Именно поэтому эстетические ценности как универсальная квинтэссенция духовного потенциала Культуры оказываются менее всего подверженными коррозии времени и менее всего зависят от языковых, этнических, религиозных и т.п. границ, существенно влияющих на другие ценности и формы сознания. Отсюда – особая значимость изучения эстетического сознания других народов, других периодов истории культуры и, прежде всего, – древних. Это относится и к патристике». Тем самым Вы утверждаете, что эстетические ценности, выраженные, прежде всего, в искусстве того или иного народа, являются более значимыми, более истинными, чем иные духовные ценности, а эстетический опыт выше опыта философского или религиозного. Так ли? Боюсь, что философы и богословы с Вами не согласятся. Тем более, люди верующие.

В.Б.: Ну, здесь дело не в профессиональной или конфессиональной принадлежности человека, а в уровне его эстетического вкуса, развитости эстетического чувства, богатстве эстетического опыта. Думаю, что все, обладающие высокоразвитым эстетическим вкусом и знающие более или менее историю искусства, просто вынуждены со мной согласиться в этом вопросе. Мы, например, совершенно ничего не знаем сегодня о духовном опыте древних людей, создавших росписи в пещерах Тассили Анджер или Альтамиры, а если бы и знали, вряд ли признали бы его актуальным для нас, но эстетическая значимость этих росписей полностью сохраняется и для наших современников, т.е. они актуальны и для нас. Убежден даже, что в эстетическом плане эти росписи дают нам значительно больше, чем давали их создателям. Нечто близкое можно сказать об искусстве Древнего Египта, Древней Греции, древней китайской живописи или о японской гравюре XVII–XVIII вв. Здесь мы знаем или можем узнать религиозные и духовные воззрения соответствующих народов, но вряд ли они имеют духовную ценность для современного европейца или американца, точнее, такую же ценность, как для их создателей. У нас в этой сфере, как правило, преобладает культурно-исторический, исследовательский интерес. Между тем высокое искусство этих народов и ареалов и для нас представляет несомненную художественно-эстетическую ценность. Мы наслаждаемся им и с его помощью достигаем гармонии с Универсумом или хотя бы определенных ступеней к этой гармонии, что доставляет нам эстетическую радость и духовно обогащает нас. Я как-то интуитивно почувствовал это еще в юности, когда активно изучал историю искусства и, пожалуй, именно поэтому выбрал в качестве профессии эстетику, а не историю искусства, философию или филологию. Именно эстетический опыт уже тогда показался мне наиболее глубоким и универсальным в духовной культуре человека, наиболее труднодоступным на своих высших ступенях и поэтому наименее изученным. А затем я убедился в этом. И до сих пор сохраняю это убеждение. Не случайно эстетика одна из самых молодых наук духовного цикла и, думаю, наиболее перспективных.

Н.М.: Пожалуй, Вы правы в том, что эстетический опыт, выраженный в искусстве, наиболее универсален и долговечен в исторической перспективе. При этом я не сторонник введения иерархии ни в сферу самого искусства, ни в сферу гуманитарных дисциплин. Каждая занимается своим очень важным и нужным делом. И все они в комплексе развивают духовные способности человечества, прививают вкус к духовной деятельности.

Между тем, овладеть эстетическим опытом, т.е. развить в себе эстетический вкус, художественное чувство можно и без знания науки эстетики. Не так ли? Тогда неэстетик имеет право задать вопрос (для нас с Вами риторический): для чего и кому нужна эстетика? Обществу, молодежи, Вам лично?

В.Б.: Действительно, эстетический опыт первичен и в той или иной форме и мере вообще присущ человеку как существу духовному с глубочайшей древности. Мы фактически не знаем, когда человек обходился без эстетического опыта, обходился ли вообще и был ли он тогда уже человеком, т.е. homo sapiens. При этом практически никогда за исключением по-

следних нескольких столетий у него не было потребности в науке эстетике. Правда, как и в большинстве известных нам ныне наук. Эстетический вкус – врожденная способность человека. Им обладает почти каждый нормальный человек, но в разной мере. Это уникальный дар человеку, и если он велик, то появляется талантливый или даже гениальный художник, ибо дар этот требует отдачи, направляет его носителя по путям творчества, как правило, художественного. Если он мал или средний, то особенность его такова, что человек сам может существенно развить его в процессе занятий искусством или путем восприятия высокого искусства, общения с природой, что существенно обогатит его жизнь, наполнит ее радостью, а иногда и счастьем, может привести к ощущению полноты бытия. Между тем, обладая высоким вкусом, живя активно в сфере эстетического опыта (как жили многие художники прошлого), человек вообще может и не знать, что где-то там существует наука эстетика. И я сам, как Вы помните, потянулся в детстве к эстетике для того, чтобы научиться понимать искусство, и ничего из нее не почерпнул. Путь к развитию эстетического вкуса и овладению эстетическим опытом иной. Однако, эстетика эстетике все-таки рознь. И когда я несколько позже начал читать романтиков, Шеллинга, символистов, Гофмана с его «Серапионовыми братьями», Лосева, Кандинского, то понял, что и эстетическая теория может направить человека в правильное русло развития эстетического чувства, помочь ему избежать многих блужданий на этом прямо скажем лабиринтном (своего рода Holzwege Хайдеггера) пути.

Эстетика не может развить эстетический вкус человека – это осуществляется только при регулярном восприятии и изучении высокого искусства, и лучше под руководством мудрого наставника, – но она может дать импульс к его развитию, привить вкус к эстетическому опыту, указать на образцы высокого искусства, да и на природу как источник эстетического опыта, показать конечный смысл последнего. Все это в компетенции эстетики.

Однако главное назначение эстетики как науки, разумеется, не педагогическое (для этого каждая наука пишет еще учебники по своей проблематике), но исследовательское: всестороннее изучение своего предмета, который, как мы знаем, – очень тонкая духовная материя, почти не поддающаяся вербализации. Но именно – *почти*. Кое-что и достаточно весомое здесь можно и понять, и описать.

При этом эстетика – специфическая наука; она и наука, и некая уникальная духовная деятельность, особый род духовного творчества. И в этой своей ипостаси предполагает особый образ жизни человека, посвятившего себя ей. Это, кстати, роднит ее с богословием, филологией, философией. Чтобы быть профессиональным эстетиком необходимо, прежде всего, жить эстетикой, т.е. постоянно находиться в сфере эстетического опыта и ощущать его как сущность своей жизни. Это наука на грани с искусством и особая духовная практика, чем она и доставляет исследователю, как Вы знаете, бесконечное удовольствие. В конце концов быть эстетиком – это, перефразируя афоризм Сальвадора Дали о себе как о сюрреализме, в каком-то смысле быть самой эстетикой. Поэтому эстетика, прежде всего, нужна самому сообществу эстетиков и эстетов, но она косвенно нужна и обществу в целом, ибо, культивируя эстетический опыт и развивая эстетическую теорию, она высоко держит планку эстетического опыта как такового, не позволяя ему захиреть и опошлиться, и тем самым не позволяя заглохнуть ниве жизни. Жизни человеческой – возвышенно духовной и эмоционально насыщенной, жизни в ее истинно человеческом модусе.

Н.М.: С этим я полностью согласна. Пойдем дальше. Вот, Вы, в отличие от большинства современных эстетиков, и наших, и зарубежных, имеете смелость дать четкую формулировку предмета эстетики[1]. Она представлена и на выставке среди емких цитат из Ваших книг. При этом дана как бы в четырех взаимопересекающихся формулах, развернутых на целую страницу, которые показывают сложность предмета и трудность его одномерного дефинирования. Между тем, смысл ее достаточно ясен и может быть сведен – и Вы сами это делаете – к двум простым определениям: *эстетика – это наука о гармонии человека с Универсумом; наука духовного гедонизма*. Это, несомненно, Ваш вклад в эстетику, хотя и опирающийся на всю предшествующую классическую эстетическую

[1] См. ее, в частности в: Эстетика: Краткий курс. М.: Академический проект. 2009. С. 21.

традицию, но он, как Вы знаете, далеко не всеми эстетиками однозначно понимается и принимается. С одной стороны, Вы очень высоко поднимаете планку эстетики – гармония с Универсумом. Кстати, как Вы это трактуете? И часто ли мы достигаем ее в процессе эстетического опыта? С другой стороны, Вы вводите в определение понятие гедонизма, наслаждения, вызывающее у некоторых интеллектуалов стихийный протест как якобы принижающее эстетику. Не противоречие ли это в Вашей концепции?

В.Б.: Нет, ни в коем случае. Если уж видеть здесь некие противоположности, то можно было бы говорить скорее об антиномизме, хотя и его я здесь не усматриваю. Дело в том – и это был еще один из мотивов, приведших меня к эстетике, – что эстетический опыт – это опыт чувственно-духовный, как Вы хорошо знаете, в отличие, скажем, от философского или мистико-религиозного, которые в пределе – относительно «чистые» духовные практики. Наш же опыт обязательно начинается с *конкретно-чувственного* неутилитарного восприятия (или такого же творчества) реципиентом определенного объекта (эстетического), а завершается *духовной гармонией* с Универсумом, которая сопровождается *эстетическим наслаждением*. Цель (процессуальная, как правило) – духовная гармония; начало процесса – зрительное или слуховое восприятие; свидетельство того, что гармония состоялась, – наслаждение. Таким образом, перед нами такая неутилитарная человеческая практика, в которой чувственные и духовные компоненты неразрывно соединены и детерминированы друг другом.

И именно этим – чувственно-духовным своим характером – она наиболее полно выражает сущность человека, ей более всего когерентна и созвучна. Человек ведь чувственно-духовное существо. Это подчеркивали еще античные философы и ранние отцы Церкви. А искусство знало (ощущало) это с древности и адекватно, часто на высочайшем уровне выражало. Что и было обозначено понятиями *красоты* и *прекрасного*. А они, в свою очередь, с той же древности были совершенно точно связаны с понятием наслаждения, сладости, удовольствия и т.п. То есть с некой высокой, позитивной духовно-эмоциональной реакцией души человека, его духа на красоту. Позже эстетика и положила изучение этого феномена в основу своего предмета.

Так что в наслаждении нет ничего нового для эстетики. С древних времен и до Канта, Гегеля, Шеллинга, их последователей и противников в XX веке, все, кто с пониманием предмета писал об искусстве или красоте, знали и говорили о доставляемом ими наслаждении, понимая, что без него нет ни эстетического опыта, ни искусства. Особом наслаждении, далеком от сугубо чувственного, физиологического. Кстати, о подобном наслаждении регулярно с древних времен писали и мистики, как о сопровождающем высшие ступени мистического опыта. И здесь нет никакого низведения эстетического опыта на чисто чувственный, физиологический уровень.

Кроме того, вообще не стоит бояться наслаждения. Человек, возможно, для того и пришел в этот мир, чтобы наслаждаться жизнью во всех ее проявлениях – от так называемых чувственных («так называемых», – ибо они тоже имеют духовную составляющую) до высокодуховных; от эротического удовольствия в акте полного слияния с возлюбленной до высокого наслаждения в творческом акте и неописуемого блаженного переживания высшей гармонии с Универсумом, полного слияния с ним при осознании своей личностной уникальности и значимости в пространстве всего Универсума в рецептивном акте. В этом, возможно, и состоит счастье, полнота жизни человека. Наслаждение (за исключением некоторых извращенно-болезненных форм чувственного опыта) всегда свидетельствует о чем-то необходимом, существенно и жизненно важном для человека. Будь то его физиология или высочайшие духовные сферы.

Гармония с Универсумом – действительно высшая ступень эстетического опыта, его идеал и конечная цель, редко достигаемая. Однако достигаемая! Высокоразвитый эстетический субъект именно ради нее и стремится к восприятию искусства и неутилитарному созерцанию природы. К сожалению, а, может быть, и по высшей мудрости, к счастью, он не часто достигает ее. А когда достигает, то ощущает себя без преувеличения на верху блаженства (в эстетике это состояние нередко обозначается понятием катарсиса, а в мистике – экстаза). Он как бы выходит за пределы себя самого и сливается с Универсумом, ощущает себя

его неотъемлемой и очень значительной частью, почти его творцом или главным двигателем. Переживает полноту бытия, полноту жизни. Обогащается удивительной духовной энергией. Радость и ликование переполняют его. Это неописуемое состояние. Да Вы хорошо знаете, о чем я говорю. Одного раза достичь такой гармонии оказывается достаточно, чтобы человек навсегда был «уязвлен» (как говорили древние греки о стрелах Эрота, уязвляющих красотой) эстетическим опытом, осознал его значительность, ценность, жизненную необходимость лично для себя и начал постоянно искать его очередной реализации, т.е. стал полноценным эстетическим субъектом, влюбленным в искусство и природу как объект эстетического созерцания. Эту высшую ступень эстетического опыта, или восприятия, я и называю *эстетическим созерцанием*.

Достигается она редко. Чаще всего реципиент остается на предшествующей, тоже очень высокой и полноценной ступени эстетического восприятия – *духовно-эйдетической*, которая сопровождается полным погружением человека в образную стихию, далекую от обыденной жизни, где он получает духовную подпитку, испытывает радость и эстетическое удовольствие. Однако на эту тему я немало написал. Остановимся на этом.

Н.М.: А я бы не стала. Здесь мы подошли к одной из новаторских областей Вашей эстетики. Вы разработали убедительную и на сегодня, возможно, оптимальную структуру эстетического восприятия. Его высшие ступени – духовно-эйдетическую и эстетическое созерцание, – только что названные, в искусстве Вы связали с понятиями *художественного образа* и *художественного символа*, тоже по-новому интерпретируемыми. Не могли бы Вы подробнее рассказать об этом?

В.Б.: Я не столько связал, сколько вывел ступени, или фазы, эстетического восприятия из эстетического опыта (личного, прежде всего) восприятия искусства, его шедевров в первую очередь. Художественный образ полностью реализуется на третьей, духовно-эйдетической ступени восприятия произведения искусства; художественный символ – на высшей – эстетического созерцания. Это, действительно, некоторый новый поворот, или шаг, в эстетической теории, на мой взгляд, продвигающий ее в направлении большей аутентичности. Кратко описать суть главных понятий философии искусства, возможно, будет трудновато. Об этом подробно можно прочитать в последних изданиях моей «Эстетики», в двух видах представленных на выставке. Однако попытаюсь.

Под *художественным образом я понимаю органическую духовно-эйдетическую целостность, выражающую, презентирующую некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма, являющую эстетическую сущность этой реальности, имеющую анагогический характер и реализующуюся (становящуюся, имеющую бытие) во всей своей полноте только в процессе эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире*.

Именно в *так* понимаемом образе полно раскрывается и реально функционирует некий уникальный художественный космос, свернутый (воплощенный) художником в акте создания произведения искусства в его предметную (живописную, музыкальную, поэтическую и т.п.) чувственно воспринимаемую реальность и развернувшийся уже в какой-то иной конкретности (иной ипостаси) во внутреннем мире субъекта восприятия. Образ во всей его полноте и целостности – это динамический феномен, сложный *процесс* художественного освоения человеком Универсума в его сущностных основаниях, как бы фокусирование его во всей его полноте в конкретный момент бытия в конкретной точке художественно-эстетического пространства.

Такое понимание образа предполагает наличие объективной или субъективной *реальности*, не всегда фиксируемой сознанием художника, но давшей толчок процессу художественного *отображения*. Она более или менее существенно субъективно трансформируется в творческом акте в некую иную реальность самого чувственно воспринимаемого *произведения*, созданного в художественном модусе. Затем в акте восприятия этого произведения происходит еще один процесс трансформации черт, формы, смысла, даже сущности исходной реальности (прообраза, *первообраза*, как иногда говорят в эстетике) и реальности произведения искусства (материализованного, чувственно воспринимаемого *формообраза*). Возникает *конечный образ*, принципиально не

поддающийся вербализации, как правило, достаточно далекий от первых двух по всем параметрам, но сохраняющий, тем не менее, нечто (в этом суть *изоморфизма* и самого принципа *отображения*), присущее им и объединяющее их в единой системе *образного* выражения, или художественного отображения. Именно этот третий образ, возникший на основе первых двух (первообраза и формообраза) и как бы втянувший, вобравший их в себя, и является в прямом смысле слова полновесным *художественным образом данного произведения искусства*. В процессе его разворачивания (становления) и глубинного снятия и может осуществиться реальный контакт (собственно, окончательный этап *эстетического акта* восприятия произведения искусства) субъекта с Универсумом или даже с его Первопричиной (как при созерцании, например, иконы) в уникальном, присущем только данному образу модусе. Здесь образ у хорошо подготовленного реципиента может перерасти, развернуться в *художественный символ*, трамплином к которому он и является. Однако на уровне самого художественного образа полного контакта с Универсумом еще не происходит. Вершится лишь глубинный и многомерный контакт с самим произведением. Погружение реципиента в него и гармония с ним.

Фигурирующий в определении образа принцип *изоморфизма*, некоего подобия формы, как сущностный принцип любого *отображения*, в искусстве имеет очень широкие смысловые пределы. В общем случае речь идет о том, что образ сохраняет в себе некоторые черты, присущие *форме*, как правило, чувственно воспринимаемой, объекта, явления, ситуации, давших толчок творческому процессу отображения. Наиболее очевиден этот принцип в визуальных искусствах и литературе, работающих с так или иначе трансформируемой материальной, обычно визуально воспринимаемой действительностью. Однако в таких видах искусства, как архитектура, музыка, декоративное искусство или абстрактная живопись, не имеющих чувственно воспринимаемого прообраза, изоморфизм сводится к *подобию (адекватности) формы произведения самой себе как художественной форме*, то есть к созданию некой целостной чувственно воспринимаемой замкнутой в себе самодостаточной структуры, порождающей одновременно и образ, и его первообраз, который фактически составляет здесь анагогическую сущность самого художественного образа.

Этот вроде бы парадоксальный факт относится к коренным законам искусства вообще и художественного образа в частности. По крупному счету *любой образ искусства в глубинном смысле содержит свой прообраз (первообраз) в себе*, является антиномическим единством образа и первообраза. Тот же изоморфизм (изоморфизм внешних визуальных структур, например), который мы наблюдаем в подавляющем большинстве произведений классического искусства, в какой-то мере является формальным, внешним изоморфизмом. Однако именно ему обязаны своим происхождением понятия образа и отображения, и мы не можем и не имеем права сбрасывать его первичный смысл со счетов, говоря о художественном образе.

Из всего сказанного хорошо видно, что конечный («третий») образ, или собственно *целостный художественный образ*, возникший в процессе эстетического восприятия произведения искусства, – я называю его *макрообразом*, – во-первых, имеет яркую субъективную окраску, зависящую от ситуации восприятия (состояния внутреннего мира реципиента в момент восприятия, по меньшей мере), и, во-вторых, представляет собой сложную многоуровневую образную систему, складывающуюся из многих частных образов и подобразов. К ним относятся, например, образы литературных персонажей, ситуаций, природы и т.д. и т.п. – все те образы, которые видят в произведении и анализируют литературоведение или искусствознание.

Сущностным ядром художественного образа, на что уже вскользь указывалось, является *художественный символ*. Внутри образа он представляет собой ту практически не вычленяемую на аналитическом уровне глубинную компоненту, которая целенаправленно *возводит* дух реципиента к *духовной реальности*, не содержащейся в самом произведении искусства. На высшей ступени восприятия – в акте эстетического созерцания – художественный образ разворачивается в художественный символ, который не поддается вербальному описанию, но именно он открывает «ворота» духу зрителя в некие *иные* реальности, *полностью* реализуя и завершая

(совершая) событие эстетического восприятия данного произведения.

Символ как глубинное завершение/совершение образа, его сущностное художественно-эстетическое (невербализуемое!) *содержание* свидетельствует о высокой значимости (ценности) произведения, высоком таланте или даже гениальности создавшего его мастера. Бесчисленные произведения искусства среднего (хотя и добротного) уровня, как правило, обладают только более или менее целостным художественным образом (в указанном выше смысле, то есть *инициируют становление*) или даже совокупностью промежуточных образов, но не символом. Они и не выводят реципиента на высшие уровни духовной реальности, но ограничиваются какими-то промежуточными (и бесчисленными) ступенями к ним – в том числе эмоционально-психологическими и даже физиологическими уровнями психики реципиента. Практически большая часть произведений классического искусства находится на этих ступенях художественно-эстетической содержательности – они обладают художественной образностью того или иного уровня, но лишены художественного символизма. Он характерен только для *шедевров высокого искусства* любого вида и *сакрально-культовых* произведений *высокого* художественного качества. Именно такие произведения, как правило, составляют фонд мировой художественной *классики*, то есть являются актуальными для человечества в достаточно широких хронологическом и пространственном диапазонах, составляют золотой художественный фонд Культуры.

Н.М.: Между тем, в Вашей концепции «Культура – *пост*-культура», которой посвящены «Апокалипсис», добрая половина учебника по эстетике и целый ряд журнальных публикаций, Вы фактически отказываете современному человеку, которого считаете человеком *пост*-культуры, в развитом эстетическом вкусе и чувстве, т.е. в возможности подняться на высшие ступени эстетического восприятия. Почему? Неужели Вы действительно полагаете, что современный человек в сфере эстетического в принципе утратил что-то и не способен быть человеком Культуры?

В.Б.: Полагаю, что так. И думаю, что не я один убежден в этом. Еще Герберт Маркузе, как Вы помните, назвал человека середины XX века, человека техногенной цивилизации, «одномерным человеком», т.е. утратившим какие-то очень существенные измерения своей духовной сущности. Среди них, конечно, и эстетическое чувство. Не полностью, естественно, но его глубинные измерения. Он сохраняет его пока на элементарном уровне, связанном, например, с модой, дизайном, популярной музыкой, всевозможными зрелищами (шоу). Однако высокий эстетический вкус, вкус к выдающимся произведениям мирового искусства утратил или, скорее, катастрофически утрачивает, – это очевидно. Говорить о гармонии человека *пост*-культуры с Универсумом уже, увы, не приходится. Так что художественный символизм высокого искусства от него закрыт полностью, да и художественный образ открывается ему далеко не в полной мере.

Вы, возможно, сейчас попытаетесь указать мне на переполненные художественные музеи, концертные залы, театры Европы и Америки. Не думаю, что это весомый аргумент. По музеям Европы туристы действительно бегут толпами, но именно *бегут*, ибо стало модным посещать памятники искусства, и они включены в оплаченный тур. О каком эстетическом созерцании, требующем длительного и концентрированного вживания в произведение искусства, здесь может идти речь? Нечто похожее с театрами и концертными залами. Их посещать сегодня одномерному человеку престижно, это модно. Вот и идет после трудового дня. Однако посмотрите, как реагирует. Всегда гром аплодисментов – и на действительно высокохудожественном концерте, и при плохом спектакле, почти антихудожественно сделанном. И при выдающемся исполнителе, и при посредственном – реакция всегда одна – бурные аплодисменты. И такая же реакция, почти у этой же аудитории, на какого-нибудь пошлого юмориста или на эстрадное шоу весьма сомнительного качества. Отсутствие подлинного эстетического вкуса заменяется убеждением, что любое зрелище прекрасно, и на нем положено аплодировать и бурно реагировать, раз уж «уплочено». Странный феномен…

Понятно, что я несколько утрирую ситуацию и обижаю небольшую часть истинных ценителей искусства с высокоразвитым эстетическим вкусом, которые и сегодня (да, вероятно, еще и в ближайшем будущем) вполне осознанно стремятся к общению с

подлинным искусством и реагируют на него, как и на его антипод, адекватно. Речь ведь у меня идет о некой глобальной и серьезно огорчающей эстетика, но активно развивающейся тенденции.

Очевидно также, что и во всей истории человечества истинные ценители искусства, обладающие высоким вкусом, встречались не часто. Однако сегодня есть опасность, что они исчезнут вообще. И прямым доказательством этого является именно *пост*-культурная вакханалия в самой творческой среде, в кругах художественной интеллигенции, которая по определению, по призванию должна обладать высоким эстетическим вкусом, создавать высокохудожественные произведения, высоко держать эстетическую планку культуры. А вот именно этого-то в названной среде и нет, чем порождается и уже порождена и соответствующая аудитория, лишенная эстетического вкуса, но претендующая на свою якобы «продвинутость» в искусстве. Продвинутость куда?

Причины – все те, которые и привели собственно к *пост*-культуре. О них я писал немало. И одна из главных, конечно, заключена в научно-техническом прогрессе. Я не мракобес, как вы знаете, и не сторонник первобытного образа жизни человека – в пещере, у костра, замотанного в шкуру и каменным топором добывающего себе пропитание. Однако и какая-то сущностная двойственность современной формы НТП всем уже хорошо понятна. Значительно облегчая обыденную жизнь людей, он несет и уже принес много негативного, а я ощущаю – и катастрофического. Сдержать его опасные тенденции мог бы высокий уровень нравственности у технократической (равно буржуазно-политической) верхушки общества, но этого нет, и сегодня сам НТП активно работает на разрушение морально-нравственных устоев человечества.

Что же касается эстетического чувства, то не надо забывать, что оно возникло и сформировалось в те далекие времена, когда человек не просто жил в единстве и гармонии с природой, но и боготворил эту природу как источник жизни и своего благополучия (хотя и в постоянной борьбе с ней). Он видел и чувствовал в ней нечто сакральное, священное, более высокое, чем он сам, совершенное и прекрасное, пугающее, но и восхищающее одновременно, радующее. Отсюда и развились эстетические чувства прекрасного и возвышенного, постоянно и систематически переплетавшиеся с религиозными чувствами. С развитием НТП человек все дальше отходил и от природы, и от религии. Точнее, вера в богов и Бога сменилась у него верой в НТП, в собственный разум. Понятно, что все связанное с духовной сферой Культуры, как возникшей, сформировавшейся и тысячелетия функционировавшей в атмосфере веры в объективно существующую более высокую духовную силу (Великое Другое) и в природу (прекрасную и величественную) как ее творение, – все это утрачивает свою актуальность для человека техногенной цивилизации, человека *пост*-культуры, одномерного человека. Ведь характерной чертой этой цивилизации является полная и безоговорочная вера в НТП и только в него, его идеализация. НТП предстает нормой, стимулом и целью духовного и общественного развития человечества на этой ступени цивилизации, что в принципе противоречит человеческой природе.

Более того, жизнь в современном предельно технизированном мегаполисе, урбанизированном пространстве при круглосуточном общении в основном с электронными средствами коммуникации (а новые поколения начинают такое общение буквально с пеленок), отнюдь не способствует развитию высокого эстетического чувства и вкуса. В понимании современного человека ему это просто не нужно, у него нет внутренней потребности в полноценном эстетическом опыте, да он и не знает, что это такое. Искусство переходит для него в разряд необязательных, но иногда очень престижных развлечений и вложения капитала. Дорогой картиной можно украсить столовую или спальню; в театр пойти, чтобы не каждый день сидеть в кафе, пивбаре или за картами; музей посетить в турпоездке между походом в магазин и на шоу с танцами живота или на корриду. Об эстетическом созерцании нет и речи. Да и словом «эстетика» все чаще называют теперь парикмахерские, косметические салоны или гламурные журналы.

Н.М.: Мрачноватую картину Вы рисуете. Думаю, далеко не так все бесповоротно удручающе, хотя в чем-то Вы и правы, увы. Вернемся, однако, к существу Ваших исследований – к эстетике в ее глубинном понимании. Иногда эстетику определяют как

философия искусства. Тенденция, восходящая еще к Гегелю. В чем Вы видите отличие эстетики от философии искусства? Или речь идет об одной и той же дисциплине?

В.Б.: Большой беды в понимании эстетики как философии искусства нет. Искусство в своих высших и лучших проявлениях является выражением эстетического опыта, концентрированным выражением. Художественность искусства, т.е. его сущность, это поиному – его *эстетическое* качество. Именно за него и ценится искусство. Поэтому, если в центре внимания философии искусства стоит его художественность, то такая философия очень близка к эстетике, ибо занимается предметом эстетики в его концентрированном виде. Таким образом, сущностные сферы эстетики и философии искусства совпадают. Однако они имеют и области никак не совпадающие, не перекрывающиеся. Эстетику интересует все пространство эстетического опыта, которое не ограничивается искусством, но фактически пронизывает все сферы культуры и деятельности человека. Его творческой деятельности и неутилитарного опыта. Сущностное ядро эстетики составляют метафизические основы эстетического опыта в целом и искусства в частности.

Философия искусства, в свою очередь, имеет своим предметом не только художественность искусства, хотя это – центральное ядро ее исследований, но и практически все характеристики феномена искусства, некоторые из них весьма далеко отстоят от собственно эстетических его качеств. Исторически искусство возникало отнюдь не только (а часто и не столько) для удовлетворения эстетических потребностей своих заказчиков, хотя имплицитно они, но особенно художники, творцы искусства практически всегда руководствовались именно этими потребностями, часто не сознавая того.

Понятно, что *художественность* искусства – слишком тонкая и эфемерная материя; она менее всего поддается исследованию и вербальному описанию. Поэтому и философия искусства, и эстетика вынуждены подходить к ней с большой осторожностью, опираясь не столько на какую-либо формально-логическую или структурную методологию, сколько на интуицию исследователя, на его личный опыт восприятия искусства, сопровождающийся, как известно, рецептивной герменевтикой произведения. Герменевтикой, которая возникает почти автоматически в процессе эстетического восприятия произведения, глубинного проникновения в него. Она как бы диктуется самим произведением. Исследователь-реципиент просто записывает возникающий в его сознании текст по поводу данного произведения. Он далеко не всегда бывает логически стройно выверенным. Часто это просто поток сознания, некие полупоэтические структуры и т.п. Однако в такой рецептивной герменевтике, субъективной по своей природе, профессионал (искусствовед, филолог, эстетик) усматривает некое сущностное ядро, на основе которого затем строит уже процесс профессиональной герменевтики данного конкретного произведения. В ходе дальнейшего анализа результатов подобных герменевтических текстов (далеко не всегда они записываются исследователем, но часто просто живут в его сознании) и возникает то, что может быть названо философией искусства, т.е. некая обобщенная теория, выявляющая сущностные законы искусства. Эстетика строит свою теорию (ее эмпирически данную часть) примерно таким же образом, но на основе значительно более широкого поля эстетических объектов, не только на основе произведений искусства. Да и собственно философский опыт играет в ней большую роль. Нам с Вами это понятно.

Н.М.: Да, профессионалу-эстетику это вполне понятно. Особенно, когда мы имеем дело с классическим искусством, или искусством Культуры, согласно Вашей концепции. Здесь внутренним критерием художественности является своеобразное восхождение по ступеням эстетического восприятия к гармонии с Универсумом, сопровождающееся все нарастающим эстетическим удовольствием, которое перерастает на высшей ступени в катарсис, эстетическое наслаждение, блаженство и т.п. Возникшие в процессе этого эстетического восхождения (или глубинного погружения в объект) герменевтические процедуры Вы и кладете в фундамент философии искусства? Я правильно Вас понимаю?

В.Б.: Да, именно так.

Н.М.: Тогда как быть с философией современного искусства, которое Вы записываете по разряду *пост*-культуры, т.е. с философией магистрального направления арт-практик, возникших на основе

последовательного движения искусства XX века по линии: авангард – модернизм – постмодернизм и далее? Или здесь и не может быть уже никакой философии искусства, т.к. это искусство согласно Вашему понимаю вроде бы не является выражением эстетического опыта, а, следовательно, в смысле классической эстетики и не является по существу искусством? Как здесь быть?

В.Б.: Трудный вопрос. Им сегодня и призвана заниматься постнеклассическая философия искусства. Все-таки «философия», по-моему. Философия в том смысле, что она призвана выявить основные принципы и закономерности, на которых основываются современные арт-практики, порвавшие или далеко ушедшие от классически понимаемого искусства в направлении отказа от эстетической сущности искусства, отказа от художественности.

Н.М.: Может быть, не отказа, а переосмысления?

В.Б.: Не думаю. Если только под переосмыслением не понимать замену на противоположное. Все-таки точнее здесь – отказ. Сознательный отказ. Символами и истоками движения искусства по этому пути (к *пост*-культуре) стали реди-мейды Дюшана в визуальных искусствах и, пожалуй, «Улисс» Джойса, но уж точно его «Поминки по Финнегану» (или «Финнеганов помин», как предлагает его понимать Умберто Эко) в литературе на Западе и «заумь» футуристов и их последователей обэриутов у нас. Особенно показательны в этом плане, конечно, реди-мейды. Здесь вообще отказ не только от художественности, но и практическая аннигиляция творческой деятельности художника – сведение ее до минимума. Внесение купленного утилитарного объекта в экспопространство художественного музея и его переименование. Аннигиляция художника как одухотворенного, наделенного особым даром творца. Даже современные, самые продвинутые инсталляторы и акционисты не используют впрямую метод Дюшана, а вносят в свои арт-объекты и -проекты нечто свое, как-то их *форм*ируют, часто из готовых предметов или их фрагментов – те же Бойс, Кунеллис и др.

Понятно, что произведения таких художников, или арт-деятелей, не ориентированы ни на какое эстетическое восприятие, они практически исключают эстетически опыт. Проще было бы назвать это грандиозной (ибо длится уже почти целое столетие и во все возрастающем объеме и масштабе – посмотрите хотя бы сейчас демонстрирующуюся выставку *пост*-продуктов в «Гараже» из коллекции Франсуа Пино – типичный и яркий пример, а мы их знаем и видели множество) профанацией искусства или грандпровокацией против искусства в мировом масштабе и отказать всему этому валу произведений в именовании искусством, а соответственно и в любой философии искусства.

Многие эстетики и искусствоведы классической выучки так и поступают. Вычеркивают всю продукцию *пост*-культуры из своего поля зрения. Однако за столетие сформировалась и уже бесчисленная армия профессиональных апологетов этого искусства, которые сегодня занимают все ключевые посты в мировом арт-сообществе (как организационные, так и в теоретическом плане). Они называют всю эту продукцию искусством, видят в ней логическое продолжение классического искусства, пишут пудовые монографии о каждом из *пост*-артистов и большие теоретические фолианты, оправдывающие это искусство, как бы вписывающие его в историю искусства на равных основаниях с искусством классическим. Как быть в этой ситуации? Трудный вопрос для современного эстетика, желающего разобраться в проблеме, а не включаться бездумно в тот или иной хор – постоянно усиливающийся апологетов или закономерно слабеющий ниспровергателей.

Искусство *пост*-культуры или сознательно отказалось (на начальном этапе) от художественности, или просто уже (сегодня) не знает, что это такое, и руководствуется какими-то иными принципами при создании своих арт-проектов. Однако позиционирует себя все-таки как искусство.

Я думаю, что современный исследователь-эстетик не может просто отбросить это искусство из поля своего рассмотрения. Имея при этом в виду и тот факт, что внутри огромного вала *пост*-культурной продукции и в ее парадигме варится, возможно, и что-то принципиально новое в плане художественно-эстетических ценностей. Христианское искусство первых веков христианской эры тоже долгое время было малохудожественным, а затем породило могу-

чее высокохудожественное средневековое искусство. Сейчас вершится более грандиозный, несоизмеримо более, перелом в культуре и цивилизации, чем на рубеже «языческая античность—христианство». Какой-то катастрофический перелом. Тем не менее, если человечество переживет его, оно не сможет обойтись без эстетического опыта. Возможно, совершенно непохожего на тот, который дала Культура.

И я, как Вы знаете, уделил немало внимания выявлению и анализу имманентных принципов организации арт-практик *пост*-культуры именно на предмет выявления в них чего-то, приходящего на смену принципам и приемам организации художественного текста в классическом искусстве. На основе этого, собственно, и появилась та параэстетическая теория, которую я обозначил как *нонклассика (неклассическая эстетика*). Вы употребляете это понятие в более широком смысле.

Н.М.: Вы характеризуете неклассическую эстетику как параэстетическую теорию, а ее категориальный аппарат как систему паракатегорий. Не считаете ли Вы, что многие понятия из этого ряда, такие как абсурд, симулякр, телесность и другие, за последние полвека уже утвердились в статусе категорий? И вообще, какой смысл Вы вкладываете в приставку «пара-» применительно к эстетике?

В.Б.: «Пара-» в моем обозначении «параэстетический» означает, что художественность в так классифицируемых арт-явлениях сведена до минимума миниморум или вообще аннигилирована. А вот, почему тогда «эстетические», эстетика все-таки? Да, потому, что эта продукция сегодня не просто претендует на полноправное место искусства в современной культуре, но и занимает уже его (в музеях, на выставках, в научной литературе). Явочным, так сказать, порядком объявила себя искусством и заняла его место. Кроме того, нередко произведения этого искусства все-таки обладают какими-то элементарными эстетическими качествами. Именно *элементарными*, и их авторы, хотя и декларируют иногда некоторые эстетические принципы, но на практике не стремятся к их реализации, ограничиваясь самым низовым эстетическим уровнем. В целом же они организуют свои произведения, т.е. форму (!), по некоторым уже интуитивно сложившимся за полстолетия, а иногда и конвенционально предписанным принципам, которые далеки от принципов классической эстетики.

В своей разработке нонклассики я выявил целый ряд таких принципов, приемов, именований (артефакт, объект, вещь, симулякр, повседневность, лабиринт, абсурд, заумь, автоматизм, телесность, эклектика, гипертекст и др.), которыми руководствуется современное искусство. Фактически это и есть мой путь к созданию неклассической и далее, возможно, постнеклассической философии этого искусства. Здесь я иду не от эстетического опыта, ибо он при восприятии подобного искусства не совершается или сведен к самым элементарным уровням. В принципе не рассчитан на него. Это искусство никуда меня не ведет, тем более – не возводит, не доставляет никакого эстетического удовольствия. В редком случае – удивляет своей организацией и заставляет разум разгадывать некоторые интеллектуальные шарады. И все. Здесь классическому эстетику (и эстетическому субъекту) делать практически нечего. При анализе современных арт-практик приходится опираться не на рецептивную герменевтику эстетического опыта, а исключительно на структурно-психологический анализ арт-практик и их восприятия.

Так что современному философу искусства работы хватает. И достаточно интересной. Выявив систему принципов этого искусства (она у другого исследователя может быть и несколько иной, и более развернутой), он начинает задумываться о причинах возникновения этого явления. А последние, естественно, имеют место быть, и грандиозные. Многие из них показаны в моем «Апокалипсисе», да и в других работах, представленных на выставке. Среди главных можно указать, пожалуй, не только на ощущение современным искусством катастрофизма сегодняшней цивилизации и растерянность художника перед ней, но и на сознательное разрушение традиционных эстетических ценностей и самой системы их формирования и восприятия. Можно предположить и некий внесознательный телеологизм этого процесса, его направленность на принципиальную перестройку эмоционально-эстетического аппарата человека; постепенную подготовку его к переориентации на нечто *принципиально иное*, чем все, что мы до сих пор имели в эстетической сфере. Радикальной перестройке

нашей художественной оптики. Или вообще замене ее на нечто иное, существенно иное.

Не исключаю, что уже сегодня многие из принципов неклассики, реализованные в арт-практиках и артефактах, типа шока, жестокости, повседневности, абсурда, лабиринтности, эклектизма, интеллектуальной замысловатости, интертекстуальности, центонности, гипертекстуальности и т.п. кому-то доставляют не меньшее удовольствие, чем классическому реципиенту произведения добротного классического искусства. И на этой основе разовьется (возможно, уже развивается) какой-то новый тип параэстетического сознания, более адекватного современной техногенной цивилизации, чем наше любимое классическое эстетическое сознание. Вот в сфере этого сознания и опыта многие из паракатегорий перейдут или уже переходят в разряд полновесных категорий. Только будут ли они эстетическими категориями, – это все-таки вопрос.

Не будем дальше углубляться в эту проблему. Она бездонна и пока слишком неопределенна, как пропасть, разверзшаяся после Культуры, из которой поднимаются не столько романтические туманы, сколько отнюдь не благовонные испарения. Хотя и интересна для исследователя.

Н.М.: Ну, пропасть – это чересчур. Пусть в нее заглядывают скалолазы, спелеологи или хтонофилы. Я бы хотела поговорить о другом. Вы ведь не только бездну видите в *пост*-культуре. Бездна – это с позиции Вашей концепции Культуры. Однако у Вас *пост-* – это *или – или*. И Вы только что еще раз подтвердили это, говоря о новом типе возникающего эстетического (или пара*эстетического*) сознания. Второе *или* в Вашей гипотезе предполагает возможный скачок к новой культуре или цивилизации, принципиально иной, чем все ныне известное, и связанной именно с техногенным развитием человечества, с компьютерно-сетевой цивилизацией, с виртуальной реальностью, если говорить об эстетической сфере. В Вашей концепции постнеклассической эстетики и в наших с Вами разработках по виртуалистике[1] Вы все-таки не совсем закрываете человечеству путь к эстетическому опыту, а усматриваете его новые формы в пространствах виртуальной реальности, формирующейся в сетях интернета. Каковы перспективы развития эстетической теории в этом направлении, да и самого сетевого искусства?

В.Б.: Net-*арт,* условно говоря, только нарождается, и говорить о сущностных принципах этого искусства еще, по-моему, рано.

Пока очевидно одно. Мы имеем два встречных процесса в современном антропо-культуро-артгенезе. С одной стороны, арт-практики *пост*-культуры, особенно активно со второй половины прошлого столетия, путем «переоценки» традиционных художественных ценностей выдвигают на их место нечто, не воспринимаемое «классическим» эстетическим субъектом как какие-либо ценности, но активно переформировывающее эстетическое сознание современного реципиента в направлении принятия неклассики в качестве чего-то равного, точнее, равновесного классике, не менее значительного, чем ее феномены, но принципиально иного.

С другой стороны, компьютерно-сетевая цивилизация порождает и формирует сегодня принципиально нового реципиента с новыми психоментальными и эмоциональными характеристиками. Активно формируется другая реактивность, иная скорость восприятия аудиовизуальной информации, дискретность восприятия, симультанность всех органов чувств в информационной среде, интерактивность, ориентация на интертекст и гипертекст, открытость к трансперсональному опыту и т.п. И, полагаю, иная шкала ценностей (или приоритетов), чем у вымирающего человека Культуры. В ней в частности, виртуальная реальность может занять и уже, я думаю, занимает более важное место (в духовно-эмоциональном плане), чем обычная чувственно воспринимаемая реальность нашей жизни. Человеку Культуры в это трудно поверить, но специалисты, особенно в технологически развитых странах изучающие компьютерно-виртуальную зависимость у детей как отклонение от нормы, уже ясно видят это и бьют тревогу. Да бить-то ее нечего. Это закономерность. Компьютерно-сетевая цивилизация начинает порождать своих детей, Net-Generation – людей, оптимально приспособленных к

[1] См., например: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // Вопросы философии. 2006. № 11. С. 47–59.

ней, живущих в ней и ею. А это уже будут совсем другие люди, чем мы с Вами, пользующиеся компьютерно-сетевой техникой лишь как инструментом. Принципиально иные по всем психоментальным параметрам.

Оба процесса взаимонаправлены и ведут в эстетической сфере к возникновению неких неутилитарных виртуальных пространств, которые пока условно мы могли бы назвать сетевым искусством, виртуальными сетевыми арт-практиками и т.п. Что-то близкое к этому уже вершится в сетях, и, в частности, в сфере компьютерно-сетевых игр. Отсюда придет это искусство, если придет вообще. Однако нам с Вами туда уже вряд ли открыт доступ. Не в смысле технического входа в эти пространства со своего компьютера, но в смысле *аутентичного восприятия* нарождающегося там опыта. Наше дело – высокое искусство Культуры, которое человечество создало за предшествующие тысячелетия, а история великодушно сохранила до нас столько, что человеческой жизни мало для восприятия всех его сокровищ.

Н.М.: Вообще, я недоумеваю, когда не в первый раз уже слышу от Вас подобные пророчества. Принять все это трудно, и как-то грустно, если действительно человечество движется в этом направлении. Полагаю, не только в этом. Я хочу поблагодарить Вас за этот очень интересный, проблемный и духовно возвышенный разговор, еще раз поздравить и с сорокалетием Вашей творческой деятельности и с замечательной, интересной выставкой. Спасибо.

ПЛАВНЫЙ ПОЛЕТ ОСТРОГРУДОЙ БЕЗЛИСТВЕННОЙ БАНАЛЬНОСТИ

146. В. Бычков (01.05.09)

Дорогие друзья,

пару дней назад в прекрасный, почти летний, но все-таки весенний день посетил, наконец, выставку в «Гараже» произведений самого современного искусства из коллекции Франсуа Пино под названием «Определенное состояние мира?» (куратор Каролин Буржуа, спонсор Абрам Ович). Для Вл. Вл. сообщу, что на огромном пространстве «Гаража» вольготно размещены арт-объекты самых разных видов современных авторов (большей частью мне незнакомых, много китайцев и других азиатов, но есть и Билл Виола, Дэн Флэвин и некоторые известные). Здесь и объекты, и инсталляции, и энвайронменты; много видеоинсталляций, видеоанимаций и т.п. В общем, штатный набор экспонатов средней стандартной выставки современного арт-производства, которых, я думаю, Вы немало видели в Германии в последние годы, да и сегодня что-нибудь подобное есть на «Гамбургском вокзале» (так, кажется, называется этот музей современного искусства? Давно там не был) в Берлине (в Берлин! - пора Drang nach Berlin устроить). Много обычной для таких выставок ерунды, но есть и интересные работы. О них пару слов чуть ниже.

Гуляя бездумно (и не без некоторого удовольствия, отмечу) по пустым пространствам этого огромного энвайронмента (само конструктивное решение гигантского ангара известного нашего архитектора первой трети столетия с остатками когда-то утилитарных технических приспособлений, труб отопления, конструктивных элементов, даже строительного мусора за огромными окнами – все почти равноценно экспонатам выставки и работает на целостность грандиозного арт-пространства), я вдруг поймал себя на том, что мне даже нравится само пребывание в этом *пост*-культурном пространстве. Все как-то просто, иногда даже мило, иногда забавно, по-детски непосредственно, бездумно и радостно. Не надо думать, нет сильных эмоций, никаких переживаний. Легко голове, спокойно на душе и тело отдыхает. Дух забавляется.

Встречает всех (начало экспозиции) огромный череп (высотой более трех метров), собранный из сотен предметов кухонной утвари (нержавейка, так что весь сияет и сверкает) индусом Субодх Гуптой и названный им «Очень голодный бог» (2006). Я уже видел его пару лет назад в Венеции – он красовался там на понтоне перед дворцом Грасси. Есть даже где-то и фото. Пришлю при случае. Очень симпатичная, веселенькая такая игрушка. Никакого memento mori нет, конечно. А вспоминаются сразу солнечная, импрессионистская Венеция и мистическая Индия с ее огромными массами нищих и обездоленных, которые питаются прямо на улице, используя, между тем, вот такую утварь из нержавейки. Она легко очищается от пищи. Придорожные рестораторы слегка споласкивают ее водой и чистят придорожной пылью (грязью) –

быстро отчищается все. И опять на стол. Сам наблюдал с интересом эту процедуру при ночном переезде из Кхаджурахо в Варанаси.

Бездумно погуляв пару часов по пустынной (посетителей очень мало) выставке, я вдруг получил какой-то толчок в сознании и понял главный, глубинный смысл *пост*-культуры в целом (который, теперь я сознаю это, уже начал нащупывать Вл. Вл. в своих попытках донести до нас нечто близкое, размышляя на выставке Раушенберга о его картонках и шелках, да и у меня что-то подобное клубилось во многих *пост*-адеквациях «Апокалипсиса», но сейчас вдруг получило ясные очертания).

//Кстати, Вл. Вл., если Вы используете термин *пост*-культура в моем смысле, а Вы это делаете, и я рад этому, то, пожалуйста, употребляйте и мое написание его, ибо как «посткультура» совсем в иных смыслах его используют и некоторые другие авторы. Именно для закрепления моего смысла (хотя, мне кажется, именно после меня и вообще-то начали применять понятие «посткультуры» в каких угодно смыслах, но не в моем, что меня огорчает, ибо мало кто вдумался в смысл моего понимания, а редакторы двухтомной Энциклопедии «Культурология» вообще исказили весь смысл оппозиции «Культура – *пост*-культура» в моей статье «*Пост*-культура», снизив в Культуре «к» до строчной и не акцентировав внимание на моем написании; – ну, здесь мой недосмотр; не потребовал показать мне окончательную верстку, надеясь на корректное отношение редактора к автору; ошибся) – как принципиального антипода Культуре (тоже именно с прописной буквы) – я и ввел эту графическую конструкцию: *пост*-культура. //

Так вот, здесь я вдруг понял, что вследствие отказа человечества (в интенциях) от Культуры со всеми ее ценностями как духовного феномена высочайшего уровня, которого оно только и могло пока достичь, это самое человечество откатилось отнюдь не до уровня «нового средневековья», но куда-то значительно дальше вниз по лестнице духовной эволюции – к каким-то праистокам, древнейшим архетипам, самым начальным формам духовного и эстетического сознания – *протоформам*. До уровня духовно-эстетической *первобытности*. И начинает все сначала, перечеркнув достигнутый этап духовного развития как в принципе уже недоступный современному человеку, как не соответствующий его нынешнему состоянию (состоянию мира?..). Это и выражает *пост*-культура в целом. И разрушение Культуры, отказ от нее, и начало с чистого листа. НО!!! На основе новейших научно-технических и технологических достижений. Некая, часто супертехнизированная *неопервобытность* в сфере культуры. Уникальное все-таки явление.

И многое стало вставать на свои места. Многое начинает доходить до сознания человека Культуры. Современное «актуальное искусство» потому и называется актуальным, что оно действительно уловило какие-то глобальные тенденции и интенции *пост*-культурного состояния человечества, его насущные потребности. Среди них уже нет многого, очень много от потребностей человека Культуры, но есть то, что, возможно, выражает...

А что выражает-то? Это в целом понятно, но, чтобы не очень обижать одномерного человека (по Маркузе), нужно обдумать форму выражения того, *что* оно выражает...

Ведь парадокс-то этого «актуального» в том, что мне, например, не очень понятно, для кого оно актуально. Для меня явно не актуально, и я его вообще почти не отношу к искусству. Ну, если только с большими натяжками. Для человека Культуры – явно не актуально. Для одномерного человека техногенной цивилизации, не принадлежащего к современному арт-сообществу, тоже, думаю, не актуально. Этот человек вообще не бывает на современных выставках, хотя на классическое искусство иногда захаживает. Однако его стихия – масскульт. Для него создано, на него рассчитано и с ним коммуницирует. Современное актуальное искусство позиционирует себя как предельно элитарное (хотя и актуальное!). Так для кого актуальное? Для самого «продвинутого» (т.е. зомбированного арт-номенклатурой?) арт-сообщества, которое его создает, рекламирует, осмысливает, финансирует, продает...

Все-таки что-то здесь не то, что-то не получается...

Ну, забудем о его «актуальности». Мало ли кто как себя может именовать... Зайдем с другой стороны. С формальной.

Я гуляю по этой выставке. Мне просто приятно и бездумно.

То зайду в какие-то военные палатки, где размещены разные вещицы и штуковины, пародирующие и утрирующие быт современного западного солдата вроде бы на войне (тема «Войны»). Мрачновато, но забавно. В духе бытового, брутального «солдатского юмора». Грязно, противно, мерзопакостно… Но забавно.

То разглядываю пестрые, огромные надувные игрушки каких-то «классиков» кича. Занятно, детям явно понравится, но их мало здесь встречается.

То изучаю выставку из сотен женских платков («Колония платков») (как на восточном базаре). Никаких эмоций, но глаз не устает и не серчает. Скользнул по этой пестроте и дальше поехал неспешно.

То смотрю мультик про какого-то инопланетного мальчишку (зовется Иночи, и его же скульптурные портреты, здесь – голенький и одетый). Забавно, не без выдумки.

То созерцаю корпус полностью выгоревшего BMW. Встречается иногда на наших улицах. Похоже.

То развлекаюсь, ударяя по десяткам барабанов, созданных каким-то мудрым китайцем путем натягивания кожи на предметы мебели – стулья, табуреты, кровати (Чен Жень. «Танцующее тело – Барабанящий дух»). Вообще клёво получилось. Дух мой не барабанил, остался равнодушным к изыскам китайца, но руками поколотил с удовольствием. Это включено в процесс рецептивной медитации под звуки тамтамов. Бум-барабан! Там-барабан! Бах!

То созерцаю всякие видеоклипы. Есть интересные. Есть так себе.

И так далее, все в том же духе.

В общем, гуляю по зрелищному пространству (Одна из главных тем так и называется: The society of spectacle). Легко, приятно и спокойно на душе. *Пост*-культура вернулась на новом витке к тому состоянию, когда человеку (уже получившему вдоволь «хлеба») нужны в первую очередь зрелища. Массовому человеку их дает масскульт, а интеллектуалу пытается дать вот это самое «актуальное искусство» (Art today), нагружая его объекты смыслами, которыми они, как правило, имманентно не обладают. Их производят кураторы, сами художники, арт-критики и привязывают довольно искусственно к артефактам.

Сами объекты достаточно простые, часто элементарные, примитивные, практически не обладающие эстетическим качеством или обладающие им в малой мере. Нагружаются, между тем, нередко достаточно сложными интеллектуальными смыслами. Что здесь? И зачем?

Полагаю, что интеллектуальные смыслы – это «от лукавого», т.е. рецидивы ушедшей (забываемой) Культуры в интерпретации много-много-мудрых интеллектуалов из арт-сообщества. А простота, примитивность формы, протоэстетические элементарные качества – это *неоварварство*, *неопервобытность* самих современных художников; интуитивное выражение действительно современного, вполне определенного состояния мира - *пост*-культурного. В данном случае почти *до*-культурного. И в этом смысле эта арт-продукция действительно актуальна.

Если нет Великого Другого, на которое ориентировалась Культура с древнейших времен и с опорой на которое создала себе Храм и утвердила «столпов седмь», то теперь надо сооружать новый храм. На других основаниях. Начать все сначала и по-иному. Отсюда вся эта инаковость современного арт-производства и арт-пространства. Да, это почти те же азы, с которых начиналась и Культура. Простые, примитивные, элементарные. Иные, но человеку Культуры понятные, если он подойдет к ним непредвзято (что крайне трудно, имея за плечами великий багаж Культуры, но можно при желании). Кому-то это дается проще. Мне труднее, но прозреваем постепенно назад. А что делать прикажете? Работа у нас такая. Думать надо: и так, и сяк, и наперекосяк…

Современное арт-производство – это нечто часто супертехнизированное, но всегда в основе своей простое, очень простое, примитивное, изначальное, махрово мохнатое.

Вот, на этой же выставке видеофильмы (четыре на четырех стенах) перформанса кореянки Кимсооджа «Женщина-игла». Она стоит, вытянувшись как игла на оживленных улицах крупнейших столиц мира (Дели, Нью-Йорк, Токио, еще где-то), а мимо нее течет бурный людской поток оживленных улиц (люди, повозки, рикши и т.п.). Все бегут, бегут, бегут… Она стоит.

Всмотримся как дети (или первобытные перволюди) в окружающий мир. Все в нем интересно, заслуживает внимания. И толпы людей на улице, и убогое жилище бедняка, и свалка мусора, и обиход солдата, и детская игрушка, и сгоревший автомобиль, не говоря уж о системе необычных барабанов из мебели – все заслуживает внимания. А этого всего в современном супертехнизированном мире (a certain state!) неумеренного потребления пруд пруди, океан заваливай! И на все современный арт-ист смотрит широко открытыми глазами и удивляется, а удивившись, приглашает и нас удивиться – несет на выставку арт-продукции. И мы радуемся и удивляемся как дети. Ай да череп из кастрюль! Ай да сердце надувное в три метра высотой! Да на золотой тесемочке! Ай да уши от мертвого осла! Все интересно, когда неутилитарно и в таком роскошном «Гараже» представлено. Здесь ключ к *пост*-культуре, да и к нонклассике. Отсюда и будем танцевать, господа многомудрые эстетики!

Современное искусство, конечно, многолико. Ибо неопервобытность нередко творится руками и умами весьма далекими от первобытности, изощренными во многих тонкостях самой матушки Культуры. И на этой выставке, как и практически всегда на всех подобных, есть (пока?) несколько изощренных и доставляющих эстетическое (в полном смысле слова) удовольствие, т.е. художественных, объектов. Среди них на первом месте стоит, по-моему, монументальная видеоинсталляция Билла Виолы «Идя вперед днем» (2002), затем огромная инсталляция Дэна Флэвина «Время на размышление (Саскии, Сикстине, Тордис)» (1973) и видеоанимация Марион Тампон-Ляжарьетт «Мандерлей» (2007). Интересна и камерная видеоинсталляция Пьера Юига «Большие ансамбли» (1994–2001).

Билл Виола демонстрирует на пяти экранах пять фильмов-инсталляций, складывающихся в единое многоуровневое философическое целое в сознании реципиента: 1. «Рождение огнем» над входом-выходом в темный зал (на экране бурлит и полыхает то ли жерло вулкана, то ли внутренность доменной печи, в огненной магме время от времени проявляются какие-то человеческие тела или их фрагменты – рождение человека из первородного огня; реципиент входит в зал через это пламя и выходит сквозь него – дважды очищаясь священным огнем бытия); на левой стене от него (пошли обходить зал по часовой стрелке) 2. «Путь» (огромный вытянутый экран не менее 40 метров длиной на всю стену зала; на нем изображение леса, по которому вдоль, параллельно поверхности экрана бесконечной чередой идут самые разные люди – всех рас, профессий, возрастов – идут и идут постоянно); на стене противоположной входу 3. «Всемирный потоп» (фасад какого-то старинного дворца с входом в центре; из него выносят мебель, вещи, домашнюю утварь, домашние растения, больную на каталке и т.п. и все несут куда-то направо параллельно стене-фасаду; слева мимо фасада тоже появляются время от времени люди с вещами и идут туда же; чуть правее входа у стены сидит безучастно фигура, мимо которой и осуществляется все движение с вещами); далее на стене два фильма: 4. «Путешествие» (пустынный берег горного озера; слева на небольшой скале лепится прямо над самой водой игрушечный павильончик с открытой на зрителя стеной; в нем на кровати больной или умирающий, рядом с ним двое родственников; справа на крылечке без движения сидит какая-то фигура; еще правее на берегу мебель и домашний скарб большой квартиры; подходит баржа-самоходка, на которую не спеша начинают грузить эти вещи и, погрузив все, увозят вдаль по озеру); 5. «Первый свет» (на первом плане часть какого-то, кажется, глубокого водоема; на берегу виден фрагмент автофургона – то ли полицейского, то ли спасателей; эти самые «спасатели» медленно копошатся у водоема, собирая какую-то амуницию).

Общее впечатление достаточно сильное, отчасти философское, отчасти сюрное, отчасти мистическое. Понятно, что названия дают сознанию и рецептивной герменевтике какие-то толчки, которые и формируют интересные образы и ведут, несомненно, к погружению в них, хотя и не всегда точно соответствуют лично моим ассоциациям. Однако целостного впечатления все-таки не создается, т.к. при восприятии приходится вращаться вокруг собственной оси на 360 градусов, чтобы время от времени видеть каждый фильм, а они совершенно разные и дискретность подобного восприятия нарушает его целостность, что, вероятно, включено в замысел автора, как и не-

возможность двух одинаковых сеансов восприятия. Всегда оно разное (если ты не по хронометру, конечно, поворачиваешься к тому или иному экрану). Тем не менее, мне представляется, что перемудрил автор, но талантливо перемудрил. Здесь ощущается явная ностальгия (как и во многих других вещах Виолы) по Культуре. Ее образы и мифы автор пытается собрать в своем (нашем?) разорванном (уже разорванном!) сознании на пяти экранах. Строматы обломков (но значимых и действенных) Культуры.

С эстетической точки зрения на этой выставке наиболее интересны видеоинсталляции. Это несомненно. Виолы – лучшая.

Француженка Тампон-Ляжарьетт. Видеоанимация «Мандерлей». Производит сильное впечатление даже без знания того, что здесь показано, ибо неспециалисту в области истории кино источник видеообразов остается неизвестным. В каталоге объясняется, что это стоп-кадры из кинофильма Хичкока «Ребекка», который снимался в замке Мандерлей. Эти кадры в новой, естественно, последовательности в виде черно-белых фотографий полиэкранно и в самых разных ракурсах и проекциях плывут по экрану, создавая совершенно новое визуальное художественное (это несомненно!) пространство. Смотрится с большим интересом, доставляет эстетическое удовольствие высокого уровня. Просто завораживает.

Нечто подобное, но меньшей силы мы видим и в видеоинсталляции француза Пьера Юнга. Там развивается какая-то световая симфония от мигания окон в двух башнях-близнецах (не американских), погруженных в атмосферу заброшенности и опустошенности. Есть некое завораживающее ощущение сюра.

Наконец, любимец о. Владимира Дэн Флэвин. Инсталляция (уже не видео) «Время на размышление», которая, видимо, из-за своих огромных размеров демонстрировалась всего два раза в Европе (в 1973 и в 2008 гг.). Большой зал, длиной метров 150, не менее. По обеим стенам в два ряда на равных расстояниях (метра 2) друг от друга размещены 304 неоновые лампы-трубки (40 розовых, 38 зеленых, 38 желтых, 188 голубых). Это завершающий павильон всей выставки. Выходишь через пространство-коридор, заполненный цветным светом. И ничего более. Интересное впечатление. Куратор приглашает поразмышлять о красоте, времени, пространстве. Меня же осенила мысль о высокотехнологичной *неопервобытности*. Есть в этом что-то для нас интересное. Мы можем в оригинале проследить начальный процесс формирования эстетического сознания, эстетического опыта, начиная с первобытных протоформ и процессов. Не ездить к папуасам Новой Гвинеи, но здесь, в центре евроамериканской цивилизации, увидеть начала того архаического процесса в естественных условиях, органично возникшего в недрах *пост*-культуры. Эксперимент вершится сам! Его не надо ставить. Только изучай!

Дэн Флэвин.
Время на размышление
(Саскии, Сикстине, Тордис).
Инсталляция с флюоресцентным
светом. 1973; 2008

Речь, понятно, не только и не столько об этой выставке. Подобных, повторюсь, много бывает в Европе, Америке, да и во всех музеях современного искусства глобализирующегося мира. Речь о позитивном смысле продукции *пост*-культуры. О ее, возможно, протоэстетическом (в рамках нонклассики) характере. Это мне кажется достойным обдумывания и обсуждения.

С весенними чувствами
Ваш В.Б.

P.S. А ночью приснился забавный сон.

Я вроде бы совершаю некий арт-перформанс. В каком-то пространстве, заполненном множеством

обиходных вещей: ношеной обувью, старой посудой, какими-то бронзовыми древними сосудами и т.п., я не спеша и со вкусом поедаю все это. Запиваю родниковой водой из длинного хрустального стакана. А в голове вертится одна мысль: Вот, скоро я все это съем и тогда придется есть и этот стакан. А как же я справлюсь с таким толстым хрусталем? Ну, обычный тонкий стеклянный стакан – там нет проблемы. Все факиры едят, и я съел бы. Но вот, хрустальный – это что-то новенькое. При этом спокойно пережевываю металлические, керамические и т.п. слабосъедобные вещи без всякого сомнения и ущерба для здоровья…

Не слабая фишка, не правда ли?

В.Б.

О НОВЫХ КНИГАХ, ПЛАНАХ, И НЕ ТОЛЬКО

147. В. Иванов (Берлин, 13.05.09)

Дорогой Виктор Васильевич!

Получил вчера Ваше кресельное послание и теперь нахожусь в некотором недоумении: стоит ли сразу ввязаться в дискуссию или продолжить мысленно давно начатое письмо, в котором я хотел поделиться об увиденном и пережитом мной в этом году. А произошло немало. До сих пор перевариваю иерусалимские впечатления, существенно изменившие рельефы и перспективы теологических ландшафтов в моем сознании (насколько могу догадываться: и в подсознании). Но все это не имеет прямого отношения к нашему Триалогу, сконцентрированному на эстетической проблематике, хотя, с другой стороны, мы так или иначе сталкиваемся и с богословскими вопросами. Иногда даже заглядываем в сферу мистики и герметизма.

Другим важным событием (разумеется, совершенно несоизмеримым с иерусалимскими темами, но экзистенциально-житейски весьма чреватым последствиями для Вашего собеседника) было мое окончательное переселение в Берлин. Два месяца заняла подготовка, почти столько же времени уходит на приведение в порядок всей мюнхенски-берлинской библиотеки, сведенной теперь в единство. Это не значит, конечно, что я с утра до вечера то упаковываю, то распаковываю коробки и ящики, но тем не менее времени на сию процедуру уходит многовато. Можно и вовсе не писать о подобных житейских мелочах, упоминаю же о них более в связи с замиранием темпа наших бесед. С моей стороны, переезд был одной (но, пожалуй, все-таки не главной) из причин для выдерживания глубокомысленных пауз, грозящих перейти в многолетнее пифагорейское молчание.

Пункт третий: выход моего «Петербургского метафизика», поездка в Петербург, презентация, радио- и телеинтервью, встречи с интересными людьми: хотя все проходило в довольно быстром темпе. Только один раз удалось вырваться в Эрмитаж и посетить Русский музей (кратко). Вам все это прекрасно знакомо, и поэтому не стоит занимать Ваше внимание подобными рассказами.

Я неоднократно спрашивал себя: что из всей этой мешанины могло бы вписаться в наш кресельный контекст? И каждый раз как будто опускались руки. Подводилась какая-то черта. И мне кажется, что и у Вас были сходные переживания, хотя вызванные другим набором событий. Прежде всего, выход «АХК» (простите за абревиатуру). Безусловно, книга итоговая и, используя Ваше выражение, *последняя,* но, даже не забираясь в апокалиптические дебри, нетрудно заметить, что и на уровне нашей переписки мы прошлись по кругу наших тем и, в известном смысле, их исчерпали. Симптоматично, что «Второй разговор» обрывается именно на этой ноте исчерпанности и последности, хотя в действительности мы и после «конца» сумели наговорить на минимум еще две книжечки. Разумеется, можно писать толстенные тома о Бойсе или Раушенберге и т.д. ad infinitum, даже смело скажу: нужно писать, но вряд ли это добавит к нашему пониманию что-нибудь позиционно новое и радикально меняющее наши воззрения на современное искусство. Размышления подобного рода не особенно благоприятны для развертывания интенсивной переписки… вот и возникла довольно длительная пауза, объясняемая не только неблагоприятно-суетными обстоятельствами внешней жизни. Все же – вопреки всему – я продолжал искать тему для нового письма. Не знаю, сколько бы еще продлились гамлетовские раздумья, если бы не раздался Ваш монолог по поводу выставки в «Гараже», на который нельзя не откликнуться собствен-

ным монологом в надежде завершить все гармонически звучащим триалогом.

Тут мной начало овладевать некоторое сомнение в пользе и смысле моего предполагаемого монолога как ответа на Ваш для развития и процветания несколько подувявшего Триалога. Спрашиваю себя: а что, собственно, происходит? Хотим ли мы вернуться к темам первого (полуизданного) тома? Или начать нечто совсем новое? Или просто обмениваться музейно-выставочными впечатлениями? Явно, Вам должна принадлежать роль зачинателя и вдохновителя. В этом году я отправил Вам «кое-что», но иерусалимское письмо по своему характеру не может быть положено в основание нашей новой постройки. Бекмановское письмо и вовсе принадлежит первому тому. Заметка о выставке Рихтера – просто листок из дневника…

Но, как мне показалось, и Ваше нынешнее письмо возвращает нас к темам прошлого года. Я – не против и готов включиться в дискуссию, хотя меня не оставляет чувство того, что все существенное уже сказано и позиции каждого участника Триалога вполне ясны для каждого из нас… хотя такое заявление, пожалуй, чрезмерно оптимистично, ибо – при всей доброжелательной готовности понять друг друга – нам «не дано предугадать, как слово наше отзовется»…

Например, благодаря Вашему письму мне вдруг открылось, насколько своевольно я воспользовался Вашим термином *пост*-культура. В этом отношении я все-таки ближе к тем, кого Вы называете «некоторые другие авторы», поскольку в созданный Вами термин вкладывал смысл в духе устоявшегося и распространенного использования латинской приставки post (постимпрессионизм, постмодерн, постхристианство, постчеловечество и т.д. и т.п.). Вслед за Шпенглером я склонен думать, что за культурой следует цивилизация (соответственно, для меня посткультура синонимична цивилизации). А вслед за Данилевским и рядом других для меня авторитетных мыслителей придерживаюсь теории культурных циклов, поэтому гибель (закат и т.п.) одной культуры не означает для меня апокалиптической гибели Культуры как таковой (здесь опять-таки – в который раз! – хочу сослаться на Кандинского с его упованием на приближение эпохи великой духовности). В особенности же Вашего словоупотребления мне еще предстоит долго вдумываться. Прежде всего надо осилить Ваш АХК, а на это нужно немало времени. Поспешное согласие или критика были бы проявлением крайнего легкомыслия с моей стороны, поэтому согласен на какой-то срок воздержаться от использования Вашего термина, чтобы не плодить недоразумений… хотя, впрочем, почему бы не взять это (обсуждение термина) как тему для второго раунда Триалога?

Еще одной возможной темой для дальнейших бесед кажется мне намеченная Вами проблема «*неопервобытности* в сфере культуры». По этому поводу имею многое что сказать. Но это повод для большого и неспешного письма. Теперь же я готовлюсь к путешествию к остаткам атлантического материка, дабы припасть к истокам древней мудрости. Имею в виду Канары, где предоставляется возможность и поплясать на краю вулкана. Вы тоже, кажется, куда-то отправляетесь отдохнуть от московской суеты и дел? В любом случае, надеюсь на ритмичное и освежительное продолжение наших дружеских бесед.

С братской любовью В.И.

148. В. Бычков (17.05.09)

Дорогой друг,

Ваше письмо и радует, и огорчает одновременно. Действительно, мы все (особенно Вы с этим, уже неподъемным, например, для меня по трудоемкости, переездом в Берлин) несколько устали. Требуется смена обстановки и спокойное, созерцательное благоденствие на лоне южной природы. Рад, что у Вас появилась теперь возможность в любое время года двинуться куда угодно и не тревожить себя мыслью, что там где-то ждут Вас студенты. Это большой плюс Вашего нынешнего состояния. Понятно, есть и минусы, я их тоже частично понимаю.

Однако Канары (ответ на информацию, полученную в телефонном разговоре. – *В.Б.*) – это прекрасно. Я пока туда не добирался, но тоже размышляю об этом. Поделитесь впечатлениями и советами. Опасаюсь, что сейчас там океан еще не прогрелся, а я теперь люблю поплавать в теплой воде – «старые

кости, Господи про́сти», – говорят македонцы. Когда, кстати, Вы возвращаетесь? Я в конце недели собираюсь на 12 дней отправиться в Грецию. Люблю эту древнюю страну с ее бесчисленными памятниками, прекрасными пляжами и истинно медитерранской, античной атмосферой. Теперь организму требуется уже не только духовная подпитка, которой у нас, слава Богу, хватает, но и термогаптически-мареосолярная. Да и на антично-византийской классике дух уставшего исследователя слабо коммуницирующей с ним *пост*-культуры отдыхает и духовно-эстетически наслаждается в полной мере.

Думаю, что отдых и свежие позитивные впечатления, новый эстетический опыт дадут нам новые импульсы поделиться чем-то сокровенным и радостным друг с другом.

Ведь Триалог – это не догма. Тем более что пока нет реальных возможностей опубликовать первый том. Как мне кажется, он дал нам, в общем-то, одиноким планетам в бескрайнем космосе бытия и бывания, возможность высказать вслух нечто существенное для каждого из нас, волнующее душу, беспокоящее ум. Может быть, найти некое понимание и сочувствие у относительно родственной (и явно доброжелательной) души, может быть, проверить на некую общезначимость (в кругу родственных душ) те или иные найденные лично самим идеи, а, может быть, и просто поделиться своей радостью или грустью, своими впечатлениями от того или иного события (внутреннего в большей даже мере, чем внешнего). И это, по-моему, прекрасно.

Не будем на уровне ratio вымучивать какие-то специальные темы для новых разговоров. Забудем вообще о Триалоге как книге. Оставим за собой право по мере необходимости обращаться друг к другу с тем, что просится за рамки собственной души, требует поделиться с другом или узнать его мнение. Пусть наши эпистолярии останутся просто дружеской перепиской. Не более того. А если из этого получится нечто большее, то слава Богу. Не получится – тоже слава Ему, ибо нам-то лично эти «царапки» важны и существенны. Свидетельствуют о том, что духовно мы еще живы.

Между тем, я был бы счастлив узнать о Вашем иерусалимском опыте. Вы ведь в свое время дали только некоторый импрессьон, подразнили, не дойдя до сущности. С моей стороны это не простое любопытство. Ваш духовный опыт для меня очень важен. Может быть, даже более, чем эстетический. Ибо он, несомненно, глубже моего. Да и все остальное тоже значимо. Вы же сами видите, что потребность в эпистолярном общении у нас уже стала постоянной и органичной.

Начинаю с удовольствием (хотя и с присущим нам с Вами полемическим и каким-то ревностным задором относительно идей друг друга, что прекрасно, по-моему) читать Вашу книгу, хотя времени для этого пока мало. Однако многое, очень многое в ней греет мне душу. Я жил тогда в ином, параллельном мире, но что-то нас провиденчески объединяло.

Желаю Вам хорошо отдохнуть и набраться новых сил, энергии и позитивных эмоций. Того же и себе, естественно. Лето обещает быть у нас здесь достаточно напряженным и суетным, так что даже краткая весточка от друга будет существенной поддержкой и подпиткой.

Обнимаю,

Ваш добрый и уже постаревший серапионец

149. В. Иванов (20.05.09)

Дорогой старинный Друг и собеседник!

Предотъездное состояние мало способствует моей эпистолярной фантазии, да и Вы, пакуя чемодан, вероятно, уже душой пребываете в колыбели европейской культуры, утомившись бродить по ее кладбищенским лабиринтам. Тем не менее, не могу не черкнуть хотя бы несколько строк благодарности за Ваше письмо. Его чтение порождает в душе чувство серапионовской близости и духовной родственности.

Все сказанное Вами о Триалоге полностью соответствует моим представлениям о его будущности. Ни о какой программе и преднамеренности не может быть и речи. Если я и говорил о поиске новых тем, то только имея в виду не оскудевающую потребность (иногда карнавально облеченную в полемические наряды) достичь некоторой ясности в нашем словоупотреблении (при этом всячески избегая бесплодной логомахии). Но ведь в сфере эстетического

опыта мы касаемся вопросов, ответы на которые имеют не столько академически-научный, сколько духовно-экзистенциальный смысл. Иными словами, речь идет о *пути (путях)*. Используя сравнение аввы Дорофея, можно спросить: идя от различных точек окружностей к центру круга (обозначение этого центра зависит, конечно, от веры и философских убеждений, но и без дотошно-педантической вербализации мы понимаем, о чем идет речь), чувствуем ли мы, что приближаясь к Центру, приближаемся и друг к другу, и приближаясь друг к другу, приближаемся к Центру? Надеюсь, что да. Или мы только чертим внутри круга спирали и лемнискаты? Полагаю, что нет. Эта уверенность в благоприятной дальнейшей судьбе Триалога совершенно независима от вопроса о публикации его результатов. Так, впрочем, я понимал дело с самого начала.

С таким настроением я отправляюсь к останкам древней Атлантиды, а Вам желаю приятного времяпрепровождения в обществе муз, нимф, дриад и кентавров. И да будет милостив к Вам солнечный Аполлон!

Любящий Вас братски В.И.

150. В. Бычков (28.09.09)

Дорогой Владимир Владимирович,

Это еще, увы, не начало систематической и столь органично легшей нам на души переписки, но пока некая ностальгическая мелодия по ней и сигнал готовности к ней. С неделю, как пришла верстка моей книги, и приходится активно ее вычитывать. Надеюсь, через неделю все-таки разделаться с ней окончательно и тогда вернуться в уютное кресло наших триаложных бесед.

Между тем, скучаю по Вашим письмам, по информации о новых летних впечатлениях, о новейших берлинских и иных европейских выставках. Пишите, друг мой, и не ждите, пока я вынырну из моих суетных дел. Хочу надеяться, что у Вас появилось теперь больше досуга, чем раньше.

В Москве пустовато по части новейших художественных мероприятий, если не считать Третьей Московской биеннале современного искусства, на днях открывшейся и разместившейся вроде бы на десятках (если не на сотне) выставочных площадок. Побывал вчера на главной – в «Гараже». Куратор не наш, какой-то известный в арт-номенклатуре персонаж – некий француз Жан-Юбер Мартен. Вроде бы самый, что ни на есть, международный уровень. И что же? Скука. Огромное пространство заполнено множеством арт-проектов, объектов, инсталляций, примитивных картинок и т.п. (кажется, 76 авторов). Как и на всех подобных выставках Европы (вероятно, и Америки, да и всего, наверное, «цивилизованного» мира) последних двух десятилетий, как минимум. Ничего нового и хоть как-то затрагивающего чувства, душу, ум. Все головное, надуманное, выдуманное. От европейских и американских авторов (все уже незнакомые имена) до наших, африканских, азиатских, австралийских и с островов Синего носа. Все под одну гребенку, и скука и пустота для эстетического чувства.

Новейшее изобретение (последних нескольких лет) – включение в арт-проекты мелких живых зверюшек (Кунеллис, как мы помним, в свое время и лошадей ставил в ренессансных дворцах) и птиц. Удавчики, лягушки, ужи, кузнечики, сверчки, муравьи, куры, мелкие пичуги наполняют теперь многие арт-проекты. Все остальное – скучные, даже без какой-то выдумки перепевы на все лады арт-продукции, способов и методов ее организации мэтров *пост*-культуры конца прошлого столетия. Это главная площадка биеннале. Кстати, проект назван «Против исключения». Вот уж действительно! Куратор, кажется, не исключил ничего, что ему предложили со всего мира. Кинул клич, кто откликнулся и прислал что-то, все включил в экспозицию. Даже целиком потрепанную машину какой-то корейской бомжихи со всем ее скарбом. Пока ее рухлядь демонстрируется здесь, живет в роскошном номере московской гостиницы за счет наших налогоплательщиков.

Думаю, что и на остальных ста площадках ничего интересного найти не удастся, но что-то постараюсь еще посмотреть (профессиональный интерес), как только закончу с версткой.

Обнимаю и жду вестей.

Ваш В.Б.

151. В. Иванов (01.10.09)

Дорогой Друг,

сегодня утром уныло накрапывал чеховский дождичек, потом ветер разогнал сумрачные облака, и к вечеру засияло «золото в лазури». Под золотом разумею листву великолепных каштанов, видных из окна моего кабинетика, до сих пор заваленного бумажным хламом, перевезенным из Мюнхена.

Прошло уже шесть месяцев со времени моего окончательного переезда в Берлин, а все еще внутренне не расстался со своей берлогой на Барерштрассе. До сих пор не все коробки распакованы, не все книги расставлены спокойными рядами на добротных полках. Конечно, дело не только в сентиментально-ностальгических настроениях. Как-то так получается, что в этом году – более чем в прошлые – носит меня по белому свету. По неволе вспомнишь тут чемоданную метафору Гринуэя…

Вот, чемодан иерусалимский… четки
Вот, баул петербургский… книга.
А тут – чемодан ланцаротский… вулкан
Московская поклажа… икрабалалайкамедведь
Чемодан из Амбуаза… кухня Леонардо да Винчи,
почерневший камин
Ряд чемоданов и коробок итальянских с мыслимым
и немыслимым содержимым, в том числе Гиганты
Джулио Романо
А вот просто нагромождение всякой всячины…

Теперь, вроде бы, буйные ветры не надувают больше парус моей шхуны и можно заняться берлинской квартирой, но, как-то хочется продлить чемоданную неопределенность: переехал, переехал… но будто бы не совсем… что-то забыл (чемодан?) в садике у Ленбаххауза (который, между прочим, закрыт на ремонт, так и жалеть тогда незачем).

Все же дело не только в чемоданах. Чувствую: слишком избаловала меня близость к трем Пинакотекам.

Нечто подобное я переживал в свои петербургские годы: Эрмитаж был домом, а дом – местом ночлега. В Мюнхене еще проще: все в трех шагах от квартиры. В Берлине же я снова привыкаю к дальним расстояниям и разбросанности музейного ландшафта. Хотя я старый берлинский житель и ничего нового для меня тут нет; да и не жил я в Мюнхене безвыездно, скорее подобно маятнику качался между этими двумя городами, но теперь как-то по-новому переживаю берлинские пространства. За всем этим стоит проблема, тесно связанная с ритмами и формами рецептивно-экзистенциальной герменевтики.

С одной стороны, созерцатель (реципиент) ведет (по мере возможности) жизнь эстетического пилигрима, странствующего от музея к музею, от выставки к выставке и не жалеющего ни времени, ни средств для того, чтобы полюбоваться тем или иным произведением искусства.

С другой же, ему необходимо эстетическое домоседство: нечто вроде постоянной «прописки» в каком-нибудь мировом музее. Естественно думать, что в таком случае созерцатель живет в непосредственной близости от этого музея.

В Мюнхене таким домом для меня стали Пинакотеки, а берлинские музеи, давно знакомые и любимые, посещались в целях редких паломничеств. Теперь все наоборот. Перемена места «жительства» ведет к большим переменам во внутреннем мире. В Мюнхене остро переживалось присутствие Кандинского. В Берлине он – редкий гость. А вот мифологические темы (в немалой степени благодаря богатым собраниям древнеегипетского и античного искусства) поднимаются из полузабытых глубин. Посмотрим, какие чудища всплывут на поверхность. С новой силой звучат платоновские мифы (недавно перечитал мои любимые диалоги: «Федон», «Пир», «Федр»). Настольная книга сентября – «Одиссея».

Дорогой В.В, пишу эти строки, чтобы сразу же отозваться на Ваше письмо. Хочу их быстрее отправить, а если начать развивать наскоро наброшенные здесь мысли, то пришлось бы трудиться до Рождества. Посылаю свое письмецо просто как знак дружеского расположения и ностальгического воспоминания об активных фазах наших бесед.

С приятным чувством духовной близости
В.И.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ АУРА БЫТИЯ

152. В. Бычков (07–12.11.09)

Дорогие друзья, давно мы не садились в наши виртуальные, изрядно уже потертые кресла для дружеской беседы на интересующие нас и значимые для каждого из нас темы. И я уже заскучал по Вашим письмам. Не пора ли нам опять порадовать друг друга приятными подарками – возникшими за это время соображениями, идеями, да и просто интересной информацией о том, о сем, о себе, любимом/ой?

Между тем, за это время произошло немало приятных событий. Главные среди них, конечно, – публикация прекрасных монографий Вл. Вл. и Н.Б. С чем я еще раз поздравляю авторов и радуюсь этим, действительно большим событиям. Рад, что Н.Б. сочла возможным включить в свою книгу и наши с ней диалоги, а Вл. Вл. не без некоторой гордости сообщу, что украшающие обложку ее книги фото моей работы. В книге Вл. Вл. вижу нередкие ссылки на мои тексты, что не может не радовать автора. Спасибо. Я, между тем, наконец, полностью завершил издательские хлопоты по моей книге, и макет должен в ближайшие дни уйти в типографию. Если это случится, то книга может увидеть свет уже в этом году, хотя в ее выходных данных стоит следующий год. Н.Б. нашла издательство, которое заинтересовалось нашим Триалогом. Директор зачитал до дыр Первый разговор и готов издать всю книгу. Теперь изыскивается спонсор, ибо само издательство не берется вытянуть ее самостоятельно (напомню Вл. Вл. – там 65 а.л. и около 180 цв. ил.). Есть надежда, что такой спонсор найдется (предприняты для этого определенные усилия). В феврале сие будет известно, и тогда книгу нужно будет опубликовать до декабря 2010 г. Рукопись Н.Б. уже подготовила к сдаче в издательство. Нам с Вами, Вл. Вл., необходимо собрать иллюстративный материал (если дело реально дойдет до издания).

Все это показывает, что у всех нас есть еще порох в пороховницах, и стимулирует к новым размышлениям и дружеской беседе в уже полюбившемся нам формате. Поэтому предлагайте темы, друзья.

Сам я еще не отошел от моей рукописи и хотел бы поделиться в связи с этим некоторыми соображениями и размышлениями. Книга называется (для Вл. Вл.) «Эстетическая аура бытия» и представляет собой мое понимание эстетики как науки на сегодняшний день. Все основные идеи ее вам давно известны, многие из них мы обсуждали и на страницах Триалога, и эти обсуждения внесли в книгу свои коррективы. В основе ее лежит пропедевтический текст моего большого учебника, существенно дополненный, уточненный, где-то переписанный заново. В целом получилась практически новая книга, в которой современная эстетика представляется мне складывающейся из трех разделов.

Сейчас я резюмировал ее суть до небольшого доклада, который собираюсь представить вскоре на круглом столе «Международного дня философии»; он состоится в нашем институте. Тема круглого стола: «Ценности и диалог культур». В связи с работой над этим дайджестом у меня и возникли некоторые соображения и вопросы, на которые мне хотелось бы получить и вашу реакцию, дорогие собеседники. Может быть, это могло бы послужить началом для новых бесед.

Очень поздняя вставка от 11.06.11

Друзья,

далее к этому письму, если Вы помните, был приложен текст доклада «Ответ эстетики на вызовы современности» (дайджест постнеклассической эстетики), содержание которого в основе своей совпадает с идеями, изложенными в письме 070 (с. 336–346), а смысл его сводится к тому, что постнеклассическая эстетика, как она видится мне сегодня, складывается из трех главных разделов: 1. классической эстетики в ее современном осмыслении (метафизическое ядро); 2. нонклассики и 3. эстетической виртуалистики. В 152-ом письме в 2009 г. имело смысл повторить значимый для меня текст, а не отсылать друзей к неизвестно где обитающему 70-му письму. Сегодня при публикации всего блока писем в одной книге повтор неуместен. Я намеревался снять этот текст, но недосмотрел при сдаче рукописи в издательство, и он прошел до верстки. Сегодня просто изъять более 4-х страниц текста из уже сверстанной и вогнанной в листаж корректуры сложно. Проще заменить его чем-то. И мне пришла мысль проиллюстрировать содержание

Рафаэль.
Мадонна в зелени.
1505–1506.
Музей истории искусства.
Вена

Тинторетто.
Сусанна в купальне.
Фрагмент. 1555–1560.
Музей истории искусства.
Вена

изъятого текста рядом произведений искусства, увиденных совсем недавно в поездке по Европе.

Двухнедельный отпуск я провел в путешествии по музеям, выставкам и памятникам искусства Вены, Зальцбурга, Мюнхена, Фрайбурга, Базеля, Лозанны, а завершил его созерцанием швейцарских Альп, выезжая из Монтрё к основным горным вершинам – Матерхорну, Юнгфрау, Монблану.

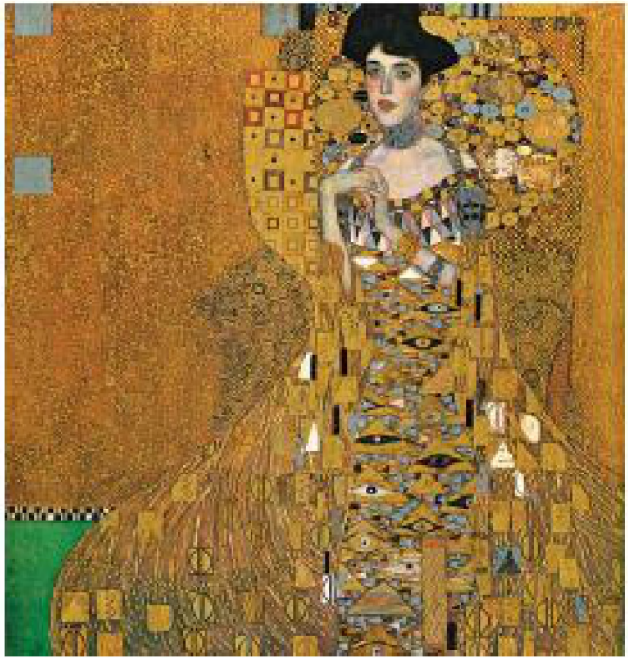
Об этой поездке имеет смысл написать специально, что я и постараюсь сделать несколько позже, сейчас только несколько фраз и иллюстраций по теме изъятого текста. Понятно, что основное внимание я уделил шедеврам мирового искусства в собраниях венского Музея истории искусства, мюнхенской Старой пинакотеки и базельского Художественного музея, но и музеи и выставки современного искусства не были оставлены без внимания. Во время моего последнего посещения Вены, к сожалению, был закрыт отдел с моими любимыми венецианцами. На этот раз все было доступно, и я смог насладиться и Тицианом, и Веронезе, и Тинторетто. Доставили радость и другие великие итальянцы, триптих Рогира, зал с Брейгелем, да и все остальное. То же могу повторить и о Старой пинакотеке. Это как встреча с любимым другом после долгой разлуки. В Мюнхене порадовала небольшая, но прекрасная выставка Кранаха – в основном из собрания самой пинакотеки и некоторых других коллекций. О великолепном собрании Базельского музея надо писать специально. В него я попал в первый раз. И, как всегда при встрече с классикой, душа пела и ликовала, открывая все новые и новые горизонты почти в каждом зале, во многих, даже хорошо известных вещах.

Альбрехт Дюрер. Портрет молодой венецианки. 1505. Музей истории искусства. Вена

Тициан. Даная. Ок. 1554. Музей истории искусства. Вена

Лукас Кранах Старший. Суд Париса. Фрагмент. 1528. Художественный музей. Базель

Между тем вторжение нонклассики в классику и даже агрессия в отношение нее просто шокировали меня в Венском музее. По всем залам с шедеврами мирового искусства вместо некоторых произведений постоянной экспозиции развешены фиолетовые картинки известного современного «актуалиста» бельгийского художника и режиссера Яна Фабра (см. о его спектакле «Оргия толерантности» письмо 165, с. 795–796). Его выставка «Годы синих штудий» (1986–1992), как раковая опухоль, пустила фиолетовые метастазы по многим залам с шедеврами старых мастеров. В некоторых залах уже целые стены с картинами постоянной экспозиции (например, в зале Рубенса и некоторых других) скрыты огромными фиолетовыми занавесами Фабра (от пола до потолка и на всю длину зала – метров 30–40! – см. фотогра-



Густав Климт. Портрет Аделии Блох-Бауэр. 1907. Галерея австрийского искусства XIX–XX веков. Бельведер. Вена

Густав Климт. Водные змеи. 1904–1907. Галерея австрийского искусства XIX-XX веков. Бельведер. Вена

Эгон Шиле. Лежащая. 1914. Собрание графики. Альбертина. Вена

фию). Здесь именно агрессивное (просто фиолетовый цвет чернил) вторжение в классику, ее зачеркивание, замазывание в прямом смысле слова. В каталоге это называется «диалогом между современным и историческим, прошлым и вечным». Вечное – это, надо понимать, – Фабр. Как на это пошла дирекция музея, не могу понять. Но весьма тревожный и знаменательный для *пост*-культуры симптом.

Однако сегодня речь не об этом. В австрийско-швейцарском альпийском ареале особенно наглядно выявился один из аспектов *перехода* от классики к нонклассике, который ощутим здесь не столько в авангарде и модернизме, как в немецком или французском искусстве, сколько в каком-то предельно (иногда болезненно) изощренном эстетизме Сецессиона (Климт и особенно Шиле) и в символизме столь разных по духу швейцарцев, как Бёклин, Ходлер и Сегантини. Везде какой-то крайний предел и даже надрыв, надлом классики в ее стремлении в *иное*, к принципиально *другому* через доведение до утонченной рафинированности самого духа художественности.

Пабло Пикассо.
Художник и модель.
1963.
Пинакотека
современного искусства.
Мюнхен

Сай Твомбли.
Лепанто.
2001.
Музей Брандхорст.
Мюнхен

А это *иное* уже ощущалось у Сая Твомбли в мюнхенском музее Брандхорст (который я тоже видел впервые – открылся в 2009 г.) и в музее Тэнгли в Базеле. Его кинетическая машинерия с элементами псевдошаманизма (серия из 14 объектов «Пляски смерти») в соответствующем меняющемся освещении музея производит интересное впечатление. Отсюда остается один шаг до эстетической виртуалистики, но по этой части ничего особо важного в данной краткой поездке я не увидел. Только намеки на нее и некие робкие шаги.

В противовес мотиву Смерти в искусстве, который подробно проследил на страницах Триалога Вл. Вл., меня в эту поездку увлекла художественная символизация Жизни, явленная в классическом архетипе das ewig Weibliche (вечно женственного), проходящем через всю историю классического искусства от античности до начала XX века. В увиденных мною на этот раз шедеврах старых мастеров этот великий символ Жизни дан в художественно выраженном, органическом единстве духовно-душевно-телесной красоты, которое переходит в начале прошлого столетия в болезненно-декадентскую утонченную эстетизацию гипертрофии женского тела у мастеров Сецессиона и взрывается вспышкой мощной неклассической идеализации эрогенного начала женщины у Пикассо. А уже в нонклассике символ и архетип ewig Weibliche снят полностью (апофеоз его отсутствия у Тэнгли) или доведен до нередко мастерски выполненной порнографии, как у швейцарца HR Giger'a, художника сериала «Чужие», который на выставке «Мечты и видения» в Kunst Haus Wien (музей Хундертвассера) выразил в графике и скульптуре свои фантазии на темы сюрной биомеханической сексуальности. Вероятно, все это о многом говорит эстетическому сознанию…

Я вроде бы убедительно, для себя, по крайней мере, обосновал правомерность этой структуры современной эстетики и расписал содержание каждого из разделов. И, тем не менее, хочу еще раз спросить себя и вас, прежде всего: а действительно ли *так* должна выглядеть современная эстетика? Действительно ли сегодня нонклассика (в моем понимании) и виртуалистика равновесны классическому ядру эстетики и необходимы в структуре современного эстетического знания? Был один показательный

Ян Фабр.
Годы синих штудий.
1986–1992.
Фрагмент выставки в Музее
истории искусства.
Вена

пример в нашем Триалоге, когда мы с Вл. Вл. подошли к разговору о явлении, существенно выходящем за рамки классического искусства, с двух разных позиций. Я имею в виду разговор о Раушенберге, когда Вл. Вл. пытался подходить к его творчеству фактически с позиции классической эстетики, а я – под углом зрения нонклассики. Вл. Вл. тогда, кажется, никак не отреагировал на этот мой заход. А эта реакция была бы своего рода ответом на мое нынешнее вопрошание. Есть ли смысл в моей «Нонклассике»? Коррелирует ли она с какой-либо реальностью современного арт-процесса? Или это просто игра досужего воображения конкретно данного эстетика? Я уж не спрашиваю о «Виртуалистике», но надеюсь и о ней услышать ваши соображения.

В связи с этим можно было бы обратиться для примера к разговору о том же Бойсе, на который я давно подбиваю Вл. Вл. Его творчество в еще большей мере подходит для такого обсуждения, чем поп-арт Раушенберга. Тем более, что Вл. Вл. уже неоднократно дразнил бычка красным плащом утверждения о высокой духовности искусства Бойса (т.е. подходом к нему с позиций классической эстетики), а бычок упирал рогом в принципиально *пост*-культурный характер его деятельности, требующий подхода к ней с позиции нонклассики. Пободаемся, Вл. Вл.? Для зачина.

Думаю, здесь есть большое пространство для включения в разговор и Н.Б. с позиций постмодернистской эстетики, например, или своей собственной. И не обязательно в связи с Бойсом. Можно взять любую крупную фигуру из *пост*-культурного ареала. Да и без всяких фигур. Мое сомнение и вопрос состоят в том, нужны ли в структуре эстетики или современной философии искусства разделы нонклассики и виртуалистики? Или опускаться до презренной эмпирии современного, такого невкусного для классического эстетического сознания искусства, а точнее – арт-производства, не дело эстетика? Эстетик должен заниматься только своими классическими метафизическими проблемами, а эмпирией пусть озаботятсятся искусствоведы, критики, кураторы современных выставок, т.е. во многом апологеты всякой «продвинутости» и крайнего эксперимента в искусстве. Эстетику до всего этого дела нет. Он витает в пространствах высоких материй и *что* ему до презренного праха земного? Не так ли? А если не так, то в каком виде представляется вам, дорогие сокресельники, современная эстетическая теория, или хотя бы философия искусства?

Спросил и сам удивился: о чем я спрашиваю-то? Или не я сам собственными руками отправил Культуру в прошлое, прозрел, что она – уже предмет археологии, а не современных теоретиков? А вместе с ней и все ее духовные институты, в том числе философия и эстетика?.. Тогда вопрос мой должен звучать, кажется, совсем по-иному. Уместен и нужен ли в современной постнеклассической эстетике вообще классический раздел? Что этой архаике делать в современном дигитальном мире, net-культуре net-поколения? Не достаточно ли сегодня ограничить эстетику Нонлкассикой и Виртуалистикой? Какие-то резоны в этом есть. Однако. Будет ли тогда сия дисциплина эстетикой? А, может быть, эстетика, как и философия, как и богословие, – это уже реликты прошлого? И не является ли то, что сегодня еще по традиции носит на себе маски эстетики, философии, богословия, чем-то совсем *иным* по сути своей, чем обозначавшееся этими терминами еще совсем недавно, каких-нибудь полстолетия назад? Как вы думаете, друзья?

С самыми добрыми чувствами
Ваш В.Б.

153. В. Иванов (21–25.11.09)

Дорогой Виктор Васильевич,

хотел было сразу приступить к делу и ответить на ряд вопросов, – заданных частично риторически, частично иронически, а, по существу, экзистенциально и метафизически ответственно – в Вашем последнем письме. В любом случае я воспринял его как приглашение снова порезвиться на касталийских лугах. Что ж: давайте порезвимся…

Но поскольку эпистолярный жанр имеет свои законы, которыми не хочу пренебрегать, начну с изъявления своих радостных чувств в связи с завершением Вами огромной и нужной нам всем работы над «Эстетической аурой бытия». Не менее приятные чувства пробуждает во мне сообщение о возможности издания нашей «Тысячи и одной беседы». К ним присоединяется и теплая благодарность за поздравление по случаю выхода моей книги. В свою очередь прошу еще раз передать и мое поздравление Н.Б. Хотелось бы написать ей отдельно и по существу.

Не могу также – хотя бы кратко – не упомянуть о моем путешествии в Рим. Это было пятое посещение сего Вечного Города. Должен признаться, что в последние годы моя любовь к Италии принимает прямо-таки характер маниакальной страсти, пробуждая какую то смутную память… Но, если начать делиться своими паломническими впечатлениями, то, без сомнения, не хватит ни времени, ни места для ответа на Ваши вопросы, затрагивающие и для меня экзистенциально важные темы.

Столь же кратко упомяну о выставке, вдохновляющей на размышления о смысле, значении и судьбах сюрреализма. Она была открыта еще в июне, но собрался я ее посетить только вчера, накануне ее закрытия (таков ритм моей берлинской жизни). К счастью, оказалось, что ее продлили до 10 января будущего года, и будет время разобраться в весьма сложных впечатлениях, ею оставляемых. Представлено около 180 работ перво- и второстепенных сюрреалистов из собрания берлинских коллекционеров (Ulla und Heiner Pietzsh). Если писать об этой выставке, то опять-таки не найдется сил для задуманного ответа. Посему ставлю точку и перехожу к выполнению поставленной задачи.

Античные маски.
Бельведер.
Ватиканские музеи

Арнальдо Помодоро.
Сфера в сфере.
1990.
Cortile della Pigna.
Ватиканские музеи

Избираю для этого кратчайший путь: вопрос – ответ. Впрочем, может, увлекусь и отойду от намеченного сценария, тогда великодушно простите неумелого касталийца, так и норовящего запутать смысловые нити разговора, да еще находящего в этом какое-то порочное услаждение… Попробую призвать сего лузера к академическому порядку, но гарантий, к сожалению, дать не могу.

Вопрос: «а действительно ли *так* (предполагается, что возможный читатель уже познакомился

Римские каникулы Вл. Вл. (Слон Бернини на Piazza della Minerva перед церковью Santa Maria sopra Minerva)

Вл.Вл. перед ватиканским львом. Cortile della Pigna. Ватиканские музеи

с Вашим письмом и понимает о чем идет речь. – *В.И.*) должна выглядеть современная эстетика?»

Ответ: Конечно, *так,* но…

(24.11.09)

…перечитал написанное и остался недоволен, вычеркнул все следующее за *так*… кажется, все это «говорение мимо»; вероятно, сказывается утрата ритма в переписке; с другой стороны, мы настолько «изучили» друг друга (в мировоззрительно-эстетически-рецептивном смысле), что заранее можем предвидеть самые смелые ходы мысли… подобно старым друзьям, годами коротающим время в скверике за шахматами…

текст, следовавший за *так* был попыткой… однако раз зачеркнул, так пусть и канет он в корзину виртуальную

подойду к поставленному Вами вопросу, так сказать, с другого конца; попробую дать ответ не прямой, а косвенный (рикошетом); представьте себе: Ваш собеседник решил написать собственную «Эстетику», не собирается ни с кем полемизировать, а просто продумывает структуру, тематику и лексику (терминологию) своего будущего опуса; в средоточии его исследовательских интересов стоит то, что Вы обозначаете как «*классическая эстетика*». Будет ли он также использовать определение этого «*стратегического раздела*» как «*классического*»? Вероятно, нет.

Еще раз подчеркну: Вашего собеседника радует этот термин в контексте Вашей эстетики, но сам он воспользоваться им не хотел бы по следующим соображениям. Сей горемыка, очевидно, ограничился бы определением этого раздела просто как «*метафизического*», желая избегнуть впечатления, что рассматриваемые им категории имеют только исторически обусловленный характер и утрачивают свое значение за рамками того или иного периода. Например, он не мог бы сказать, что эти категории (*прекрасное, возвышенное, трагическое и т.д.*) являются лишь выработанными в рамках «классической эстетической теории, как она сложилась к

началу XX века», поскольку в своей сущности (а не вербально-понятийном оформлении у того или иного эстетика XIX века) имеют вечный, непреходящий характер и в качестве архетипов бросают свои тенеподобные проекции в сознание философов. Все, входящее в *эстетическую сферу*, подлежит рассмотрению с этой точки зрения, даже если тот или иной художник категорию *прекрасного* отвергает.

Красота есть Имя Божие, его энергия и свойство. Скажу, следуя Дионисию Ареопагиту: «прекрасным мы называем то, что причастно Красоте, а красотой – причастие к делающим красивым Причине всяческой красоты», т.е. Богу как «Сверхсущественному Прекрасному».

Поэтому я не стал бы говорить, что такая категория может быть правомерно использована, скажем, только до начала XX века, а потом она вытесняется совсем иными понятиями и не приложима к искусству (художественным практикам) последующего времени. Уточню: на историческом плане, действительно, вытесняется, но на плане метафизическом пребывает неповрежденно.

Именно высвобождение эстетических категорий из ограниченного исторического контекста представляется мне особенно актуальным в эпоху, чрезмерно обремененную «историзмом». Собственно говоря, и Вы придерживаетесь мнения о непреходящем значении «метафизического ядра современной эстетики». Только я не стал бы ограничивать эстетическую теорию, пользующуюся вышеназванными категориями, периодом до начала XX века и тем более не стал бы называть её «*классической*», т.е. «образцовой», «совершенной». В большинстве «Эстетик» (классических с точки зрения истории философии) я не усматриваю ничего законченно «классического», напротив, нахожу в них много запутанно неверного и погрешающего против подлинно метафизических основ искусства (уже, впрочем, как-то писал Вам об этом). Мне – в своем словоупотреблении – хотелось бы избежать впечатления, что все «классическое» принадлежит прошлому. Желательно, напротив, выявить вечный (в метафизически конкретном, а не метафорически-риторическом смысле) характер основных эстетических категорий. Я наклонен понимать их, скорее, в духе платоновских Идей (или, согласно Лосеву, «порождающих моделей»), что, разумеется, не исключает их чисто историко-философское рассмотрение. Поэтому, к сожалению (или к счастью?), возникают между нами недоумения, разногласия и «царапки» (при базовом единомыслии). Например, Вы пишете о том, что я подхожу к творчеству Раушенберга «с позиции классической эстетики», а Вы «под углом зрения нонклассики».

Думаю: оба мы правы. Вы совершенно правомерно прилагаете к Раушенбергу нонклассические категории и понятия. Было бы просто смешно оценивать «картоны» и «тряпки» этого мастера с точки зрения эстетики Ренессанса или Гегеля. Посему Вы правы, рассматривая «картоны» в контексте нонклассики. Но прав и я, поскольку не прилагаю «классических» понятий и оценок, а использую их в чисто метафизическом (онтологически вневременном) смысле. Так, в одном из своих писем я писал о переосмыслении Джойсом эстетики Фомы Аквинского и о возможности учесть эту интерпретацию в приложении к Раушенбергу, исходя из того, что Идея – вечна, а проекции в каждом историческом периоде подвержены трансформациям и даже деформациям – вплоть до неузнаваемости. Современные художники могут формулировать совершенно иные принципы и заявлять о радикальном разрыве с Традицией и традициями, но Идеи остаются Идеями и не теряют от таких заявлений своей ценности и значения. При этом совершенно согласен с Вами, что в современной цивилизации существуют явления полного (или только частичного) отрыва от духовного мира. Идет, действительно, разделение человечества, предсказанное в Апокалипсисе Иоанна Богослова. В той же степени, в какой такие мастера, как Бойс, Раушенберг, Кейдж? сохраняют связь с миром духовных ценностей, в такой и их творчество подлежит рассмотрению с позиции метафизической, совершенно независимо от их собственных эстетических воззрений.

В результате нахожу и в этом пункте возможность достижения между нами гармонического согласия, поскольку Вы пишете о «трех взаимоотрицающих и, одновременно, взаимостимулирующих, взаимодополняющих стратегических разделах». Не так ли?

В таком взаимодополнении я усматриваю и смысл своего метафизического синтетизма. С этой

точки зрения наиболее важным являются не столько сами теории, а переходы и мостики между ними. Говоря языком Скрябина, главное в музыке не звуки, а паузы…

Да, чтобы не забыть: Вы пишете о Бойсе; снова возникает ситуация, уже мной выше охарактеризованная: мы рассматриваем Раушенберга и Бойса в совершенно различных, но, по сути, взаимодополняющих перспективах: метафизики и нонклассики. Самое интересное: уловить точку пересечения двух перспектив, дабы получилось нечто *третье* (в моей терминологии: *метафизический* синтез *как результат сочетания несочетаемого*). Добавлю, что с Бойсом дело обстоит много сложней, чем с Раушенбергом. Раушенберг был человек бессловесный, теориями не особенно увлекался, тогда как Бойс – не только художник, но и мыслитель (хотя и не академического типа). Его духовно-социальные проекты представляют большой интерес и с философской точки зрения.

Тут Ваша касталийская игра в письме подходит к лабиринтному финалу. Партия *игры в бисер* завершается серией взаимопародирующих и взаимоаннигилирующих вопросов. Если, однако, упростить ситуацию, то, в конечном итоге, имеешь дело с антиномией в кантовском стиле. Эстетика, под Вашим пером, превращается в *антитетику,* занимающуюся проблемой противоречия между утверждениями, «из которых, – как писал Кант, – ни одному нельзя отдать предпочтения перед другим».

Тезис: В структуре современной эстетики нужно сохранить только ее классическое (метафизическое) ядро. Разделы нонклассики и виртуалистики не входят в область эстетики.

Антитезис: В структуре современной эстетики нужно сохранить только нонклассику и виртуалистику. Раздел классический не входит в область современной постнеклассической эстетики.

Сами Вы, однако, блистательно ответили делом на собственное вопрошание, написав книгу, в структуру которой гармонически согласованно входят все три раздела. Тогда зачем гамлетовское сомнение? Все три раздела необходимы. Проблема может заключаться только в индивидуально окрашенных соотношениях между ними у различных эстетиков.

Вполне оправдана позиция тех, кто будет исповедовать *тезис,* не менее оправдана позиция сторонников нонклассики и виртуалистики, подобно Питеру Вайбелю, только насмехающимися над посетителями традиционных музеев и виртуально освобождающих свое сознание из оков мозга.

Вообще, мне кажется, давно прошло время универсальных эстетик, имеющих значение «нерушимого канона». Чем больше неразрешимых противоречий, тем лучше: поскольку принцип противоречия заложен в саму структуру бытия. Прошло и время однозначных ответов. В этом смысле и Вы заканчиваете свое письмо предположением, что эстетика, философия и богословие «стали совсем *иными* по сути своей, чем обозначавшееся этими терминами еще совсем недавно». Да, все стало (становится) *иным*… Не пришло только время сбросить *маски*. Возможно, что никогда не будут сброшены, а станут настоящими лицами. Мы вступаем в эпоху радикальных эволюционных трансформаций (и деформаций). Соответственно, и эстетика принимает *эсхатологический* характер.

«Человек постоянно совершает акты эсхатологического характера, – писал Бердяев, – кончает этот мир, выходит из него, входит в иной мир». В этом смысле эсхатологическая эстетика есть эстетика трансцендирования, т.е. учение о пути восхождения к Божественной Красоте (эстетическая йога, ведущая к инициации нового типа). Но и эстетика академического типа, вероятно, еще долго не сойдет со сцены.

Поэтому, когда Вы спрашиваете своих сокресельников, в каком виде им представляется современная эстетическая теория, то могу ответить: в самых много-и-разнообразных. Понимаю, что такой ответ может показаться уходом от настоящего решения в туман беспринципного плюрализма.

Однако позиционно и стратегически важным для исследователя остается вопрос: считает ли он свою теорию «единственно верной» или допускает столь же «верные» противоположные точки зрения, в совокупности образующие некий ноэтический космос с зодиакальными созвездиями, кружащимися планетами, их спутниками и несущимися в бездну кометами.

Но у каждого эстетика должно быть одновременно ясное сознание своего исходного пункта,

а также отчетливое представление о том, к какому духовному потоку в нынешней ситуации он принадлежит. Это особенно существенно при рассмотрении современного искусства. Или эстетик «находит» себя во вполне определенном течении (школе, направлении, группе), или занимает позицию *«над схваткой»*, выступая в роли объективного и беспристрастного критика, возвысившегося над современностью. Вы предупреждаете и об опасности, когда эстетик брезгливо отстраняет от себя «презренную эмпирию… арт-производства». Но мы-то с Вами такой сверхчувствительностью, слава Богу, не страдаем и готовы опуститься в самые трясины и даже бездны.

Попутно замечу, что, радостно приемля Ваш термин *нонклассика,* сам для себя вношу в него некоторую коррективу, поскольку в отношении к Имени Божьему я реалист и имяславец, но в отношении к современной научной терминологии номиналист и релятивист. Полностью согласен с Юнгом, когда он писал: «понятие – всего лишь слово, фишка, получающее значение и применение только потому, что она замещает определенную сумму пережитого опыта».

Поэтому я далек от всякой фетишизации понятия, полагая, что никакое понятие вообще не может адекватно выразить экзистенциальный опыт, а имеет условно знаковый характер (в редких случаях приобретая значение символа). Если бы я и употребил термин *нонклассика*, то внутренне изъял бы (для себя) его оценочный привкус. «Нонклассика» звучит для меня такой оценкой: были классические (т.е. совершенные) периоды в развитии искусства и эстетики, а теперь (с начала XX века?) все стало неклассическим, лишенным ауры совершенства. Та «сумма опыта», которую я накопил в течение жизни, позволяет сделать вывод об обратном. Я нахожу в современном искусстве примеры высочайшего совершенства (классичности) и надеюсь на еще большие достижения (что не исключает наличия опасной антикультурной тенденции). Подчеркну: пишу не о теории, а об эстетическом опыте. Трубки Флэвина доставляют мне непосредственное удовольствие, не менее чем творения Репина (а в некотором смысле даже большее), Кейдж дарит мне более интенсивные переживания, чем, скажем, Чайковский. Все зависит, конечно, от настройки эстетической *оптики* и *слуха*. Возьмем к примеру: бинокль. Посмотришь с одного конца: видишь все в увеличенном виде. Посмотришь с другого: все уменьшается и отдаляется в беспредельность. Есть в эстетике и другие оптические приборы.

Оценка произведения искусства зависит в немалой степени от того, в какой перспективе и в какой оптике мы его воспринимаем. Наряду с оптикой эсхатологической приведу еще ряд примеров:

– оптика пурификативная (от purificatio); она особенно пригодна для произведений сакрального искусства; образ должен способствовать очищению души (астрального тела) посредством форм, доведенных до уровня иератических знаков; если в такой оптике воспринимать, скажем, творения Ренессанса (что делали Флоренский и Лосев), то ничего кроме карикатурных искажений мы не получим;

– оптика миметическая; она пригодна для широкого спектра эстетических явлений от натурализма вплоть до импрессионизма; если в ней воспринимать Кандинского и Малевича, то опять-таки ничего, кроме ерунды, ожидать в подобном случае нельзя;

– оптика либертативная (от libertas), иными словами: *освободительная*; в ней я вижу то, что Вы причисляете к нонклассике и постнонклассике; наиболее ценным в развитии современного искусства является для меня его *освободительная функция*; недаром Гегель усматривал смысл человеческой истории в ее направленности к свободе; еще более настойчиво подчеркивали основополагающее значение принципа свободы для духовного развития человечества такие непохожие друг на друга мыслители, как Бердяев и Штейнер.

Для Ницше вопрос о свободе сводился к проблеме «*для*», а не «*от*». В современной ситуации, однако, на первом плане (оптически преувеличенно, ибо в кривом зеркале) стоит свобода «от». Тогда как смысл свободы «для» подавляющему большинству неведом в своем подлинном виде. Это и делает общую картину столь искусительно запутанной. Тем не менее, освободительная направленность искусства, начиная с конца позапрошлого столетия и по сегодняшний день, является одним из ценнейших достижений человеческого духа на эволюционном пути к ноосфере.

Вхождение в сферу свободы неизбежно сопровождается негативными явлениями, вроде того, как разлагается труп, покинутый душой, освобожденной от пут физической телесности. Или другой пример, всякое тело отбрасывает тень (метафора Юнга). Но не углубляясь в эту тему, хочу только подчеркнуть значение выбора соответствующей оптики при восприятии эстетических фактов. Эту оптику можно сознательно менять. Таков мой опыт. Главное в данном отношении: не теория, а непосредственная рецепция. И, если говорить не об эстетике вообще, а об эстетике современной, то, мне кажется, вопросы оптики и перспективы приобретают первостепенное значение. И все это, в конечном счете, упирается в «алхимическую» проблему соединения противоположностей (сочетания несочетаемого) посредством метафизических синтезов. В последней главе своего «Петербургского метафизика» я намекнул на возможность такого подхода к эстетике, когда ступени символизации, такие, какими мы их знаем в истории, являются одновременно и фазами пути внутреннего развития (эстетической инициации).

(25.11.09)

Впрочем, пора и честь знать. Надеюсь, что на этот раз я не слишком уходил от ответов на Ваши вопросы. Первоначально даже хотел придать своему письму вид эстетического катехизиса, но не выдержал и дал волю эпистолярному воображению. Все же старался отвечать по существу. Некоторые темы остались, однако, не затронутыми. Например, виртуалистика. Это весьма далекая от меня область, хотя свое суждение о ней у меня есть. Но сомневаюсь, что оно будет для Вас интересно. Гораздо увлекательней об «ощущалках» писал Хаксли, пророческим видением которого я восхищаюсь... вот, опять завожусь... надо положить конец в бесконечность увивающейся мысли... Уловив ее за хвост и спрятав в стол, еще раз хочу поблагодарить Вас за прекрасное письмо, которое – хотелось бы надеяться – может положить начало новой серии увлекательных бесед.

С наилучшими пожеланиями и самыми дружескими чувствами В.И.

154. В. Бычков (03–07.12.09)

Дорогой Владимир Владимирович,

Спасибо за интересное и мудрое послание, которое заставляет задуматься над нашими общими проблемами, еще раз (все снова и снова) пытаться, если не более точно (сие всегда проблематично), то в каких-то иных ракурсах формулировать то, что с трудом поддается не только вербализации, но и продумыванию. За гранью доступного нашей (моей, во всяком случае) мысли. Особенно радует меня то, что в принципе, по главным вопросам философии искусства мы остаемся едиными и движемся параллельными курсами в одном направлении. Да по-иному и быть не могло. Мы ведь и сблизились-то в юности именно благодаря этой удивительной параллельности исканий и движений при практически полном отсутствии взаимовлияний, как Вы помните. Совершенно разные пути врастания в Культуру, к освоению ее главных, фундаментальных ценностей, различные пути служения, круг общения, знакомств, несходный внешний образ жизни, редкие личные контакты и удивительное единство и параллелизм внутренних исканий и устремлений; идентичность понимания ценностной иерархии Бытия при яркой и разной личностной окраске этого понимания.

И Ваши ответы на мое послание и мои вроде бы риторические вопрошания, которые отнюдь не пустая игра слов, что Вы и отмечаете, еще раз подтверждают сказанное. Тем более интересной становится наша переписка (жаль, что в нее не всегда может синхронно включиться Н.Б. как более загруженный, чем мы с Вами, всякими обязательствами человек, ибо об отношениях с ней я мог бы сказать нечто близкое, сказанное о наших с Вами, но, имея в виду уже некие иные горизонты, измерения и парадигмы бытия и искусства). В ней начинают выплывать и выстраиваться те тонкие нюансы понимания духовных пространств и движений, которые и придают очарование феноменам Культуры, способствуют развитию ее эстетической ауры и доставляют нам – всем участникам переписки – немало радости. Не так ли?

Далее я хотел бы несколько поразмышлять о поставленных в письме Вл. Вл. существенных проблемах не только моей концепции, но и всего комплекса

вопросов, постоянно волнующих нас. Естественно, что эта часть послания (как, собственно, и письмо Вл. Вл. по существу) обращена и к Н.Б. – активному участнику наших бесед, вносящему особый аромат интеллектуального изыска и ясности суждений в них, и не менее активному разработчику своей собственной концепции философии искусства на материале, менее нам с Вл. Вл. известном. Also!

Ласково поглаживая собеседника по весьма поредевшей с годами гриве (не дай Бог, взревет и освирепеет! – хотя, кто из нас двоих умеет сие оперативнее, – еще вопрос…), Вл. Вл. тонко, ненавязчиво, но достаточно упорно на протяжении всей нашей бесконечной (дай-то, Господи!) переписки призывает меня (а подсознательно явно уговаривает и себя, любимого) к предельной научной толерантности, признанию противоположных точек зрения за не менее истинные, чем моя собственная («единственно верная») и т.п.

Друг мой! А как же иначе? Конечно, признаю. Сегодня принцип *относительности* – господствующий в неклассической, да и в постнеклассической науке. Все относительно, поэтому – признаю! Вашу и Н.Б., по крайней мере. По дружбе признаю. А все остальные, естественно, не признаю! Вот здесь где-то и зарыта норма подлинного личностного духовного творчества: И признаю, и не признаю! И толерантен, и бескомпромиссен! А Вы не таков ли, мой друг? Таков, конечно! Показать? Сами знаете лучше меня. А Н.Б., Вы думаете, другая? Нет! Такая же: из политкорректности и по дружбе допускает возможность наличия в современном мыслительном пространстве и наших с Вами представлений, но сама-то знает: «Вы там тешьтесь, чем хотите, великие касталийцы, но ближе всех к истине-то я, очаровательная и неотразимая». Поэтому и не ввязывается, как правило, в нашу полемику, говорит мимо, но весьма уместно, как правило. И позиция эта – «единственно верная» для истинного мыслителя и подлинного художника: Может быть, и вы правы, коллеги, но больше всех прав я, естественно. А иначе, каков смысл в моей концепции, теории и т.п.? Я мучительно в течение всей жизни открываю или созидаю нечто, представляющееся мне истинным, верным, и при этом спокойно смотрю на отрицающую весь мой труд концепцию и признаю: и она тоже истинная. Абсурд! Понятно, что я имею в виду человека Культуры, а не *пост*-. Для последнего абсурд – норма бытия и мышления, а оргия толерантности – предел мечтаний, уже по многим направлениям реализующийся.

Неужели Вы действительно думаете, что какой-нибудь крупный религиозный мыслитель недавнего прошлого мог спокойно сказать себе: да, я, вот, строю свою теорию, исходя из веры в бытие Божие, но ведь и концепция моего друга оппонента-атеиста ничуть не хуже и так же истинна, как и моя? Они обе одинаково истинны, и мы, братски обнявшись, спешим по лунной дорожке в райские кущи или в пивной бар (и там, и там блаженное безмыслие). А сегодня, т.е. в *пост*-культуре, подобное утверждение – норма мыслительной практики. И мы все, нравится нам сие или нет, уже прислушиваемся к этой норме и стараемся даже ее декларировать (плюрализм, толерантность, политкорректность etc.), а на деле и следовать ей. При абсолютной толерантности спокойнее:

– Есть Бог – хорошо, уповаю на Него; нет Бога – тоже хорошо, без Него забот меньше и на душе спокойнее.

– Да, моя концепция метафизического синтетизма – могучая, выстраданная мною и проверенная жизнью, а значит – истинная, верная, но и концепция соцреализма, утверждающая изображение жизни в формах самой жизни и в ее революционном развитии, – ничем не хуже, не менее истинна и значима для человечества. Пусть стоит (лежит) рядом с моей. Я ее также люблю и почитаю.

Вы, кажется, тянетесь за крестом, чтобы откреститься от сей ереси, но это – точная формула современной *пост*-культурной толерантности. Она сегодня процветает и полностью покрывает весь тот абсурд и беспредел, который творится и в головах многих именитых современных «продвинутых» мыслителей, искусствоведов, критиков, и в головах и руках арт-производителей. Что на это сказать? Такова реальность нашего бытия. Я пытался осмыслить, а скорее – явить ее во всех измерениях в моем «Апокалипсисе».

Моя личная позиция Вам хорошо известна, да она практически ничем не отличается и от Вашей (подспудно прописана и в последнем Вашем письме, и во многих других), и от позиции Н.Б.:

На сегодня у меня сложилась целостная, во многом (ясно, что не во всем) глубоко продуманная, внутренне аргументированная, интуитивно проверенная и подтвержденная откуда-то оттуда – из глубин моего внутреннего мира (что для мыслителя особенно важно) эстетическая концепция или даже теория. Она формировалась на протяжении всей моей жизни и продолжает формироваться. И на сегодня для меня она, естественно, является единственно верной. При этом я a priori признаю возможность существования подобных «единственно верных», но иных по содержанию, может быть, даже противоречащих моей, теорий и концепций у мыслителей *моего или более высокого* духовно-интеллектуального и общекультурного уровня. Иные уровни меня не интересуют (на них и понять не могут, о чем я говорю). Я даже могу согласиться с тем, что именно совокупность подобных теорий или концепций и являет собой интеллектуальное пространство, в котором обитает истина (или даже Истина), но при этом мое «единственно верное» всегда побуждает меня не просто пассивно признать право всех этих индивидуальных «верных» на бытие рядом со мной (или выше меня), но и активно поверять их своим «верным», полемизировать с ними и в процессе полемики вполне вероятно корректировать и свое «верное» (поверять его по аргументам других «верных»). Но все-таки мое «верное» – это мое верное; моя истина – это моя истина, – писал Ницше, – и далеко не всякий имеет право претендовать на нее. В противном случае – грош мне цена как мыслителю.

Пост-культура вроде бы декларирует иное – полную толерантность всего и вся без какой-либо полемики и утверждения каких-либо приоритетов, какого-либо «верного». Все верно одинаково!

Между тем, и она вполне осознанно не придерживается этого принципа до конца. Одинаково «верно», равноценно и допустимо для нее только то, что сегодня находится в ее, интуитивно, но достаточно точно ощущаемом и строго лимитированном пространстве, которое я описываю в структуре своей нонклассики. Мы, например, с Вами, дорогой Вл. Вл., в это пространство не попадаем, и нас для носителей *пост-* и его апологетов просто не существует. Мы из другого мира, им уже не доступного и им не интересного. Последнее – главное. Мы – архаика из далекого прошлого. Нас сегодня и уже давно для них просто нет. А они господствуют ныне в культурно-интеллектуальном пространстве. Так что вопрос толерантности – относительный вопрос, имеющий для меня свои достаточно очевидные границы. Пространство «единственно верных» теорий я ограничиваю, во-первых, культурно-интеллектуальным и духовным уровнями их создателей, во-вторых, принадлежностью их к Культуре и, в-третьих, своей исследовательской интуицией. В *пост*-культуре просто нет такого измерения (верности, истинности etc.). При этом, она сама – *пост*-культура, – объект моего научного анализа, особого рода подопытный кролик (вместе со всеми ее теоретиками и апологетами), который ставит сам над собой опыты, а я наблюдаю со стороны и не вижу, как бы я мог повлиять на ход эксперимента, да и не желаю. Не дело это мыслителя.

Полностью с Вами согласен по вопросу «фетишизации понятий». Вряд ли меня можно в этом упрекнуть. Однако я за точность смысла употребляемого термина, его семантическую прозрачность. Если я хочу, чтобы меня правильно поняли, я обязан прояснить смысл, в каком я употребляю тот или иной термин, ибо большинство из них в нашей сфере предельно полисемантичны и весьма расплывчаты. Стараюсь это делать всегда, когда предоставляется возможность. Однако как трудно быть правильно понятым, даже человеком, тебя вроде бы знающим неплохо! Что же говорить о том, кто пробежал твой текст через строчку в кафе или в метро?

Другое дело, когда я не желаю быть точно понятым, ибо и сам не знаю, что у меня понимать-то надо, но при этом хочу пустить пыль в глаза, создать имидж, иллюзию того, что я тоже в мудрой современной игре смыслами выступаю на равных, тогда, конечно, я не только не разъясняю смысла употребляемых терминов, но стараюсь риторски накрутить как можно больше иноязычных словечек, да еще в самых немыслимых сочетаниях. Да и цитаток накидать из модных философов, богословов, писателей. Вот, ведь какой я мудрец и дока! А Вы понимайте, как знаете то, что я сам-то не понимаю, ибо никакого смысла в сие плетение словес не вкладываю.

Между тем, и Вы, друг мой, естественно, не отказывая мне в употреблении существенных поня-

тий моей концепции, корректно намекаете, что, может быть, о них стоит задуматься еще раз, и вкладываете в них не совсем тот смысл, в котором я их употребляю, хотя он неоднократно разъяснялся. У каждого из нас, однако, своя интуитивно сложившаяся семантика языка, и мы ею и руководствуемся, быстро забывая о семантике, даже разъясненной, своего коллеги. Это понятно, но грустно субъекту, стремящемуся к коммуникации с себе подобными.

И я опять, в который уже раз, задумался. Речь о «классической эстетике» и «нонклассике». Действительно, и Вы лишний раз убеждаете меня в этом, они на уровне интуитивного знания обыденного значения термина «классический», возможно, не совсем адекватно выражают суть дела. Этот вопрос уже более 10 лет волнует и меня, но ничего более адекватного подыскать не могу. Во-первых, оппозиция «классическое – неклассическое» не носит в моей концепции никакого оценочного характера. И, понимая, что первая реакция на нее будет именно такого рода, я и в своих работах, где ввожу эти понятия, и в нашем Триалоге неоднократно пояснял смысл этой оппозиции. «Классический» употребляется у меня не в смысле «образцовый» и «совершенный», но как *принадлежащий Культуре*, в ней сформировавшийся и получивший свое смысловое наполнение, а «нонклассика» – это, прежде всего, принадлежность к *пост*-культуре. Оценочный смысл здесь уже вторичен (но есть, конечно, и он), и у нас с Вами он, возможно, всплывает в сознании только потому, что мы все-таки органично принадлежим Культуре, она для нас – истинный и пока единственный носитель ценностей и изнутри нее мы смотрим на все внеположенное. В *пост*-культуре мы живем внешне, только приглядываемся к ней с некоторым удивлением и опаской, но ее «ценности» (если они там есть) – не наши ценности. Вы же, как мне кажется, в угоду безбрежному плюрализму *пост*- (все-таки мы же в нем живем, а «жить в обществе и быть свободным от общества, – писал любимый Вами классик марксизма, – нельзя!» – прав был, чертяка!) хотели бы совсем снять в науке об артефактах *пост*- какой-либо оценочный характер (что и делают их апологеты). Теоретически это верно, но практически в моей парадигме реализовать затруднительно. Да и в Вашей тоже.

Если называть сущностное ядро эстетики не классическим, а метафизическим (что для меня в данном контексте одно и то же, как Вы знаете), то как назвать нечто, именуемое мною нонклассикой? Нонметафизикой, т.е. физикой? По сути, и это верно, но звучит еще более оценочно в нашем с Вами понимании, чем нонклассика, менее конструктивно и почти абсурдно, диковато. Не так ли?

И, понятно, что в моем именовании «классическая» не содержится никакой исторической обусловленности. Я ведь и поясняю, что это – именно *метафизическая* часть эстетики, без которой она существовать не может. При этом и мое понимание метафизического применительно к эстетике не раз уже приводилось в нашей переписке. По сути, оно не отличается от Вашего: метафизика – внеисторична, а вот относительно «архетипов» или «платоновских идей» здесь у каждого из нас, возможно, свое понимание. Кажется, эти понятия и наше понимание их мы еще не обсуждали с пристрастием. И здесь, исходя из контекста всей нашей переписки, возможны разночтения.

В этой связи вспомнились некие любопытные исторические оценки Вашего покорного слуги известными Вам личностями. Когда-то на заре туманной юности, студентом я попал в гости к наместнику Псковско-Печерского монастыря о. Алипию. После долгой почти дружеской беседы по вопросам искусства, религии, эстетики, он на прощанье сделал вывод, что я, с одной стороны, Павел (типологию людей он вел по типам апостолов), ибо подхожу к вере от разума и науки, а с другой, – Фома, ибо мне необходимо обязательно «вложить персты», пощупать, чтобы признать нечто за реальность. Тогда первое мне понравилось больше, хотя и насторожило, второе совсем не понравилось. Значительно позже, когда судьба надолго свела меня с Лосевым, точнее уже вскоре после его смерти, режиссер, снимавший о нем фильм, прокрутил мне магнитофонную запись (большая часть его записей разговоров с Лосевым не вошла в фильм, естественно), в которой он по просьбе режиссера давал краткие характеристики своим друзьям и знакомым. Когда речь зашла обо мне, мой добрый учитель высказался примерно в таком духе: Бычков-то… Да он живет только в мире идей, чистой воды идеалист, ничто земное его не интересует. Эта характеристика

мне тоже не очень понравилась. Она относилась, по-моему, не ко мне. Я вроде бы твердо стоял на земле, и она мне всегда нравилась, в эстетическом плане, по крайней мере.

Тогда меня, правда, и не очень интересовала собственная персона. Я занимался вещами более серьезными и интересными. Не до самокопания. Однако в последнее время, особенно после допроса с пристрастием, который провела Н.Б. на/после моей выставки в РГБ, мне вспомнились эти характеристики, и я с удивлением заметил: а ведь, кажется, правы были и о. Алипий, и Алексей Федорович. Главным в моей жизни всегда был и до сих пор остается эстетический опыт, т.е. вхождение в мир духовный путем конкретно-чувственного восприятия эстетических объектов. В какой-то мере – это и есть Фома (конкретно-чувственно). А сам-то мир эстетических объектов и то, куда он ведет, – это, естественно, мир идей. Платоновских идей. Понятых именно в платоновско-лосевском смысле. *Идея* = *эйдос* от eido – видеть, созерцать; а *эйдос* = *идея* в первоначальном значении – это, конечно, вид, внешний вид, идеальный = прекрасный вид (других в идеальном мире Платона не имелось), *красота*. Да, это мой мир. Это мир эстетствующего субъекта Культуры. И Фома в нем протягивает руку Платону, а Платон дружески похлопывает его по плечу: ты прав, парнишка – прикоснись к Красоте. Идея, она духовно осязаема, ибо пластически, т.е. эстетически, выражается и в эстетическом облике существует. Эстетически данная идея и есть метафизический архетип всего конкретного множества объектов эстетического опыта, эстетического мира. Знал уже Плотин и прекрасно выразил это.

И это – наш мир! Не так ли друзья?

И что нам до всех этих *пост-*, неоклассик, виртуалистик? Ну, их!

Но чем-то и они нас привлекают. Жить в обществе… Увы! Привлекают ведь. Вот и Вл. Вл. все тщится подъехать к кипе войлока Бойса с метафизической меркой и все уговаривает меня: ну, что Вы сопротивляетесь? Дайте попробовать! Чего Вам жалко-то? А вдруг там откроется нечто, что весь мир перевернет и Эра Великой Духовности, именно там заваленная, откроется? Дайте заглянуть под войлок-то? Да, ради всего святого, друг мой! Дерзайте и обрящете. Что ищите, то и найдете! Это же аксиома научной деятельности.

Вот, в чем я с Вами совершенно согласен, так это в том, что «*в той же степени, в какой такие мастера как Бойс, Раушенберг, Кейдж сохраняют связь с миром духовных ценностей, в такой и их творчество подлежит рассмотрению с позиции метафизической эстетики*». Что верно, то верно. И в этом сложность анализа всех явлений современной культуры. Все крупные творческие личности XX века (сейчас они, кажется, уже кончились) жили в пограничной ситуации между (metaxy!) Культурой и *пост-*. И в творчестве большинства из них (а названные Вами персоны все в этом ряду) еще сохраняется (или они считают, хотят считать, что сохраняется) связь с Культурой, т.е. «с миром духовных ценностей», хотя и очень многое принадлежит *пост-* (т.е. в эстетическом плане подпадает под юрисдикцию неоклассики). Другой и почти безответный вопрос, где проходит рубеж (limes) в их произведениях между тем и тем. Ясно, что он даже гипотетически непроводим, ибо поля перекрывают друг друга в каких-то областях. Тогда Вы настраиваете свою оптику на выявление за инсталляциями-шкафами Бойса с объедками и помоечным хламом середины XX в. в Дармштадском музее комплекса вечных идей обихода человека общества потребления и наслаждаетесь их красотой, а я настраиваюсь по категориям безобразного, повседневности, абсурда и тоже несказанно радуюсь, когда прозреваю абсолютную аутентичность в инсталляциях великого мэтра.

Вот, мы и подошли к «оптике», но о ней несколько позже. Здесь я увлекся всякой лирикой по поводу платоновских идей и шутками по оптической части. А дело-то существенное, не до лирики и шуток, пожалуй. Ясно, что большинство произведений крупных мастеров второй половины прошлого столетия (во всех видах и жанрах) независимо даже от желания их создателей в той или иной мере обладают эстетическим качеством по критериям самой, что ни на есть, классической эстетики. Как правило, все эти мастера имеют хорошую классическую выучку в том или ином виде искусства и владеют соответствующей техникой, да и имеют неплохой эстетический вкус. Поэтому, что бы они там ни сочиняли, самое даже манифестарно вызывающее и шокирующее, кое-что

в их объектах, инсталляциях, арт-проектах все равно создается по эстетическим меркам, и мы при восприятии это ощущаем. Вот в этой мере они подпадают под юрисдикцию классической эстетики и художественной критики. Все же остальное – по ведомству неклассики. Это очевидно.

Итак, мы, кажется, говорим об одном и том же. Только я в контексте моей концепции придерживаюсь понятия «*классическая* эстетика» как более емкого и широкого, а Вы несколько зауживаете пространство, называя ее «метафизической эстетикой». Смысл же остается один. Мы имеем в виду сущностное, именно метафизическое ядро науки эстетики, без которого она таковой, т.е. эстетикой, быть не может. Предмет ее я неоднократно описывал и принципиальных возражений от Вас пока по этому поводу не слышал. И метафизика его заключается в том, что он складывается из определенной совокупности *идей*, которые я в более привычной нам современной эстетической номенклатуре называю *категориями*. Именно, *идеи* прекрасного, искусства, игры, вкуса, художественного образа, художественного символа, катарсиса. Это – главные, и они в принципе могут быть сведены к двум: идеям *прекрасного* и *искусства*. И именно – *идеям*, не самим феноменам. Метафизический фундамент эстетики.

Есть и некоторые другие идеи, но уже как бы второго эшелона. Классическая эстетика занимается системой всех этих идей в их чистом, освобожденном от какой-либо конкретной эмпирии и даже феноменологии виде, что собственно и конституирует их метафизичность. При этом полностью избежать их исторической, социокультурной, личностной обусловленности практически все-таки не удается, ибо на дискурсивный уровень их выводят простые смертные вроде Канта, Гегеля и иже с ними. У каждого эстетика, как бы он не стремился к оптимальному выражению того, что он прозревает на тех уровнях духовности, которые ему доступны, всегда результат будет промодулирован и культурно-историческим контекстом, и его индивидуальной ментальностью. Этого не могут избежать даже математики, а что уж там говорить о гуманитариях. И в этом состоит своеобразная прелесть гуманитаристики. Поэтому платоновская идея красоты – это одно, кантовская – нечто иное, а мое или Ваше – это мое или Ваше, хотя вполне возможно, что прозреваем мы все одну и ту же голенькую и очаровательную в своей чистоте и девственности *идею* красоты. Однако она, как практически и все из мира идей, принципиально не поддается адекватной вербализации. И, вероятно, благодаря этому и возникло искусство, которое более адекватно, чем наш, великий и могучий, может выразить эту идею, но именно *выразить* на своем языке, который и возник-то для ее выражения, – на *художественном* языке, не имеющем с нашим ничего общего; языке совсем иного уровня, чем язык словесный. Да это все нам всем хорошо известно, о чем здесь долго рассуждать?

Между тем, в классической эстетике есть разделы, включающие эмпирию как существенный и необходимый пласт своего бытия. Например, все, что касается проблем эстетического восприятия (мы об этом не один раз и очень продуктивно беседовали) или герменевтики. Это не *метафизика* в узком и точном смысле слова, но на равных с ней правах входит в *классическую* эстетику и философию искусства согласно определению предмета эстетики (субъект-объектные отношения, гармония с Универсумом и т.п.). И здесь уже речь идет не только о метафизике, но и в чистом виде о «физике», и в «классической эстетике» для нее есть место, что я уже показывал в разговоре о восприятии искусства. Поэтому мне, например, обозначение этого раздела эстетики как «метафизический» не очень подходит, хотя я совсем не исключаю возможности в какой-то иной теории, которая по-иному определяет предмет эстетики, наличие именно такого раздела. Скажем, если кто-то определяет предмет эстетики в качестве некой совокупности идеальных характеристик объективно существующего мира (и такие определения имеют место в истории эстетики), то ему вполне подходит именование сущностного ядра эстетики как «метафизическая эстетика». Всё, в конечном счете, зависит от определения предмета науки. Однако исторически оно сложилось, по моему глубокому убеждению и интуитивному прозрению того мира идей, о котором Вы говорите, как более тяготеющее к моему определению, т.е. субъект-объектному.

Теперь время обратиться и к модной сегодня «оптике». Между прочим, ей тоже нет места в мета-

физической эстетике, но для «классической» философии искусства она представляет определенный интерес, как и для нонклассики, естественно, на чем Вы и делаете акцент. Наряду с введенными Вами «оптиками» я хотел бы напомнить Вам, что эстетика знает их немало, а сегодня количество их все умножается. Есть оптика *иллюстративная*, когда в искусстве видели только «книгу для неграмотных» или свидетельство реальности тех или иных исторических событий. Есть оптика *революционно-демократическая*, характерная, как Вы помните, для нашего отечества (Стасов, Писарев и др.). Есть оптика *реалистическая* (в смысле «натурализма» Золя и иных французов этой школы). Есть оптика *толстовская*, которая, как мне сообщил недавно Олег, опять начинает процветать в американской околоцерковной эстетике, правда, кажется, без опоры на своего великого предшественника. Есть оптика *коммерческая* (сегодня она вообще на первом месте в мире арт-производства). И так далее, и тому подобное. Это же древнейшая традиция – видеть, искать и находить в искусстве все, что угодно (и это все там есть!), кроме его сущности. А где же, дорогой батюшка, у Вас оптика *художественная, эстетическая*? И мы уже не первый раз претыкаемся с Вами об этот камень.

– Да, это само собой… А, вот, само ли?..

Если само собой, тогда к чему Вам все эти, далекие от эстетики «оптики»?

Лично я, повторюсь, подхожу к искусству только с *эстетической* «оптикой» (равно художественной). Мой глаз всегда и однозначно настроен на это, и я никогда не перестраиваю его ни на что иное, когда имею дело с искусством. А для этой оптики все произведения искусства стоят в одном ряду: и древнеегипетская роспись, и византийская мозаика, и древнерусская икона, и ренессансная картина, и Кандинский, и Дали, и Миро, и Раушенберг, и Бойс, и Шемякин. *Художественность* – вот главный и единственный критерий. Если моя душа поет и ликует, созерцая произведение, и т.д. (вся лестница эстетического восхождения), то это высокое искусство. Если же передо мной произведение, не обладающее эстетическим качеством, то оно для меня и не искусство, а симулякр искусства, некий муляж. И будь в нем хоть тысяча степеней либертатизма, который Вам сегодня почему-то кажется существенным в современном искусстве, для меня это *неискусство*. Кстати, характеристика «свободы» действительно существенна для *пост*-культурной продукции. Этой свободой просто переполнена вся современная арт-продукция – и в визуальных искусствах (так теперь обозначается то, во что перетекли изобразительные искусства), и в театре, и в кино, и в музыке. Я как-то забыл ее включить в арсенал моих неклассических паракатегорий. Теперь включу с благодарностью Вам.

И вот здесь мы подходим действительно к существенной проблеме моей концепции. Я не из риторических соображений вопрошал Вас. Не только Вы с Вашими четырьмя, интересными во внеэстетическом плане «оптиками», но и практически вся моя Нонклассика (или «неклассическая оптика») – это тоже «оптика» внеэстетическая. Среди ее паракатегорий нет понятия художественности или эстетического качества. Ибо! Подавляющее большинство произведений современного продвинутого, или актуального, искусства просто лишены этого качества. Они не инициируют во мне стремления к *созерцанию*. Я просто *рассматриваю* с интересом мешки с углем Кунеллиса или живых кур, испражняющихся на восковую персону Льва Толстого в инсталляции Кулика, как и самого голого Кулика, облаивающего прохожих на улицах Парижа. Никакого эстетического чувства здесь нет и в помине, но свободы «от» сколько угодно (вот, свободы «для» не вижу, да и не очень понимаю, что Вы под этим имеете в виду– свободу для выхода из искусства в жизнь? Или из нашей жизни в иную жизнь? Тогда, при чем здесь искусство-то?), абсурда – сколько угодно, парадокса – сколько угодно и т.д.

«Тем не менее, освободительная направленность искусства, начиная с конца позапрошлого столетия и по сегодняшний день, является одним из ценнейших достижений человеческого духа на эволюционном пути к ноосфере». Вот это действительно гениально! Хотя и дискуссионно. Снимаю шляпу! Однако, если даже голый Кулик на цепи или Кунеллис с газовой горелкой наперевес ведут меня к некой мифической, виртуальной ноосфере (а она уже зародилась в Интернете, и ею вплотную занимается виртуалистика), то меня это еще не убеждает в при-

надлежности их опусов к сфере эстетического опыта, или искусства. И о какой, собственно, ноосфере Вы говорите? Вернадского? Шардена? Или еще что-то?

Да я ведь бываю в этой ноосфере каждый раз, когда *созерцаю* истинное произведение высокого искусства, когда акт эстетического восприятия совершается полностью, и я достигаю гармонии с Универсумом, полноты бытия, утопаю в море блаженства и духовного наслаждения. Какой еще ноосферы желать? О чем это Вы, друг мой?

Ах, да, кажется, понимаю. Вы об эсхатологической онтологии – развиваете идеи Бердяева о распылении материи, высказанные им после осмотра кубистических работ Пикассо. Не так ли? В них Бердяев, кажется, усмотрел один из путей «распыления материи», ускоряющих переход человечества в иной, нематериальный эон, на другой план бытия, по терминологии эзотериков. Тогда понятно. Вот «для» чего Вам так приятна анархическая «свобода» в современном арт-производстве. Вы чаете эсхатологического освобождения от материи, бренного тела и воспарения, воспарения, эфирного парения…

И я чаю того же, кажется. Правда, не сегодня. Страшновато утратить свое столь любимое «Я», которое ведь в любом случае будет уже *иным* (если *будет* вообще) вне этой, земной, столь хрупкой и ненадежной материи. Как ответил один из остряков на штамп «Все мы там будем»: только я бы желал не вне очереди. В моем «Апокалипсисе», как Вы помните, я прозреваю, что *пост*-культура знаменует одну из двух неумолимо надвигающихся возможностей: или полную и *абсолютную* гибель человечества (без каких-либо переходов куда-либо и воспарений), или скачок в новый эон бытия, который может осуществиться только при помощи свыше. Сам человек здесь бессилен. Дарованную ему свободу выбора он реализовал не в свою пользу, и отыграть назад уже поздно. Amen! Именно современное искусство (все искусство XX столетия!) ощущает это с угнетающим постоянством. Постоянно и монотонно вопиет о грядущей катастрофе. Да, собственно, и большинство современных мыслителей и ученых, по-моему, уже видят это. И мало кто усматривает грядущую Эру Великой Духовности, т.е. эсхатологический скачок. А вот о личной, ныне имеющей место быть «Эре Великой Духовности» я в наших письмах уже как-то поведал, хотя и не получил поддержки со стороны сокресельников.

Кстати, насчет «*освободительной направленности искусства, начиная с конца позапрошлого столетия и по сегодняшний день*». Здесь, по-моему, несколько смешались в кучу кони, люди… «Освободительная направленность» освободительной в этот период рознь с точки зрения художественности. Одно дело, когда импрессионисты, главные постимпрессионисты или многие авангардисты стремились освободить искусство ОТ внехудожественного балласта ДЛЯ усиления его сущностного художественного потенциала, и совсем другое, когда многие модернисты, концептуалисты, актуалисты и т.п. стремятся освободить искусство ОТ самой его сущности – художественности, и мне в данном случае совершенно не важно ДЛЯ чего.

Именно поэтому современное искусство, скорее безбрежное море артефактов *пост*-культуры, освобожденных от художественности, я рассматриваю в целом лишь как симптом, знак, знамение, в конце концов, вершащегося грандиознейшего слома космо-антропного уровня и перехода (скачка) к чему-то *иному* (Вы видите за этим – ноосферу, дайто, Господи; я пока не усматриваю ничего конкретно утешающего). Поэтому для любых произведений из сферы искусства (включая и самые «актуальные», и самые «продвинутые», и самые нетрадиционные, и, естественно, дигитально-сетевые) я вижу один критерий – *художественность*, хранителем которого и является классическая эстетика. Две же другие части моей эстетики (Нонклассика и Виртуалистика) служат, пока, во всяком случае, лишь для более или менее адекватного описания произведений соответствующих классов, их классификации.

Между тем, учитывая существенные изменения, которые произошли и происходят в последнее столетие в духовно-ментальном и психическом мирах современного человека (человека *пост*-культуры! человека net-generation! *пост*-человека!), могу, однако, предположить, что именно Нонклассика и Виртуалистика могут сегодня выявить те новейшие механизмы контакта современного человека с Универсумом, которые и будут для него *эстетическими*. В полном смысле слова, т.е. (что мне пока даже трудно пред-

ставить, но дело, кажется, идет в этом направлении) будут способствовать гармонизации человека с окружающим миром, давать ему ощущение полноты жизни, доставлять наслаждение. Все течет, увы! Иногда не в ту сторону, куда хотелось бы моему инерционному сознанию, но – течет.

В завершение пример одного современного произведения, экспонирующегося сегодня на выставке «Лицо. Образ. Время. Изображение человека в искусстве: от модернизма к современности» в Фонде культуры «Екатерина» (есть такая большая выставочная площадка на Лубянке/Кузнецком). Инсталляция американца Тони Мателли (1971 г.р.) под названием «Трахнутая пара» (Tony Matelli. Fucked Couple. 2006). Иллюзионистически выполненные (типа восковых персон или «скульптур» Дж. Де Андреа) в натуральную величину обнаженные фигуры мужчины и женщины в позах изгоняемых (бегущих в ужасе, держащихся за руки) из рая Адама и Евы. Пространство за ними усыпано обломками настоящего рояля и большой фрагмент его на головах пары, особенно мужчины (как будто о них его и разбили, трахнув с огромной силой). У мужчины кровоточащий обрубок руки, женщина на одной ноге, от другой тоже остался только кровоточащий обрубок (обломок, откусок?), она с костылем. Тела пары утыканы и кое-где проткнуты насквозь колющими и режущими инструментами всех времен – ножами, ножницами, кинжалами, шпагами, мечами и т.п. Из-под всех струится кровь. Тела в синяках, кровоподтеках. Голова женщины полностью размозжена какой-то огромной битой (типа бейсбольной, что ли?). Так что ее почти и нет – ошметки костей, мозга, кожи…. Все вылеплено и прописано до отвращения натуралистически-иллюзорно. Полная иллюзия действительности (этому уже давно в *пост*-культуре научились). Инсталляция вызывает какое-то физиологическое содрогание, ужас, отвращение, шок. Настолько натуралистично и отталкивающе. И потрясает этим до основания. Думаю, что примерно так же в свое время потряс Достоевского «Мертвый Христос» Гольбейна, а меня – «Распятие» из Изенгеймского алтаря Грюневальда. Во всяком случае, по психофизиологическому воздействию это близко. По художественному – иное. Совсем иное.

Тони Мателли.
Трахнутая пара.
2006

Однако. Что перед нами? По какому разряду расценивать? Конечно, это произведение самого современного уровня – супер-«актуальное» искусство. Абсурд, жестокость, безобразное, натурализм, шок – все в нем по высшему классу. Нонклассика чувствует себя здесь привольно. Однако при этом и сильнейшее символическое звучание. Нет, эта работа (как, кстати, и «XX век» Бойса из Мюнхена) не предвещает никакой ноосферы (хотя размозжение и растерзание материи, плоти в полном и прямом смысле), но глобальную

Шмуцтитул из книги:
В. Иванов.
Петербургский метафизик:
Фрагмент биографии Михаила
Шемякина

катастрофу человечества – конечно. Мощный символ конца всего…

Далеко не обо всем удалось поговорить, на что инициирует Ваше крайне важное для меня письмо. В частности, и Ваш метафизический синтетизм, который я с большим интересом изучаю по монографии, остается пока за кадром. Однако Вы приучаете меня к лаконичным письмам, возвращаете к классическому эпистолярному жанру, который мне все равно вряд ли удается выдерживать, как и благопристойный размер. Простите великодушно. И за некую сумбурность текста. Пришлось неоднократно прерываться – идут годовые отчеты, занимаемся канцеляризмами, подсчетом баллов и коэффициентов – кто на сколько натворил за прошедший год.

Обнимаю Вас, друг мой, и жду Ваших размышлений по затронутым нами темам, а также по всем другим вопросам и, конечно, – информации о выставках и книгах. Было бы неплохо поговорить и о сюрреализме, одном из наиболее любимых мной направлений XX века. Что там за выставка-то, так привлекшая Ваше внимание? Хотелось бы, раз уж не удается увидеть, хотя бы услышать о ней в Вашей интерпретации.

Ваш В.Б.

155. В. Иванов (14–15.12.09)

Дорогой Виктор Васильевич,

Ваше письмо доставило мне огромное удовольствие. Оно напоминает главу из увлекательного *романа идей,* в котором возвышенная метафизика уютно сочетается с гротескным юмором. Перечитал письмо несколько раз, прежде всего по соображениям эстетически-гедонистическим. Мне даже показалось: не напрасно ли мы зарываем в землю свои способности и не пора ли нам, вместо академических масок, показать свои истинные лица литераторов-романистов? Давайте вместо Триалога напишем толстенный роман, а на вырученные деньги купим замок неподалеку от шемякинского и там достойно завершим свой жизненный путь…

Но все же, вероятно, не пришло для этого время; придется вернуться на скользкие пути философской дискуссии и заняться проблемой уточнения своей терминологии. Она неоднократно возникала в ходе наших дружеских бесед. Одно из их неоценимых преимуществ заключается в возможности быть выслушанным и понятым. А если и остался непонятым, то друзья всегда готовы терпеливо еще раз разобраться в возникших трудностях. Обычно в таких случаях я делал оговорку: подобные комментарии предназначаются только для Вас и меня; зачем обременять других участников или будущих читателей (буде таковые найдутся). Нам же очень интересно и важно. Но сегодня я, пожалуй, эту оговорку не сделаю, поскольку речь пойдет не столько о терминологических нюансах (впрочем, и о них тоже), а о вопросах, ответы на которые небезразличны для каждого, кто имеет «счастье» размышлять о современности.

Хочу поговорить о том, что Вы называете принципом *относительности,* «господствующим в неклассической, да и в постнеклассической науке». Да, господствует, правит бал, безмятежно царствует и одаряет щедро своих приверженцев, но я то здесь причем? Моя позиция существенно отличается от ны-

нешнего релятивизма, и мне очень жаль, что я не смог ее достаточно ясно разъяснить. Mea culpa!

Culpa, но все же не maxima culpa… поскольку старался выразить свое понимание мировоззрительного плюрализма вполне определенно, без того чтобы его можно было бы отождествлять с ныне общепринятым. В пылу своей праведной борьбы с «современной *пост*-культурной толерантностью» Вам показалось, что я встроился в ряды ее приверженцев. Уверяю Вас: это мираж, иллюзия, призрак. На деле же я полностью разделяю Вашу критику (разве что в каких-то нюансах мысли есть несущественные различия).

Принципиальное различие я наклонен усматривать в другом… Но различие ли это на самом деле или очередной мираж, игра двойников? Поправьте меня, если я ошибаюсь.

Хочу разъяснить свою позицию не в гротескно-полемическом тоне, а кофейно-примирительном и уравновешенно-академическом, хотя все же – для большей ясности – придется отталкиваться от цитат из Вашего последнего письма.

Вы пишете, что Вл. Вл. на протяжении всей нашей переписки призывает к «предельной научной толерантности, признанию противоположных точек зрения за не менее истинные, чем моя собственная ("единственно верная")» и т.п. Верно, призываю и буду призывать, но по основаниям, отличным от большинства современных призывов к толерантности и плюрализму. Я исповедую плюрализм *иерархический, структурно оформленный и на микрокосмическом уровне отражающий эйдетическое строение макрокосмоса (мир архетипов)*. Этот принцип полярно противоположен современному плюрализму, прекрасно охарактеризованному Ильей Кабаковым. Он писал в своей книге «О “тотальной” инсталляции»: «Если сравнить предыдущую историю искусства с текущей в одном или по многим руслам рекой, а разнообразные направления – с волнами этой реки, то сегодняшняя ситуация напоминает скорее огромное озеро (не лучше ли сказать, болото. – *В.И.*), где по неподвижной поверхности перемещаются, "дрейфуя" и мирно соседствуя, и новые, недавно возникшие направления, и уже хорошо забытые». Математически точно, не правда ли.

Я же полагаю, что подлинные мировоззрения образуют в своей совокупности *плерому,* т.е. *полноту,* структурированную по тем же законам, что и космос в его духовных основах. Все, не входящее в эту плерому, – пыль, суета, наваждение, обреченное на «смерть вторую», бесследное исчезновение. В современной ситуации приобретает особое значение осознание эйдетических взаимосвязей между различными мировоззрениями, а также проблема их метафизического синтеза.

Вы ведь тоже признаете наличие «интеллектуального пространства», в котором обретается «совокупность (эстетических. – *В.И.*) теорий и концепций». Я бы только назвал это «пространство» – *ментальным,* а основу и источник его – миром архетипов. Тогда-то и возникает вопрос о *сочетании внешне несочетаемого*.

Бердяев определял философию как форму символизации духовного опыта. Соответственно, существуют и различные *ступени символизации,* которые я кратко охарактеризовал в своей последней книге. А раз речь идет о *ступенях,* то и о *лествице восхождения,* а не об «*оргии толерантности*» (выражение Ваше). Если принять данное обстоятельство во внимание (а я смею надеяться, что оно принято во внимание моими доброжелательными собеседниками), то остается непонятным: почему Вы адресуете мне вопрос: «Неужели Вы действительно думаете, что какой-нибудь крупный религиозный мыслитель…» (и т.д., см. Ваше письмо). Короче, неужели я думаю, что религиозный мыслитель может – «братски обнявшись» – отправиться с атеистом в «райские кущи или в пивной бар», дабы справлять там «оргии толерантности»? Явно: вопрос не по адресу.

Скажу только: именно для русских религиозных философов, начиная с Владимира Соловьева, а, пожалуй, и с Достоевского, вставала проблема примирения всемирных противоречий. Прекрасный пример примирения (синтеза) дал В. Соловьев в статье «Идея человечества у Августа Конта». «Если мне не приходится раскаиваться в факте своего нападения (на позитивизм. – *В.И.*).., то долг перед Контом все-таки остается – долг указать зерно великой истины (почитания Софии Премудрости Божией под формой Великого Существа. – *В.И.*) в его действительном,

целом учении». Полагаю, что такой *синтез* весьма далек от оргий в пивном баре, когда мистик-софиолог заливался бы пьяными рыданиями на атеистической груди основателя позитивизма.

Еще примерчик: что дальше отстоит друг от друга, чем христианский персонализм Бердяева и диалектический материализм Маркса. Тем не менее, Бердяев не уставал подчеркивать те стороны марксизма, которые он признавал в качестве истинных. «От Маркса, – писал Бердяев, – должно быть удержано социологическое понимание условий восприятия Истины» и т.д. Число цитат можно умножить почти до бесконечности. Бердяев постоянно указывал на свою способность совмещать (синтезировать) крайне противоположные мировоззрительные системы: «Мне одинаково близки Ницше и Лев Толстой. Я очень ценю К. Маркса. Но также Ж. Де Местра и К. Леонтьева (крутых мракобесов с точки зрения марксизма, да, и не только его. – *В.И.*). Мне близок и мною любим Я. Бёме, но так же близок Кант». Неужели это напоминает «оргию толерантности»? Если же нет, а я питаю надежду, что и Вы скажете «нет», то, значит, имеется разница между иерархическим плюрализмом и беспринципным релятивизмом.

Но мало признать возможность примирения противоречий, надо найти метод для *сочетания несочетаемого*. В этом направлении шли поиски Андрея Белого с его теорией «мировоззрительного контрапункта». Наметки ее были даны в «Эмблематике смысла». Позднее он предлагал назвать свою статью «Диалектика преодоления микрокосмического мышления в макрокосм». То, чего Белый не мог найти в 1909 году, он обрел позднее, изучая курс лекций Рудольфа Штейнера «Человеческое и космическое мышление» (1914), в котором выделено двенадцать типов мировоззрений (Зодиак), каждое из них дано в семи планетарных модификациях и трех основных мировоззрительных тонах. Андрей Белый отмечал сходство своего символизма с таким подходом. «Тут и там попытка вопрос о мировоззрении заменить теорией мировоззрительного контрапункта; тут и там усилие показать, что надо выйти из мировоззрения в их круг». На основе этой теории Белый рассмотрел гётевское учение о свете в своей, к сожалению, мало учитываемой в современной философии книге «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности». Он развил в этой работе теорию градационного подхода к мировоззрительным проблемам. В таком освещении гётевская теория «хочет быть – крутобегущими смыслами двенадцати построений, преломленных в настроениях (планетарных. – *В.И.*), в тонах и взаимных их контрапунктах».

Можно упомянуть в этой связи и Юнга, переосмыслявшего алхимическую и астрологическую символику в духе своей глубинной психологии. «Планеты» для него – символы архетипов, определяющих душевные структуры, а, следовательно, и мировоззрения.

Далее не хочу входить в обсуждение этой трудоемкой проблемы. Моя цель исчерпывается попыткой провести границу между «пивным баром» и герметической лабораторией, чтобы впоследствии мою позицию не вписывали в контекст *пост*-культурных «оргий». Вы также проводите эту границу и пишете, что мы с Вами, к счастью, не попадаем в интеллектуальное пространство *пост*-культуры, иными словами, в «пивной бар». Остается удивляться, почему Вы меня все же туда послали…

Или я опять, горемыка и простец, чего-то недопонял?

Но, вот, после возлитого елея на царапины опять в меня вонзаются львиные когти: предъявляется суровое обвинение в том, что я «в угоду (???) безбрежному плюрализму *пост-*…» хотел бы (где и когда???) совсем снять в науке об артефактах *пост*-какой-либо оценочный характер» *(увы, как говорил капитан Лебядкин, нет мне развития)*. Надеюсь, что после вышесказанного в моем письме это обвинение все же будет снято.

Теперь перейду к следующему пункту: проблеме *эстетической оптики*.

Опять возникает тревожное чувство взаимного недопонимания при внутренней близости. Не хотел бы упражняться в полемических гротесках или оправдываться в возводимых на меня напраслинах, а желал бы просто – в интересах общего дела – прояснить свою позицию.

Вы ставите на вид, что используемое мною понятие «оптики» принадлежит сегодня к числу модных (так сказать, *пост*-культурных и тем самым – одиозных) и напоминаете, что помимо перечисленных

мною «оптик» имеется еще ряд других (не менее далеких, по Вашему мнению, от эстетики). Но неужели мы в наших беседах не можем воспринимать друг в друге *индивидуальное*, а обречены – в силу нашей безмерной и обременительной эрудиции – воспринимать только сходство с теми или иными уже высказанными взглядами *других*? Это не значит, что надо замалчивать или отрицать влияния, однако не следует ли большее внимание уделять существу дела, т.е. внутреннему миру собеседников, тем интуициям, которые они почерпают из собственного духовного (а не вычитанного из книг) опыта?

Понятие «оптики» и «перспективы» я выработал в ходе своей *музейной* жизни. С ранних лет будучи *обитателем* Эрмитажа, мне приходилось замечать, как во время прогулок по залам надо регулировать свою «оптику», чтобы *увидеть*. Вслед за Петровым-Водкиным назову это упражнениями в *науке видеть*. Можно ли в таком случае отделять саму сущность эстетического опыта, связанную с восприятием *художественного образа,* от эстетики? Вероятно, мы опять говорим о совершенно разных вещах. Неужели Вы никогда не замечали, как меняется даже физиология глаза (сила цветоощущения, его ясность, резкость или приглушенность и т.д.), когда мы от созерцания Рублева переходим к картине Клода Моне или Матисса? Конечно, замечали. Тогда: о чем спор? Оптика в моем понимании и есть эстетическая оптика par excellence, настроенная на восприятие *прекрасного в его различных модификациях,* нередко внешне трудно сочетаемых в определенных исторических контекстах.

Эстетическая *всеядность,* восприимчивость к любым стилям и формам не есть само собой разумеющееся качество *реципиента*. Оно появилось в результате долгого пути развития европейской культуры как драматический результат ее самоотрицания и перехода в цивилизационное *инобытие*. В эпохи более целостные и продуктивные всегда господствовал принцип иерархического выбора и отбора. Многое *не видеть, не желать видеть, сосредоточенность на собственной идее и стиле – условие Культуры как таковой*. «Я вижу только то, что я желаю видеть», – говорил Феллини. С воспитания в себе этой способности начинается purificatio как первая ступень *эстетической инициации*.

Эстетическое восприятие – результат определенной настройки: социальной дрессировки, индивидуального развития и различных комбинаций того и другого. Флоренский считал, что классическая перспектива в искусстве Возрождения является плодом «насильственного перевоспитания психофизиологии в смысле отвлеченных требований нового миропонимания». Вот это я и называю *настройкой эстетической оптики*. В данном случае, по выражению Флоренского, *насильственной* (с такой радикальной формулировкой можно и не согласиться, но о чем идет речь, понятно). Такая настройка, по большей части, происходила в силу глубинных – «геологических» – сдвигов и не подлежала преднамеренному регулированию. Теперь, однако, пришло время приступить к этой работе сознательно.

Любопытно отметить, что первые исследователи средневековой иконописи (Буслаев, Кондаков, высоко ценя богословские, литургические достоинства иконы, были совершенно невосприимчивы к ее художественным достоинствам. Они их простонапросто *не видели*. Оптика была настроена слишком по-западноевропейски. Даже такой тонкий знаток искусства и сам прекрасный художник, как Александр Бенуа, писал об иконе «ужасные» (с нынешней точки зрения) вещи. Тот же Бенуа поначалу *не видел* и Врубеля, а потом горько сокрушался, что не сразу правильно оценил его значение.

Но к чему я об этом пишу? Опять увлекся на свою голову. Ведь для Вас *оптика* вне эстетики. Единственное мне оправдание в том, что хотелось бы быть понятым в *своем*. Вы ведь тоже этого хотите. И возможность прийти к взаимопониманию, безусловно, есть. Залог этому наше долголетнее дружеское общение и устремление к Прекрасному. И в Вашем последнем письме нахожу немало мыслей, которые полностью разделяю. В радостном восторге от фрагмента, в котором Вы излагаете свое понимание *мира идей*. Лучше и не скажешь!

На этом кончаю. Осталось еще несколько вопросов: может, попозже напишу о них.

Сердечный привет Н.Б. Разумеется, все мои письма адресованы и ей.

С братской любовью В.И.

О ПЕРСПЕКТИВАХ НОВЕЙШИХ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ЭСТЕТИКЕ

156. О. Бычков (Олеан, 14–20.12.09)

Дорогие собеседники! Хотя я давно уже не участвовал в дискуссии, и в некотором смысле ход полемики «Триалога» как-то затерялся, особенно в хоре похвал в сторону В.В. в последних текстах, решил я вернуться к некоторым темам прошлых дебатов. В частности, вдохновили меня рассуждения о сущности эстетического В.В. в последних текстах (в «интервью» с Н.Б. – письмо 134). Так, В.В. рассуждает об эстетическом опыте как «гармонии с Универсумом» и т.д. и т.п., однако, с чем именно эта гармония, в чем ее сущность и почему одни произведения искусства или природные явления ее вызывают, а другие почему-то не вызывают (или вызывают в зависимости от культурной среды и уровня образования?), не отвечает. В этой вот чрезмерной общности и размытости теория В.В. напоминает большинство теоретических работ по эстетике, как классических, так и наиболее свежих, которых я здесь недавно вдоволь начитался, ad nauseam. И вот решил по этому поводу и написать: чтобы одновременно и проинформировать моих российских коллег о том, что происходит на бездуховном и диком Западе (в англо-американской традиции, по крайней мере) в области эстетики, и порассуждать более конкретно о том, как же эстетический опыт работает и почему конкретно некоторые произведения искусства действуют более эффективно.

Сначала об исследованиях общего плана. Они разочаровывают: в общем-то уже старые проговоренные вещи, и такие же общие и расплывчатые суждения и теории. Исключение составляют (как будет ясно из последующего) исследования в области нейробиологического (психологического, и вообще «научного» в смысле англо-американского термина scientific) подхода к эстетике и искусству, и в области так называемой богословской эстетики, которая сейчас на Западе очень в моде. Но об этом потом.

Вот некоторые недавние исследования, которые, в общем-то, эстетику никуда, по моему мнению, не продвигают, но полезны для обзора общих тенденций. Мэтью Киран[1] предлагает общие размышления о сущности искусства и об основных проблемах искусства, вводного плана, в основном базируясь на Канте, которого он считает более глубоким, чем его преемников. Он рассматривает классические проблемы: оригинальность в искусстве; красота/безобразие/эстетизм; прозрение, истина, банальность в искусстве; смысл и форма; искусство и моральность/имморальность; неприличное в искусстве, и т.д. Дэбни Таунсэнд[2] предлагает хронологию эстетических фигур и движений, дает вводную статью по истории эстетики, прилагает библиографию по периодам. Словарь содержит сотни коротких статей, включая имена и понятия в эстетике (такие, как эстетическая оценка, эстетическое отношение, понятие эстетического и эстетические эмоция, переживание, суждение, объект, наслаждение, качества, красота и т.д.); статьи исторические (т.е., кто, что и когда об этом сказал исторически) и т.д.

Стивен Дэйвис и Ананта Зукла[3] предлагают сборник о сущности и определениях искусства. Содержит статьи по следующим темам: (теоретические статьи) искусство и эстетическое как широкие понятия типа «семейного сходства» Витгенштейна (т.е., понимание этих категорий разными традициями не полностью совпадает, а только пересекается в некоторых аспектах, поэтому можно иногда встретить людей, спорящих об этих понятиях, имея в виду их непересекающиеся аспекты, каковой спор вообще не имеет смысла), эстетическая оценка природных объектов – таких, как сады и т.п.; (исторические статьи) эстетика античности, Средних веков, Нового времени (от Канта до Ницше); (сравнительно-культурологические статьи) индийская, японская, не-западная эстетики; статьи по современным тенденциям (феминизм); эволюционно-биологическая эстетика (каким образом эстетическое чувство происходит от нашей биологии и общего человеческого исторического опыта).

[1] *Kieran M.* Revealing Art. London, New York: Routledge, 2005.

[2] *Townsend D.* Historical Dictionary of Aesthetics. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2006.

[3] Art and Essence. Ed. by *Davies S., Sukla A. Ch.* Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 2003.

Элегзэндер Нихэмэс[4] дает классическое обсуждения роли прекрасного в искусстве в герменевтической традиции Гадамера, который в свою очередь прокомментировал платоновские и другие античные тексты. Так, «прекрасное» – это момент откровения (несокрытости) в искусстве. Красота в искусстве – это свойство не давать счастье, а только обещать его (платоновская концепция «прекрасного» (т.е., строго говоря, to kalon) как указующего путь к благому, а не само благое). Такой подход к эстетике очень похож на трактовку искусства и эстетического опыта в современной западной богословской эстетике.

Вот пара исследований, интересных в плане дискуссии, если не новизны. Найджел Уорбертон[5] представляет англо-американскую аналитическую традицию в эстетике. Он обсуждает несколько теорий изобразительного искусства, в частности, Клайва Бэлла (формализм), Коллингвуда (эмоционально-выразительная теория), «учредительную» теорию искусства (Institutional theory; т.е., искусство – это то, что всякие там арт-дилеры и критики называют искусством), наконец, теорию «семейного сходства» последователей Витгенштейна, которая уже упоминалась выше. Искусству нельзя дать точного определения, так как здесь нет общих черт; это термин типа «семейного сходства», т.е. имеются некие общие черты между некоторыми феноменами, но ни одной общей для всех. Собственная точка зрения Уорбертона приближается к последователям Витгенштейна («семейное сходство»). Тем не менее, конечно, искусство можно обсуждать, находить общий язык и т.д. Такая трактовка определения искусства и эстетики, пожалуй, исторически верна, по опыту моего собственного анализа истории эстетических понятий, от Платона до XX в., в моей новой книге[6].

Гэри Айзэмингер[7] тоже работает в аналитической традиции и представляет теорию, которая (похоже, без осознания того самим автором) уже была предложена Львом Толстым более чем сто лет назад (см. «Теургическую эстетику» В.В.[8]). Искусство, по нему, это некоторого рода сделка или коммуникация. Намерение художника – представить творение для эстетической оценки, а зритель понимает или принимает это намерение и так это творение и воспринимает, как часть некого «оценочного процесса» или игры, включающего коммуникацию между создателем и зрителями, или зрителями между собой. (Это, например, объясняет, почему писсуар в разных контекстах воспринимается или как писсуар, или как «произведение искусства», о котором нужно, например, думать и высказывать глубокие мысли. Публика понимает, что в галерею он поставлен «для коммуникации», а не для еще чего-то. Так же можно разграничить, например, и использование культовых предметов типа икон в галерее как «искусства» (мы сразу понимаем, что это «для коммуникации»!), в противоположность их использованию в храме по назначению; об этом также см. ниже.) Центральное понятие в искусстве, по Айзэмингеру – это эстетическая оценка, которая заключается в том, чтобы находить или переживать некоторое состояние дел как ценное само по себе, иметь мысль, что это хорошо, и ожидать и от других подобной оценки. Само переживание является самоценным. Арт-мир (artworld) и арт-практика (art practice) лучше всего на данный момент приспособлены для продвижения такого рода эстетической коммуникации, но это просто исторический факт, не закон. Айзэмингер делает заключение о будущем эстетической коммуникации, комментируя теорию «смерти искусства» и другие подобные пророчества. Данный тип эстетической коммуникации сложился исторически в таких-то вот формах, через арт-мир. Эта конкретная форма эстетической коммуникации, возможно, и не выживет («смерть искусства» долж-

[4] *Nehamas A.* Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art. Princeton, NY: Princeton University Press, 2007.

[5] *Warburton N.* The Art Question. London, New York: Routledge, 2003; repr. 2006, 2007.

[6] *Bychkov O.* Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts with Hans Urs von Balthasar. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2010.

[7] *Iseminger G.* The Aesthetic Function of Art. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2004.

[8] *Бычков В.В.* Лев Толстой: Негативная эстетика. В кн.: *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 41–55.

на пониматься именно в таком смысле), но эстетическая коммуникация сама по себе, конечно, выживет, просто примет другие формы.

По поводу оценки «смерти искусства» Айзэмингер, несомненно, прав. Всегда подозрительно, когда некое частное лицо пророчествует о какой-то общей тенденции. Только история покажет, что на самом деле случится, а в отношении таких фундаментальных черт человеческого бытия, как искусство, история уже показала, чего стоят такого рода пророчества о гибели искусства (если «искусство» понимать широко, а не как «элитно-салонное мелкобуржуазное искусство»). В отношении же теории искусства как коммуникации (и Айзэмингера, и Толстого), таковая теория сейчас и на вооружении многих «пост-критических» исследователей, занимающихся проблемой искусства и религии (которые так же ее «открыли» сто лет спустя после Льва Толстого), например моего приятеля Алехандро Гарсия-Ривера из Беркли[1]. По этой теории, искусство не обязательно должно обладать высокими эстетическими качествами для того, чтобы успешно функционировать в сообществе, особенно религиозном (см. ниже статью Д. Уошберн). Оно выполняет некую коммуникативную функцию, которая эмоционально объединяет людей в их морально-духовной жизни, и единит их, как сообщество, с Богом. В этом смысле эстетически оцениваются не сами предметы «искусства» («ремесла»?), а именно процесс этой духовно-моральной коммуникации сообщества, который и воспринимается как «прекрасный». Это все верно (поэтому неча и Толстого критиковать, он в этом плане опережал гуманитарную науку на сто лет!), но как другой мой приятель Фрэнк Берч Браун (Frank Burch Brown), и вслед за ним О.В. (в недавних докладах по богословской эстетике, в том числе по приглашению Йельского университета) подчеркивают, искусство в таких случаях функционирует не как «эстетическое», но подобно многим другим объектам, которые являются по своей функции «мемориально-литургическими» (например, ритуалам, обрядам, священным объектам, могилам и захоронениям и т.д.). Здесь оно выступает не в своей эстетической функции, но в коммуникативной, присущей и другим феноменам.

После прочтения такого рода литературы намечаются некие общие черты подхода к эстетической теме, вырисовывающиеся из этих работ. Все эти исследования – общего толка, и их авторы пытаются найти некие общие принципы того, почему искусство или более широко взятый «эстетический опыт» (не важно, как это определяется) на нас воздействуют. Например, они рассуждают о «единстве с универсумом» или с «трансцендентными основами» реальности, или о некоем более глубоком неконцептуальном понимании реальности (особое прозрение) и т.д. Все эти исследования имеют и общий недостаток: именно в том, что они дают только общие принципы или теорию. Ни одно из них не объясняет, почему именно вот эти произведения искусства или эстетические феномены воздействуют более эффективно, чем другие, или почему «высокое» искусство исключительного качества (или «гениальное») – лучше, чем искусство средненькое (позиция, которую постмодернисты тут у нас активно подрывают, в тандеме с кучей всяких иных либеральных и анти-элитарных активистов). Также они не объясняют, являются ли эстетические реакции (хотя бы какие-либо) универсальными, или все они специфичны для отдельных культур (тоже стандартное положение постмодернистских исследований по культуре) – что на самом деле фундаментально для науки эстетики.

Как я уже писал в предыдущих выпусках «Триалога», я считаю, что наиболее продуктивный подход к эстетике, который сможет раскрыть секреты и принципы индивидуальных произведений и реакций – это комбинация феноменологического анализа и эмпирических исследований по психологии и нейробиологии эстетического восприятия. Нужны именно конкретные исследования конкретных реакций на конкретные формы. Так вот, похоже, что время таких исследований наступает: появляется все больше эмпирических работ, которые основаны на годах экспериментов и опросов по научным методикам. Исследования по нейробиологии и психологии эстетического восприятия пока лидируют, с отставанием феноменологического компонента, который бы подтвердил эмпирические результаты «изнутри»

[1] *Гарсия-Ривера А.* The Community of the Beautiful: A Theological Aesthetics. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1999.

(отчасти я такой компонент прилагаю здесь в виде моего собственного комментария на конкретные данные и результаты эмпирических исследований).

Краткое изложение некоторых научных (scientific) эстетических теорий недавнего времени можно найти в обзорной статье Вольфганга Велша[2], которая у вас всех есть и которую кое-кто из вас, возможно, уже и просмотрел (так, Н.Б. упоминала его в прошлых выпусках «Триалога»). Напомню все же общие направления его мысли. Велш пытается найти причины универсальности некоторых законов эстетического восприятия на основе их базирования на биологических и культурно-исторических факторах. В частности, он рассматривает феномен так называемой «дух-захватывающей» красоты (breathtaking beauty). По его мнению, некоторые объекты производят впечатление «дух-захватывающей» красоты независимо от культурных и исторических предпосылок (например, некоторые «гениальные» произведения искусства, как европейского, так и азиатского, или некоторые явления природы). По его мнению, некоторые причины такого вот надкультурного и надысторического эффекта следующие (Велш опирается, конечно, не только на свои, а на многие, иногда хорошо известные, исследования). Например, то, что мы эстетически предпочитаем некоторые типы ландшафтов или садоводческие принципы (газончики с редко расставленными деревьями), может основываться на предпочтении нами саванн, сформировавшемся на начальной стадии человечества, когда все оно, только спустившись с деревьев, еще бегало по Африке. Это эволюционная теория природной красоты. Играет роль и природная анатомия человека (одна из биологических теорий). Существуют и общие перцептивно-когнитивные причины эстетических предпочтений, которые эмпирически были замечены еще в древности. Например, всем известна роль симметрии, само-похожести или самоорганизации (каковые мы видим, например, в витых ракушках, цветках, кристаллах или фракталах) в восприятии красоты (см. ниже об исследовании, объясняющем эстетическое предпочтение баланса). Подобное предпочтение основано на базовых принципах восприятия и когнитивной переработки информации корой мозга. Так, организация большого количества данных, которая облегчает их восприятие (делает «прозрачными», дает структуру и слаженность и т.д.), всегда воспринимается положительно («эстетическое наслаждение»; ср. ниже об исследовании Купчика). Это объясняет, почему даже и ученые-естественники, а не только философы, описывают свои прозрения, пользуясь эстетической терминологией. Есть также и чисто нейробиологическое объяснение реакции на «гениальные» творения искусства (ср. ниже о теории Мартиндэйла). Так, объекты, которые при восприятии вызывают максимальное количество «резонансных» областей в коре мозга, а также их «оптимальную активацию», воспринимаются как доставляющие удовольствие. Объекты, которые недостаточны в этом отношении, «скучны» и «неинтересны». Объекты, которые превосходят возможности переработки информации корой мозга, вызывают стресс и тоже неприятны. Естественно, эта теория легко объясняет и возможность тренировки эстетического вкуса: чем больше формируется нейронных сетей, которые могут абстрагировать и перерабатывать все более сложные схемы и большее количество данных, тем «скучнее» простые объекты и привлекательнее сложные. Например, большинство профессиональных музыкантов (по крайней мере, у нас здесь в Северной Америке) считают уже и Баха с Моцартом «скучными», с их классическими и предсказуемыми «математическими» каденциями (не говоря уже о Вивальди, который вообще уже «кич», от которого уши вянут, как от поп-музыки с тремя аккордами), а им подавай Прокофьева со Стравинским.

Теперь перейдем к более глубокому и специфичному рассмотрению механизмов эстетического восприятия, основанному на экспериментальных данных. На благо, недавно вышли два отличных тома: по «новым направлениям» в эстетике, включая естественнонаучные, и специально по «эволюционным и нейро-когнитивным» подходам к эстетике и искусству – кстати, не без участия наших соотечественников из Москвы (Государственный институт

[2] *Welsch W.* On the Universal Appreciation of Beauty // International Yearbook of Aesthetics. Vol. 12. 2008. P. 6-31.

искусствознания) и Перми (Пермский институт искусства и культуры).

Начнем с «нейро-когнитивного» подхода[1], в основном опирающегося на экспериментальные исследования под руководством Колина Мартиндэйла (Мэйнский университет)[2], который излагает «нейро-сетевую» теорию прекрасного. В одном из экспериментов ставилась задача выявить реакцию на восприятие многоугольников и геометрических фигур с гранями, сходившимися под разными углами (ср.: с. 186). Рабочая гипотеза, согласно данным нейробиологии, заключалась в том, что наш мозг выработал когнитивную систему, построенную по принципу «узлов и сетей» (node-network), которая при наших обстоятельствах наилучшим образом перерабатывает информацию. Система работает по принципу активации или подавления «узлов» через посредство «сетей». Когда данные слишком похожи, ближайшие узлы подавляют друг друга и система не активируется (скучно, однообразно). Когда данные слишком разного порядка, узлы активируются в удаленных друг от друга местах, не находят резонанса и затухают (неорганизованные хаотические данные, слишком много разрозненных данных). Однако когда данные образуют такую структуру, которая активирует все новые и новые узлы, без подавления ближайших узлов (т.е., когда в объекте ровно столько разнообразия, сколько нужно, чтобы активировать все новые и новые узлы, не подавляя и не перегружая систему), тогда мы воспринимаем ситуацию как интересную, захватывающую, и в конечном счете получаем удовольствие от самого когнитивного процесса, поскольку успешный когнитивный процесс автоматически включает механизмы поощрения. При экспериментальном анализе восприятия многоугольников гипотеза подтвердилась: многоугольники и фигуры с гранями, которые сходились под очень близкими (или слишком несходящимися) углами, не вызывали такой реакции, как фигуры с определенными «промежуточными» параметрами, например, типа треугольника.

В приложении к эстетике эта теория может работать так. Вышеописанные механизмы сложились, конечно, не для эстетического опыта, а для эффективной переработки данных разного рода, от простой перцепции до концептуализации высокого порядка. Впоследствии же, как и во всех вообще других областях, человечество превращает все в удовольствие, так и эти механизмы были использованы «эстетическим» восприятием как искусства, так и природных объектов для получения «эстетического» удовольствия. Здесь и есть разгадка таинственного кантовского принципа «целесообразности без цели» в эстетическом восприятии: механизм сложился для того, чтобы достигать определенных целей (организовывать и перерабатывать нужную информацию), а теперь эксплуатируется «без цели»: т.е., например, при восприятии кристалла или цветка, которые нам знать особо и не нужно и которые нам напрямую ни в чем не полезны.

Так, определенный вид треугольника (или там «золотое сечение» и т.д.) является, в общем-то, случайно найденной и впоследствии «эволюционно» отобранной формой (имеется в виду культурно-художественная эволюция), которая лучше всего соответствует механизмам «оптимальной активации узло-сетевой системы» мозга, которая, в свою очередь, сопровождается поощрительной реакцией. Подобные формы активируют систему, как раз не доводя ее до предела стресса, но и выводя за предел «скуки», т.е. в тех пределах активации, которые поощряются мозгом – таким образом, они воспринимаются как вызывающие «эстетическое удовольствие». Опять-таки, теория «нейро-сетей» объясняет, почему «эстетическое» удовольствие возможно (что, правда, Кант отрицал, но многие утверждают) и без aisthesis, т.е. когда нет непосредственного чувственного восприятия объекта извне. Все объясняется, конечно, тем, что «чувственные» и «интеллектуальные» удовольствия имеют один и тот же источник: поощрительные механизмы, связанные с оптимальной активацией нейронных узло-сетевых систем.

[1] Evolutionary and Neurocognitive Approaches to Aesthetics, Creativity and the Arts. Ed. by *Martindale C.* et al. Amityville, New York: Baywood Publishing Company, 2007. Этот том, кроме всего прочего, содержит материал и по эволюционной модели творчества в музыке и изобразительных искусствах, и по роли когнитивных процессов в восприятии искусства.

[2] *Martindale C.* A Neural-Network Theory of Beauty // Evolutionary and Neurocognitive Approaches to Aesthetics… P. 181–194.

Так что же, эстетические механизмы просто «играют», или, посильнее, «паразитируют» на когнитивных? Да! – как бы это ни коробило господ эстетиков. А как насчет «раскрытия глубинных принципов»? Никакого противоречия: тоже да! Только в этом случае раскрывают они глубинные принципы *самой когнитивной системы* и того, как она функционирует, а не «принципы универсума». (Да нет, постойте-ка, а почему и не всей реальности, а только когнитивной системы? Когнитивная-то система наша эволюционировала из этой же реальности, в результате попыток эффективного взаимодействия с ней, которые только и могли быть эффективны, если сама развивающаяся система «схватывала» некие структуры, характерные для функционирования самой реальности. Но об этом потом: здесь целый отдельный разговор о квантовых принципах функционирования как реальности, так и ее восприятия, и кратким замечанием не обойтись!)

Но вот что действительно интересно: эти научные измерения и эмпирические данные подтверждают глубинный феноменологический анализ художественной формы, проделанный в свое время А.Ф. Лосевым в «Диалектике художественной формы»! И как современная наука проясняет многие феноменологические закруты Лосева, просто так народу не особо понятные, так и Лосев как бы дает теоретическую основу результатам научных экспериментов. (А это уже, как я ранее сказал, идеал эстетических изысканий.) Посмотрим, что получается, если посмотреть на данные «нейро-сетевого» направления в эстетике с точки зрения лосевской феноменологии художественной формы. Что-то вроде, например, треугольника (но, конечно, в идеале это будет более сложная художественная форма) создает больше резонанса в узло-сетевой системе, выходя за пределы «скучного», но не переходя предел «стрессового», что приводит к получению удовольствия от восприятия этого предмета. Это в плане, например, чисто формального влияния объекта. Но почему бы не применить тот же принцип, например, и к активации наибольшего количества интерпретаций, аллюзий и т.д., вызванных определенным объектом восприятия или воспринимаемой формой? Мартиндэйл (ср. с. 189) как раз об этом и пишет далее, говоря о роли «максимальной активации», которая также включает максимальное число ассоциаций! А не это ли и есть лосевское понимание по-настоящему художественной формы: попадая в наше сознание, она начинает генерировать максимальное (но не подавляющего уровня) количество интерпретаций, аллюзий и т.д., при этом, конечно, оставаясь той же самой «эйдетически» неизменной формой?[3] И если это форма «гениальная» или «классическая» (в гадамеровском понимании «классического» произведения искусства), то она обладает этим качеством для подавляющего большинства реципиентов и не ограничивается одним историческим периодом, то есть в каком-то смысле обладает универсальным воздействием и является как бы и «непреходящей».

В этом смысле художественная форма, попавшая в сеть нейронных узлов (т.е. в систему восприятия, воспринимающее сознание) и максимально ее активировавшая, сравнима, например, с работой микросхемы на кредитной карточке, попавшей в электромагнитное поле, или с молекулой ДНК в «белковом супе», или с вирусом, попавшим в подходящий организм. Любое из вышеуказанных, попадая в соответствующую среду, начинает оптимально функционировать, генерируя в этой среде некие структуры, или «кодируя» среду по своему «эйдетическому» образу (вызывая срабатывание магнитной защиты, производя новые молекулы ДНК, реплицируя новые вирусы и т.д.). (Ср. мое понимание, вслед за Лосевым, и мифа, и значительных идей, и всех других феноменов культуры: только такие феномены выживают в истории и становятся значительными, которые способны «жить» в сознании [или подсознании], т.е. постоянно активировать некие структуры [«узлы» и «сети»].)

Так вот (что и соответствует действительности эстетического восприятия), те формы, которые являются более «открытыми» и провоцирующими, т.е. вызывают больше (но до определенного предела!) ассоциаций, и являются более «художественными». Например, художник типа Пикассо, или какой-нибудь гениальный поэт, может каким-то образом дойти до создания таких «провоцирующих» форм, которые

[3] Ср. антитезис четвертой Антиномии Смысла в «Диалектике художественной формы»: «Художественная форма движется в смысловом отношении относительно всякого вне-смыслового окружения».

будут обладать некой магической, захватывающей и притягивающей (т.е. «узлоактивирующей») силой для многих поколений зрителей и читателей. Эта же теория легко объясняет, почему наряду с «прекрасными» формами нас привлекают (и даже некоторыми теоретиками причисляются к сфере эстетического) и формы гротескные и уродливые: они работают по такому же механизму активации, вызывая определенное количество ассоциаций, и, кстати, чем более они напоминают что-то «истинное» из реальности, тем больше ассоциаций, так что и для успешных гротескных форм тоже нужен гениальный мастер.

Обобщая значение «узло-сетевой» теории эстетического восприятия, можно констатировать следующее. Она объясняет и феномен «игры форм» (как, например, у Канта) в более формальных произведениях искусства, и «игры ассоциаций и аллюзий» в более содержательных произведениях, таким образом, оправдывая и естественнонаучный, и философско-феноменологический, и художественно-критический подходы к анализу искусства и эстетической формы. Последнее для меня было особенно важно, так как, должен вам признаться, я до сего момента не очень понимал, какой толк в художественной критике, и, честно говоря, считал все это некой субъективной болтовней, ничего по существу в описываемом произведении искусства не раскрывающей, но в лучшем случае имеющей свои собственные художественные достоинства (риторико-поэтические). Теперь же я понял, что нужны оба подхода к оценке искусства, и феноменолого-нейробиологический, и художественно-критический, поскольку оба подхода отражают некие реальности эстетического восприятия. Так, «нейро»-подход показывает, почему данное произведение искусства на нас действует, путем раскрытия неких «геометрических» законов восприятия: например, почему расположение под определенным углом поощряет нашу реакцию (т.е. доставляет удовольствие, создавая определенную разницу направлений) или подавляет ее (создавая неудовольствие ввиду слишком большой похожести или слишком большой разницы). В то же время, художественный критик объясняет наш интерес и удовольствие, выявляя (хотя и субъективно) все возможные ассоциации, связанные с данным произведением (прекрасный пример последнего: анализ работ Бекмана Вл. Вл. в одном из прошлых писем.

Главное преимущество этой теории, в отличие от вышеуказанных общих теорий, состоит в том, что, наконец, можно на ее основе «научно» установить, какие объекты, например, абстрактно-геометрического искусства, гениальны, а какие нет, с помощью измерения степени активации. И вообще-то говоря, можно то же самое проделать и в отношении более сложных объектов, на которые реакция более субъективная и потому до сих пор науке не поддававшаяся: просто подсчитывая количество ассоциаций в критической литературе! Таким образом, даже художественно-критический подход может быть приобщен к точной научной системе подсчета. В качестве практического применения такого подхода, можно было бы, например, начать с талантливых произведений формально-геометрического плана, например «Stations of the Cross» Барнетта Ньюмана (Barnett Newman) или витражей Иоганна Шрайтера (Johannes Schreiter) в Gruenewald Kirche в Берлине. Эти абстрактные и почти чисто геометрические произведения как раз построены на очень тонкой игре линий, на разном их удалении и под разными углами, и потому их можно было бы легко использовать в экспериментах по восприятию по методе Мартиндэйла, точно измеряя углы и дистанции и даже манипулируя ими на компьютере.

Второй том, более общего плана[1], содержит обзор самых различных направлений в современной эстетике. Остановимся на нескольких, особенно научного характера. Д. Уошберн (D. Washburn) обращается к уже затронутой нами теме функционирования искусства в «примитивных» сообществах; она анализирует одно из племен северо-американских индейцев. Уошберн задается вопросом, есть ли нечто универсальное в совершенно разных культурно-эстетических практиках, и приходит к интересным результатам на материале практического анализа быта, поэзии и изобразительного искусства индейцев. Так, у них, как и у нас, также существует понятие «красоты», и оно тоже часто связано с объектами их «искусства». Однако

[1] New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts. Ed. by *Locher P., Martindale C.* et al. Amityville, New York: Baywood Publishing Company, 2006.

объекты такого «искусства» считаются прекрасными только тогда, когда они как-то связаны с социальными взаимоотношениями, со сближением членов сообщества, с ведением «прекрасной» (т.е. моральной, хорошей) жизни. Мы сразу же узнаем, как функции, замеченные в искусстве «простого» народа Л. Толстым (ср. «искусство как коммуникацию» Айземингера), так и религиозные функции искусства, часто описываемые в современных работах по искусству и религии (например, Гарсия-Ривера, часто на материале тех же индейцев) – на этот раз подтвержденные конкретными антропологическими исследованиями «на местности».

В одном из американских естественнонаучных журналов есть юмористический раздел: серьезное научное подтверждение совершенно тривиальных наблюдений. Например, то, что девочки любят розовое, а мальчики этот цвет терпеть не могут. Ученые (часто аспиранты, для прикола) проводят настоящее научное исследование, отвечающее всем требованиям статистики, сбора научных данных и т.д. и раз и навсегда научно подтверждают, например, что да, девочки любят розовое и т.п. Несколько подобных исследований из области эстетики. Так, П. Локер (P. Locher) окончательно и достоверно устанавливает на научно-экспериментальной основе, что мы, действительно, предпочитаем сбалансированные художественные произведения (факт, известный с древности). По его гипотезе, наш мозг от рождения сформирован реагировать положительно на сбалансированные формы. Это вроде тривиально, но важно для наших рассуждений (см. выше) о том, как нейронные сети реагируют на эстетические объекты, и о том, что именно универсально в эстетическом восприятии.

Другой важный факт, теперь уже научно подтвержденный экспериментами (на примере работ импрессионистов), состоит в том, что наше предпочтение определенных эстетических предметов (стилей, например, или конкретных работ) зависит от того, как часто мы встречаемся с такими произведениями (так называемый «mere exposure effect»). Об этом пишет Дж. Каттинг (J. Cutting). Этот эффект объясняет как способность тренировать наш «эстетический вкус», так и некоторые принципы работы арт-рынка, где музейщикам и дилерам удается «развивать» в публике «вкус» путем агрессивной рекламы (в книгах, каталогах, на одежде и предметах пользования) только определенных произведений искусства (принадлежащих, например, их галерее) или стилей. Подобное «развитие вкуса» приводит к повышенной посещаемости их музеев, к покупке продуктов, репродуцирующих соответствующие произведения (с чего все галереи у нас на Западе получают бакшиш), и к продаже соответствующих произведений в галереях и с аукционов дилерами. Я должен сказать, что это исследование точно соответствует моему собственному опыту. Просмотрев какую-нибудь выставку у нас в Северной Америке, здесь же попадаешь в арт-магазин (его на выходе нельзя избежать), и тут же, по свежей памяти, покупаешь какую-нибудь вещь или книжку с соответствующими произведениями искусства, которые только что видел, хотя до просмотра галереи ничем подобным вроде бы и не интересовался. А как только сей «арт-объект» (вроде кружки или майки) или книжка попадает ко мне в дом, уже появляется и некий интерес к этому направлению или художнику при следующих посещениях.

Останавливаюсь подробнее на двух исследованиях из рассматриваемого тома: по восприятию музыки и по общей психологии восприятия, которое тоже можно применить к музыке. Уже Августин заметил, что при восприятии музыки (как и речи) должен работать некий механизм ретенции: иначе невозможно было бы воспринять временную последовательность звуков. Но если можно легко предположить, что в речи вопрос решается путем параллельного образования структуры смысла, как только звуки расшифровываются лингвистическим модулем, и именно эта структура смысла и удерживается в памяти, с музыкой до сего времени дело обстояло сложнее. Действительно, в инструментальной музыке нет смысла, так чему же там удерживаться? Неужели наша память настолько сильна, что она удерживает почти бесконечные комбинации одних и тех же звуков без смысла, и сравнивает их с постоянно поступающими новыми? Оказывается, по экспериментальным исследованиям Ирэн Дельеж (Irène Deliège)[2], наше восприятие рабо-

[2] См.: *Deliège I.* Emergence, Anticipation, and Schematization Processes in Listening to a Piece of Music: A Re-Reading of the Cue Abstraction Model // New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts. P. 153–174.

тает одинаково как в случае смысловых структур, так и потоков данных, лингвистически-концептуального смысла лишенных, как в музыке. По ее экспериментально доказанной модели музыкального восприятия (так называемой «cue abstraction model»), наше восприятие абстрагирует некие характерные или повторяющиеся музыкальные структуры (cues), т.е. «схематизирует» музыкальный поток, подобно тому как мы концептуализируем речь или другие данные, и далее ожидает (протенция) повторения таких схем и реагирует на такие повторения. Искусство музыкальной композиции как раз и состоит в том, чтобы или поощрять ретенциированную схему (повтор), или «обманывать» наше ожидание и не повторять (вариация). Естественно, в сложном произведении и при наличии тренированного слуха ретенциируются и распознаются множественные схемы, и восприятие становится все более интересным и многообразным. (Опять-таки подтверждаем тривиальное наблюдение, что простой народ любит фолк, попсу и рок, трендящие одно и то же в два или три аккорда соответственно их способности к ретенции музыкальных схем, или точнее отсутствию таковой, а люди музыкально образованные любят кое-что посложнее.)

Интересен в этой работе не общий теоретический вывод (который давно уже был выведен феноменологически без всяких лабораторных экспериментов), а возможность реальной научной проверки феноменологической модели (т.е., опять-таки, идеал эстетического исследования, по моему мнению). Подобными работами в России занимается мой школьный приятель профессор Николай Алмаев из Института психологии РАН, о котором я уже писал когда-то. Он разработал феноменологическую модель восприятия гармонии (мажора и минора) в музыке, которую он, правда, только частично (из-за нехватки средств) проверил экспериментально (он ожидает сейчас результатов по заявке на государственный грант, чтобы продолжить эксперименты). Он предположил, что при восприятии начального интервала, например, большой терции от тоники до третьей ступени в мажоре, слуховой отдел коры мозга протенциирует (т.е. ожидает) такой же интервал, и предоставляет достаточно «нервной энергии», чтобы покрыть большую терцию. Однако в случае мажора следует малая терция (до пятой ступени), и появляется избыточная энергия, проявляющаяся как «ликование» мажора. При восприятии же минора сначала воспринимается и протенциируется малая терция. Таким образом, при восприятии последующей большой терции «энергии не хватает», и этот недостаток энергии ощущается как «грусть» минора и т.п. Конечно же, можно легко приложить подобную теорию и к восприятию изобразительных искусств (например, абстрактно-геометрических), и разработать эксперименты для проверки.

Мой знакомый Дж. Купчик (G. Cupchik)[1] из Торонто суммирует результаты исследований (в общем-то хорошо известные) по эмоциональным реакциям при эстетическом восприятии. Вспомним теорию нейронных сетей, изложенную выше. На каком этапе возникает эстетическое удовольствие? Именно тогда, когда присутствует необходимая комбинация интереса (не слишком однообразно, т.е. скучно) и способности перерабатывать поступающую информацию (не слишком стрессово). Как уже и было сказано, подобные механизмы работают во всех сферах восприятия и переработки информации, не только эстетических (и, опять-таки, эстетическая сфера, скорее всего, «паразитирует» на других сферах, которые развились эволюционным путем). Эта теория, повторяю, полностью объясняет наблюдение Канта о том, что искусство и эстетические объекты вызывают некую «игру» познавательных способностей, которая воспринимается как происходящая «легко» и «без усилия». Именно, для того чтобы вызвать «игру», необходим определенный интерес, а для того чтобы игра происходила «без усилия», нужна достаточная способность переработки данных: как у тренированного танцора, который исполняет сложный танец (на его «уровне»), но вполне в пределах его способностей, и потому это выглядит «легко». Или спортсмены, например, в горных лыжах, чувствуют, что движение «пошло», опять-таки, легко и в резонанс, без особой затраты сил.

Как этот механизм работает, например, при восприятии музыки как наиболее абстрактного искус-

[1] См.: *Cupchik G.C.* Emotion in Aesthetics and the Aesthetics of Emotion // New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts. P. 209–224.

ства? Удовольствие (по крайней мере, для среднеразвитого европейского уха) возникает тогда, когда звуки не слишком похожи (как, например, в музыкальном интервале секунда, т.е. в один тон, или даже в полутоне или в четверть-тоне, как в «восточной» музыке), и не слишком разны (например, как в интервале септима), а как раз где-то посредине музыкальной шкалы, например, как в случае кварты или квинты (так называемые «идеальные» интервалы).

А как насчет изобразительных искусств? Здесь вновь обратимся к нейробиологии. Давно известно, что участки в слуховой области коры мозга, настроенные на восприятие звуков различной высоты, располагаются в строгом порядке, более или менее основанном на удвоении частоты: например, за участком, настроенным на 1000 гц, следуют участки, настроенные на 2000 гц, 4000 гц, 8000 гц и т.д., т.е. разбитие музыкального ряда на октавы (тоны с ровно удвоенной частотой) не субъективное изобретение музыкантов, а уже существует в коре мозга. (И вообще, нейробиология показывает, что существование большинства «универсальных» структур, выявленных еще древними, восходит ни к чему иному, как к реальным структурам мозга; в будущем мы обсудим, могут ли они также быть отражением реальных структур нашего мира.) Так вот, недавно исследователи у нас в Штатах подтвердили, что подобная организация наблюдается и в отношении восприятия цвета (т.е. частот электромагнитных колебаний, в отличие от звуковых). Ясно, что для коры мозга нет разницы, какие данные воспринимать: наши сенсоры (зрительный или слуховой аппарат) переводят сведения о частоте колебаний как воздуха, так и электромагнитного поля, в нейронные сигналы схожей природы, с тем только отличием, что одни кодируются как «звуковой тон», а другие как «цвет». Это, например, объясняет феномен синестезии (восприятие тона как цвета или цвета как тона) у некоторых людей: просто их «кодировки» на тон и цвет перепутаны, и они, например, воспринимают сигнал из зрительного нерва, как будто бы он был кодирован еще и на звук, т.е. шел из слухового аппарата, и т.п. Так вот, изучая, как расположены области зрительного участка коры мозга у макак, которые реагируют на разные цвета, исследователи обнаружили, что эти области располагаются точно в порядке цветов спектра (или радуги), т.е. в такой же строгой организации, как и в случае с восприятием звуков различной частоты. Опираясь на данные современной науки, можно предположить, что и человеческий мозг построен так же.

Недавно я видел в магазине детский ксилофон: там каждая из семи нот (т.е. ударных пластинок) была кодирована по цвету радуги, а восьмая нота (октава) была того же цвета, что и тоника. Многие эстетики и художники (Гёте, Кандинский и другие), как известно, пытались феноменологически провести параллели между комбинациями звуков и цветов, таким образом объясняя воздействие комбинаций цветов по аналогии с музыкальной теорией (т.е. пытались представить комбинации цветов аналогично интервалам в музыке, с их довольно четким эмоциональным содержанием). Правда, их усилия до сих пор оставались довольно безрезультатными. У людей с синестезией тоже не наблюдается какой-то общей закономерности в том, как они соотносят цвета и тоны. Так что же, производителям детских игрушек удалось, наконец, проникнуть в законы восприятия цвета?

Здесь придется перейти ненадолго в сферу точных наук, как бы то ни удручало господ эстетиков, заодно и продемонстрировав идеальную комбинацию, по моему мнению, феноменологии и точной науки в эстетике. Давайте, наконец, разберемся, почему музыкальные интервалы, то есть пары тонов с совершенно четко установленными пропорциями частот, вызывают совершенно определенные эмоциональные, и даже, я бы сказал, когнитивные реакции. Пропорции музыкальных интервалов (еще древними греками установленные) таковы: 2:1 – октава; 3:2 – квинта; 4:3 – кварта; 5:4 – большая терция; 6:5 – малая терция.

Возьмем самую простую комбинацию 2:1 (октава). Интересно, что на октаву есть не только эмоциональная реакция (один из «идеальных», или наиболее благозвучных, интервалов), но и когнитивная: тон на октаву выше воспринимается как та же самая нота (например, «до»), только на более высоком «витке» тонового ряда. Почему? Частота тона октавой выше тоники ровно в два раза выше частоты тоники. И я полагаю, что при определенной синхронизации колебаний высокой и низкой частот (настройке

в резонанс) происходит сложение их амплитуд, а в результате общая картина предстает как усиление колебаний одной и той же (низкой) частоты. Поэтому и частота в два раза выше воспринимается как та же самая нота. Сейчас нет времени обсуждать другие интервалы, да и математические модели для них пока еще не просчитаны (это материал для будущих исследований по восприятию музыки), но уже очевидно, что такая же картина повторится и со всеми другими точными пропорциями частот, которые соответствуют музыкальным интервалам. Думаю, что всегда более высокая частота будет усиливать один из амплитудных пиков низкой, только не каждый, как в октаве, а, например, через один (квинта) и т.д.

Но что же все это имеет общего с комбинациями цветов? А вот что! Всем известно, еще с уроков рисования в школе, что на шкале цветов (в общем-то, следующей порядку цветов спектра, или радуги), часто расположенной в виде круга, темно-красный или бордовый, в самом низу спектра, как бы естественно сливается с темно-фиолетовым в верху спектра. Как же так? Ведь по частотам спектр есть вещь «открытая», а не круговая! Темно-красный – это самая низкая частота (уходящая в невидимый инфракрасный), а темно-фиолетовый – самая высокая, на границе с ультрафиолетовым. Как же они могут «сливаться»? А вот так! Посмотрим-ка на реальные частоты этих цветовых волн (т.е. видимых электромагнитных колебаний). Нижняя граница видимого спектра (темно-красный) – это около 400 тгц (терагерц), а верхняя (темно-фиолетовый) около 800 тгц, т.е. частота здесь ровно в два раза выше! Таким образом, наш видимый диапазон включает ровно одну «октаву» частот видимых электромагнитных колебаний. Тут и объяснение того, почему в музыке октав много, а в свете только одна: радуга! Понятно, поэтому, почему темно-фиолетовый цвет «сливается» с темно-красным: он ровно «на октаву выше», т.е. является той же самой «нотой»! Т.е. конструкторы детского ксилофона действительно открыли «тайны универсума» (т.е. нашего восприятия колебаний)!

Между тем, дело на этом, оказывается, не останавливается! Если измерить частоты других цветов и сравнить их взаимные пропорции, получается такая картина: фиолетовый/красный 2:1 («октава»); синий/красный 3:2 («квинта»); зеленый/красный 4:3 («кварта»); голубой/оранжевый 4:3 («кварта»), и т.д. Всем очевидно, что перед нами наиболее броские комбинации цветов (многие из них – это комбинации т.н. взаимодополняющих цветов), соответствующие «идеальным» или благозвучным интервалам в музыке. А что насчет терций, менее «броских» интервалов? Желтый/красный 5:4 («большая терция», мажор); оранжевый/красный 6:5 («малая терция», минор). Похоже на реальную ситуацию с реакцией на комбинации цветов? Остается только теперь взять пару «музыкальных» композиций Кандинского и проверить конкретно наши наблюдения по поводу «цветовых гармоний»! Вот это будет настоящая прикладная эстетика! И к тому же абсолютно «научная»!

Итак, с «мистическим» феноменом некоего «откровения глубин» или «познания тайн» мира при эстетическом восприятии искусства или природы все ясно, по крайней мере, в общих чертах. Эстетическое восприятие собственно и есть самая непосредственная «игра» на познавательных механизмах, сущность которых, естественно, и сама раскрывается в ходе таковой игры с некоторой помощью естественных наук. А как же насчет таинственного феномена «единства с универсумом» во время такого восприятия? Могут ли недавние исследования помочь нам и здесь? Для этого обратим внимание на несколько работ на стыке научной (психологической, нейробиологической) эстетики и так называемой религиозной, или богословской, эстетики (темы «эстетика и религия» или «искусство и религия»), которая сейчас у нас на Западе в большой моде. Подобные исследования «на стыке» могут как способствовать более глубокому пониманию самих эстетических процессов, так и внести вклад в собственно богословскую эстетику.

В последнее время много обсуждалась, особенно в кругах исследователей религии и места эстетики в религии и богословии, роль теменной доли коры мозга (lobus parietalis) в религиозном опыте. Теменная доля перерабатывает данные, связанные с отношением человеческого организма (т.е. гомеостатического «я»; о том, что «я» – это на самом деле репрезентация гомеостазиса организма в сознании, много писалось, например Антонио Дамасио [Antonio Damasio) к окружающим его объектам. Именно она

ответственна за отделение в сознании «я» от «не-я» (внешние объекты), за представление о расстоянии до этих объектов, за ориентацию в пространстве и т.д. Соответственно, эта часть коры мозга управляет и моторными функциями доставания и схватывания объектов. По материалам исследований в этой области, когда теменная доля недостаточно активна, ощущение четко ограниченного «я» уменьшается или вообще пропадает: в самых очевидных случаях это происходит при некоторых патологиях, относящихся к категории «нарушения личности», вплоть до полной потери «я». В таких случаях сознание воспринимает себя как «растворенное» в окружающей реальности, не имеющее четких границ, не имеющее своего отдельного «я». Подобное ощущение, однако, случается не только при патологиях, а и в религиозном опыте, например, во время буддистской или йогической медитации. В частности, на состоянии «неразделенности с окружением» фокусируется традиция «адваита» (т.е. «недвоичности») в Веданте, когда медитирующий субъект пытается достичь состояния неразделения своего сознания, или «я», с божественным сознанием (или то, что европейцы могли бы назвать «универсумом», «сущностью бытия» и т.п.), когда разделение между субъектом и объектом мысли пропадает. (Подобное испытывали, скорее всего, и некоторые мистики, как нехристианские, так и христианские.)

Однако я вижу, господа эстетики уже зашевелились, поскольку не то же ли самое случается и при восприятии некоторых гениальных произведений искусства или природных красот, когда наше «я» как бы «растворяется» в нашем ощущении и «сливается» с бытием (или там с «универсумом» и т.п.)? Возникает некое ощущение «единства» нас с миром или бытием. Конечно же, такое «единство» с объектом, который не является нашим собственным «я», при эстетическом опыте давно уже было описано и проанализировано феноменологически. Например, еще Шопенгауэр утверждал, что только при эстетическом восприятии искусства субъект может не «представить» (Vorstellung), а реально ощутить, что такое быть каким-либо другим предметом или личностью, т.е. почувствовать их «волю» (Wille). А Лосев дал и детальный феноменологический анализ этого процесса в «Диалектике художественной формы». Так, художественная форма выходит за пределы индивидуального сознания и каким-то образом «растворяет» границы между субъектом и объектом. Открывается как бы новое «пространство», включающее и субъект, и объект, причем субъект как бы «вдвигается» в пространство объекта. Однако теперь подобные феноменологические выкладки впервые получают научное объяснение в нейробиологии.

Обратим внимание на два исследования. Первое, Стивена Кэплэна (Steven Kaplan)[1], является работой не собственно по эстетике, а по религиозному опыту. Он изучает феномен медитации в «адваита» ветви Веданты, в которой достигается вышеописанное ощущение «нераздельности». Приведя данные о роли теменной доли в формировании границы между нашим «я» и «внешними» объектами, Кэплэн приходит к выводу, что наше ощущение «субъекта-объекта» – это не «эмпирическая данность», а постоянно «конструируемый процесс» в коре мозга. Этот процесс может быть нарушен или даже разрушен путем деактивации теменной доли, что, по его экспериментам, и происходит во время «адваита» медитации (по данным сканирования активности мозга во время таковой медитации).

Второе исследование, Ганса Альмы (Hans Alma)[2], сравнительное, непосредственно по психологии религиозного и эстетического восприятия. Он называет свою область исследования «нейротеологией». По его экспериментам, «в момент, когда кто-то испытывает ощущение запредельности (transcendence)[3], наблюдается необычайно низкий уровень активности в задней части теменной доли» (с. 28). Эта часть называется «ассоциирующей областью ориентации». «Ее главная задача ориентировать субъект в его физическом пространстве с помощью четкого разграничения между субъектом и его окру-

[1] *Kaplan S.* Grasping at Ontological Straws: Overcoming Reductionism in the Advaita Vedanta-Neuroscience Dialogue // Journal of the American Academy of Religion. Vol. 77, № 2, June 2009. P. 238–274.

[2] *Alma H.* Religious and Aesthetic Experiences: A Psychological Approach // At the Crossroads of Art and Religion. Ed. by *Zock H.* Leuven: Peeters, 2008. P. 23–37.

[3] Это стандартный термин для религиозного опыта или божественной сферы вообще в англоязычной литературе.

жением – другими словами, между я и не-я» (там же). То же самое, продолжает автор, случается и при восприятии некоторых объектов искусства, которые мы называем «возвышенными» (sublime) или «запредельными» (transcendent), т.е. при восприятии этих объектов, возможно, происходит что-то подобное деактивации теменной доли при религиозном опыте. В этом, по мнению автора, и состоит схожесть некоторых типов религиозного и эстетического опыта (мы бы прибавили: того, что наиболее актуален для «богословской эстетики»), когда субъект ощущает некое «единство с универсумом» или с «божественными основами бытия» и т.п.

Иными словами, в заключение можно заметить, что тот синтез феноменологии и экспериментальной науки, который мною проповедовался как идеальное направление для эстетики будущего, уже частично осуществляется. Но он только начался: перед нами гигантские перспективы и массивы неисследованного материала, которого хватит на все обозреваемое будущее! Итак, будущее науки эстетики оптимистично. За работу!

НОВОГОДНИЕ И РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ВЕСТОЧКИ С ЗАСНЕЖЕННЫХ ХОЛМОВ БРАТСТВУ «ТРИАЛОГА»

157. В. Бычков (30.12.09)

Дорогой Владимир Владимирович,

Примите самые добрые Новогодние и Рождественские поздравления и пожелания от своих московских и американских друзей по Триалогу (Люся всегда присутствует в качестве активного читателя и болельщика на стороне критикуемых участников.) Олег тоже все читает, и иногда пишет что-то, нам с Вами как-то несколько чуждое, но все-таки отчасти приятное, ибо как никак, а он читатель с пристрастием, и один из первых. Отца он по старой памяти (пережал папаша, вероятно, в детстве его своим авторитаризмом, увы) слегка лягает, а Вас-то и Н.Б. всегда поддерживает, чему я искренне рад.

Ваше последнее письмо принял с радостью. Ничего иного я и не рассчитывал услышать. И рад, что услышал именно сие. Ответить, точнее, продолжить наши беседы пока не удается по двум причинам. Н.Б. когда-то запланировала у себя во ВГИКе наше совместное пособие для студентов, и сейчас пришлось срочно его сделать, т.к. к февралю необходимо сдать в производство, у меня раньше на это не было времени, а сейчас наметилась в январе с 10-го двухнедельная поездка по индуистским храмам самого юга Индии. Там, как Вы знаете, сохранились наиболее интересные в художественном отношении памятники. И вот теперь представилась возможность многие из них посмотреть. Я, естественно, не могу этим не воспользоваться. Понятно, что для каждой такой поездки требуется некоторая подготовка. Поэтому времени пока нет для нашей спокойной и начавшей интересно разворачиваться переписки. Надеюсь, что с конца января все войдет в свое обычное кресельное русло, и мы отведем душу, обласкивая друг друга, а иногда и поглаживая против шерстки интересными соображениями, концептуальными озарениями, неожиданными всплесками духовной креативности и т.п. Как это принято у нас. Иногда, конечно, поигрывая на нервах друг друга. Не без этого на касталийских просторах.

Во всяком случае, все это дружески и любя.

Надеюсь, что и Н.Б. вскоре присоединится к нам.

Дай Бог, чтобы Новый год был для Вас добрым, радостным, духовно (равно и эстетически) насыщенным.

Обнимаю Вас, друг мой, и жду Ваших писем.

Вы обещали, кстати, кое-что и о выставках рассказать. У нас-то с этим сейчас совсем худо. Если найдется пара часов свободных, черкните что-нибудь на эту тему тоже.

Ваш В.Б.

158. В. Бычков (07.01.10)

Дорогие друзья,

в это прекрасное, по-настоящему рождественское зимнее утро я проснулся под сверкающей праздничными огнями благоухающей ёлкой с радостным, приподнятым настроением и спешу переслать его вам, испытывающим сегодня такие же чувства.

С Праздником! И да будут все следующие дни нашей жизни наполнены духовной радостью, пре-

красными переживаниями и обретениями, ожиданием высоких откровений.

В предрождественскую и предновогоднюю декаду я получил интересное и весомое во многих отношениях письмо от Олега, адресованное всем нам. Наши беседы, в которых он редкий участник и как бы сторонний (во многих смыслах) наблюдатель, тем не менее, существенно уязвили (в древнем смысле: как «уязвленность красотой богини») его, и он откликнулся вдруг письмом-трактатом, который достоин, с моей точки зрения, чтобы о нем поразмышлять и что-то ответить. Не столько Олегу – он, вероятно, и не рассчитывает на адекватную реакцию, но увлечен своими исканиями, – сколько самим себе, ибо в его тексте я слышу настоятельный и достаточно брутальный вызов современности традиционной Культуре, в которой все мы, основное ядро триаложной братии, неплохо устроились и чувствуем себя достаточно комфортно. Разнежились на мягких перинах богатейшего эстетического опыта, дарованного нам судьбой и всей предшествующей Культурой.

Конечно, проще всего было бы отмахнуться от основных идей, изложенных в тексте Олега (а это не только его идеи, но многих исследователей современной западной, да и нашей тоже, гуманитарной науки – в тех или иных модификациях), как от назойливой и неблагозвучной мухи, или, по примеру о. Владимира, развести в недоумении руками. Однако мне представляется интересным серьезно задуматься над этим текстом и его контекстами и обертонами и направить мысли, может быть, по не совсем традиционным для нашего менталитета путям. Во всяком случае, меня этот текст позвал на тропу размышлений. Сейчас, в канун отъезда в Индию, конечно, нет возможности отвести для этого достаточно времени. Тем не менее, я накидал первые импрессионы на эту тему, направляю их Олегу и вам вместе с его текстом. Надеюсь в дальнейшем еще что-то написать более убедительное в этом плане. Думаю, что размышления над текстом Олега, который представляется мне посланием уже из того, что грядет за *пост-*, к чему *пост*-культура лишь переход, может дать новые и сильные импульсы нашим беседам. Как Вы думаете, друзья?

Вообще, судя по нашей, относительно вялой, но с некоторыми всплесками эмоций и озарений переписке с Вл. Вл. прошедшего года, мы подходим к какому-то новому этапу в наших беседах. У нас сложился главный корпус «Триалога», который Н.Б. подготовила к изданию, и мы ожидаем только финансирования этого проекта. Возможно, удастся опубликовать его уже в этом году. Да если пока и не удастся, этот текст ЕСТЬ. И сейчас он представляется мне узловым, в некотором смысле сакральным (по уровню значимости его ауры для всех нас) текстом, освящающим и скрепляющим наше братство (братство «Триалога» – неплохо звучит?), придающим ему особый символический смысл. И оно действительно символично, ибо объединяет людей, и чем-то близких друг другу, но и весьма разных взглядов и внутренних интенций. Особенно, если иметь в виду не только нашу изначальную троицу, но и заинтересованного читателя и устного полемиста – Л.С., и нашего доброжелательного, но бескомпромиссного критика с «того берега» – О.В. Каждый из нас хорошо понимает и ощущает это, что и придает нашим беседам особое напряжение, внутреннюю энергетику и очарование. Да и существенно стимулирует духовную жизнь каждого из нас, открывает нам новые горизонты и аспекты культуры, новые направления научных поисков, не говоря уже о новых квантах весьма полезной для каждого из нас информации. Не так ли? А кроме этого, есть и еще что-то, ощутимо более высокое, но не выговариваемое, что объединяет нас, столь разных, и усиливает ощущение полноты и неисчерпаемости жизни во всех ее проявлениях.

С Праздником вас всех, дорогие участники живого и развивающегося братства «Триалога»!

Ваш В.Б.

НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ «ПЕРСПЕКТИВ НОВЕЙШИХ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ЭСТЕТИКЕ»

159. В. Бычков (09.01.10)

Письмо О.В. от 14-20.12.09, адресованное «господам эстетикам» «с того берега» (во всех смыслах), заставляет одного из них (который, собственно, и явился прототипом, навеявшим это ироническое обращение, ибо его определения эстетики и основных эстетических понятий являются косвенным объектом

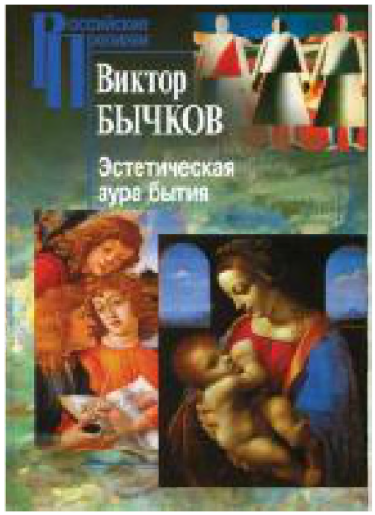
скепсиса нашего корреспондента) всерьез задуматься и над содержанием письма, которое само по себе интересно и достойно изучения, и о контексте, в котором оно возникло, о тенденциях, приведших к его появлению. Именно, о последних тенденциях в американской эстетике – в который уже раз в новейшей истории (!) – «поверить алгеброй гармонию», физикой – метафизику, психологией – «души прекрасные порывы», которыми и увлекся на удивление всем нам наш корреспондент. Надеюсь, что не надолго. Поэтому, рассматривая здесь некоторые изложенные в письме концепты, размышляя о них и полемизируя с ними, я имею в виду не только и не столько личную позицию О.В., сколько все нейробиологическое (и любое иное, ориентированное излишне буквально на science) направление эстетических исследований.

Если говорить обобщенно, то смысл письма О.В. сводится к следующему. «Г-да эстетики» оперируют только общими принципами вроде усмотрения смысла эстетического в гармонии реципиента с Универсумом, а объяснить конкретно, почему одни произведения искусства считаются гениальными, а другие нет, они не могут. А вот с помощью методологии, которую предлагает наш корреспондент, именно: *путем комбинации феноменологического анализа и эмпирических исследований по психологии и нейробиологии эстетического восприятия,* – все это можно объяснить. И автор письма, ссылаясь на конкретные американские штудии самого последнего времени, пытается наметить некие шаги в этом направлении.

Прежде всего я хотел бы поблагодарить Олега от имени всего братства «Триалога» за интересную и нам еще неизвестную информацию о новейших эстетических (и около-) исследованиях в англоязычной среде. Кое-с-какими хотелось бы познакомиться поподробнее, что мы и постараемся сделать в ближайшее время.

На конкретных методах, предлагаемых Олегом, можно будет остановиться несколько позже, а для начала мне хотелось бы кратко поразмышлять в принципе о затронутых реальных проблемах эстетики. И это опять приводит меня к вопросам (хотя и в иной плоскости), как это ни парадоксально, которые я в одном из недавних писем вроде бы риторически задавал Владимиру Владимировичу. Они непосредственно связаны с моим пониманием современной эстетики как науки, именно ее постнеклассической фазы, и именно в моей интерпретации, представленной теперь наиболее полно в только что изданной книге «Эстетическая аура бытия». Там современная эстетика показана как состоящая из трех взаимоотрицающих и взаимодополняющих частей: Классики, Нонклассики и Виртуалистики. И среди них вроде бы вообще нет места той эстетике, которую сегодня предлагает нам О.В., т.е. некоему, из письма пока не очень ясному объединению экспериментально-нейробиологической эстетики и феноменологической. Точнее ее первой части, т.к. феноменологическая эстетика в моем понимании спокойно находит себе место и в разделе Классики, особенно в моих концепциях эстетического восприятия, художественного образа и символа, и в разделе Нонклассики – при подходе к современному искусству. А вот нейробиология, психофизиология, искусствометрия, информационная эстетика и т.п.

Обложка книги:
В. Бычков.
Эстетическая аура бытия.
М.: Изд. МБА, 2010. – 784 с.



чисто экспериментальные вещи действительно не нашли там отражения.

Вопросы: Почему? И должны ли? И, если должны, то в каком месте?

Ответ имплицитно содержится в моей концепции «Культуры – *пост*-культуры», с которой непосредственно связана и *моя* эстетика. И не надо мне, г-н нейрофеноменолог, указывать, что, мол, эстетика не может быть моей, твоей, его etc. Она, дескать, объективная наука. Объективная-то она, конечно, объективная, да вот пишут-то ее конкретные личности, а не компьютеры (слава Богу, пока!), т.е. личности, обладающие индивидуальным духовным (и эстетическим, что в данном случае особенно важно) опытом, индивидуальной ментальностью и, не в последнюю очередь, личностно окрашенным мировоззрением. И она и в принципе, по-моему, не может быть такой же «объективной», как science в американском понимании. Эстетика – специфическая наука-не-наука, наука, в каком-то смысле адекватная самому эстетическому опыту, имеющему яркую субъективную окраску. Это наука об особых субъект-объектных отношениях, в которых субъект – не совокупность нейронов и их «узло-сетевых» связей, но уникальная и неповторимая Личность, в которой при наличии одинаковых или схожих нейробиологических параметров с другой Личностью вся духовная составляющая в принципе иная и неповторимая. Поэтому, если эстетика пишется мыслителем, живущим еще в Культуре и опирающимся на ее ценности, то у него получится одна эстетика, а у представителя *пост*- (условно говоря, scientific ориентированного материалиста современной техногенной цивилизации) – совсем другая.

«Г-да эстетики», – а к ним в данном случае относятся не только участники «Триалога», но и множество их предшественников, начиная хотя бы с Канта и Шеллинга, – стоят еще на позициях Культуры, хотя их уже сильно раскачивают представители *пост*-. Между тем, с этих позиций ясно видно, что главную и сущностную часть эстетики составляет то, что я называю *метафизикой эстетического опыта* (первая часть моей монографии, фактически она же и первый раздел большого учебника), или *классической эстетикой* (Классикой), ее общей теорией, ее философией, если угодно. Она основывается на личном глубинном эстетическом опыте (прежде всего!) каждого из эстетиков (всех времен и народов), его духовных прозрениях, откровениях, иррациональных озарениях, интуиции и т.п. На его личном контакте с тайной Универсума и тайной Искусства. Именно в этой сфере и открывается все то, что потом мы пытаемся вербализовать с помощью весьма ограниченных языковых средств и что в принципе-то не поддается адекватной вербализации. Естественно, что все это не подконтрольно и никаким экспериментальным проверкам, замерам, подсчетам и т.п. Совсем не та сфера, на которую распространяется компетенция экспериментальных дисциплин (не поверяется она «алгеброй», хоть плачь, хоть пляши от восторга, – давно ведь известно миру, но и «неверящие Фомы», т.е. естественники и нейробиологи с электродами, скальпелями и компьютерами, никогда уже, увы, не переведутся.)

В области метафизики не работает физика, поэтому-то она и *мета*-. И именно к ее компетенции относится, в частности, и классификация произведений искусства по разрядам шедевр, гениальное, высокое и т.п. И эстетики (как и искусствоведы, кстати), действительно, на уровне ratio не могут объяснить, почему одно произведение является шедевром, а другое – так себе. Да это никогда и не составляло предмет их исследования. Они просто *знают*, где шедевр, где высокое искусство, а где средний уровень или вообще пустячок. Личный эстетический опыт человека с высоким эстетическим вкусом безошибочно (ну, естественно, плюс-минус) подсказывает это. И все! Ну, и опора на традицию, сформированную сообществом ценителей (т.е. людей с высоким вкусом) искусства прошлого, естественно, помогает ему. В этом и состоит «проверка временем».

Есть ли в эстетике, написанной с позиций Культуры, место для физики, т.е. для всей экспериментальной эстетики, обобщенно говоря? Конечно, есть. На низовом, элементарном, пропедевтическом уровне. Что-то и психофизиология, и нейробиология, корректно интерпретированные, могут дать для понимания механизмов возникновения элементарных эмоциональных реакций. И, очевидно, этими экспериментами имеет смысл заниматься (да ими и занимаются психологи – а теперь, вот, и нейробиологи, – уже почти целое столетие, а результаты, между

тем, по указанным выше причинам весьма скромные). Однако к пониманию того, почему одно произведение искусства является шедевром, а другое – нет, такие эксперименты в принципе привести не могут. Художественная материя настолько тонкая вещь, что сегодня эстетически развитый человек Культуры (т.е. человек, чувствующий эту «тонкость») не может даже в дурном сне себе представить, *что* там можно измерить и подсчитать. Кстати, это не удается даже в сфере обычных естественных наук с обычной вроде бы материей. Как известно, 95% космического пространства составляют так называемые темные материя и энергия, о которых наука ничего путного (и беспутного) сказать не может. То же относится и к человеку. А уж его духовный мир – вообще terra incognita для естественных наук, и нет никакого смысла уникальные, утонченные творения этого мира анатомировать с помощью их грубых инструментов. Кроме вульгаризации и упрощенчества ничего не получится.

Это с позиции Культуры.

С позиции же *пост-* все, кажется, предстает совсем в ином свете. И мы сегодня вынуждены со вниманием всматриваться в эту позицию, ибо она – *актуальная реальность*! Нравится нам это или нет, если мы желаем оставаться все-таки на позициях науки (даже в нашем, русском, расширительном понимании, далеком от узкого science американцев), а не упиваться только нектаром эстетического опыта.

Олег хорошо показал на самом современном западном материале в общем-то известные в эстетике тенденции. И мы с Н.Б. как профессионалы-эстетики знаем, что корни подобных исследований уходят в конец XIX в., а особенно активно они развивались в 60–70-е гг. прошлого столетия. Я тогда тоже отдал определенную дань увлечению ими, но быстро разочаровался, поняв, в частности, что измерить шедевральность шедевра на этих путях невозможно. Да и в принципе, пожалуй, не нужно.

Между тем, на дорогах *пост-*, т.е. современной техногенной цивилизации, лидером которой, несомненно, являются США, ничего иного, как плясать от печки, т.е. от физики, не остается, т.к. метафизику *пост-* не признает. Там первый раздел моей эстетики вообще не нужен, да и второй, пожалуй, тоже. Метафизика не может сказать, *что* в гениальном произведении является гениальным, почему оно производит такой потрясающий эффект на реципиента, а значит она бесполезна (а природа, писал когда-то какой-то известный нейро-, «не терпит бесполезных усилий»). А вот на путях подсчета углов, световых волн, пикселей, количества ассоциаций (вдумайтесь только в это!) и т.п. решить эту задачу якобы можно.

Человеку Культуры по примеру Вл. Вл. остается только с сожалением и удивлением развести руками. О.В. тоже понимает, что сие вообще-то практически невыполнимо (сколько ассоциаций, и какие, и у кого вызывает «Троица» Рублева, или «Джоконда», или полотно Кандинского динамического периода? – сформулируйте-ка их! подсчитайте-ка! Да и что это даст-то?). И делает следующий шаг – сопрячь экспериментальную эстетику с феноменологической и опереться при этом на исследования художественной критики (для подсчета ассоциаций? – Может быть, пять, от силы десять искусствоведов в мире писали о «Боярыне Морозовой» Сурикова, да и то, не все из них свои ассоциации фиксировали; а где ассоциации сотен или тысяч зрителей, которые посмотрели эту картину и что-то пережили при этом? А об указанных О.В. работах Барнетта Ньюмана или Иоганна Шрайтера вообще ни одной «ассоциации» в литературе не найдешь.) Ход нетривиальный и достойный внимательного изучения. Как это конкретно сделать, из письма пока не очень ясно. Да это так просто в одном письме и не объяснишь. Серьезный трактат надо писать, опираясь, конечно, не столько на Лосева, который и не считал себя чистым феноменологом, сколько на феноменологическую эстетику Николая фон Гартмана, Романа Ингардена, возможно, Микеля Дюфрена. Между тем наш корреспондент полон энтузиазма, и нам остается только пожелать ему успеха в его рискованных поисках. Все равно ничего иного в *пост-*культуре, или в техногенной цивилизации, отказавшейся от большинства гуманитарных ценностей Культуры, уповающей только на человеческий рассудок, рациональность и достижения научно-технического прогресса, кажется, предложить невозможно. Г-да эстетики и г-да нейрофеноменологи живут уже, вероятно, на разных планетах.

Это косвенно подтверждают и совершенно неожиданные от нашего корреспондента (хорошо

знающего и любящего классику европейского искусства от античности до XX века) и более закономерные для *пост*-культуры в целом и ее апологетов, к которым О.В., естественно, не относится, отсылки к одиозному, грандиозному и фундаментально проработанному антиэстетическому трактату Льва Толстого «Что такое искусство?» (1897–1898), вышедшему практически одновременно в Англии и в России (здесь с купюрами, сделанными «духовной цензурой»). Во время появления трактата (начинался Серебряный век русской культуры с необычайным взлетом эстетических ценностей во всех видах искусства) нападки великого писателя, создавшего высокохудожественные произведения в литературе, на красоту, эстетические качества искусства, эстетическое наслаждение с позиций ригористически понятого христианского утилитаризма были восприняты как причуда великого старца. Никто тогда, по-моему, не счел нужным даже вступать с ним в серьезную полемику.

И с позиций Культуры, эстетической метафизики, вообще эстетики «негативная эстетика» Толстого только так и может быть оценена, хотя я в «Теургической эстетике», по которой теперь и судят часто о трактате Толстого, показал, как мне кажется, более адекватное значение этой книги как своеобразного предвестника *пост*-культуры (с. 54). Думаю, что не ошибся. Сегодня некоторые представители *пост*- находят вдруг в указанном трактате опору и почти что теоретический фундамент для апологии современного арт-производства, отказавшегося от традиционных эстетических (= художественных) ценностей. В США, судя по ссылкам О.В. на соответствующую литературу, его мысли могли бы стать основой исследований некоторых богословов для упрощенного подхода к искусству в его религиозной функции. Им действительно не плохо было бы знать трактат Льва Толстого, опубликованный, кстати, более ста лет назад по-английски и явно переиздававшийся не раз на Западе, а не изобретать велосипед. В этом Олег прав.

Ну, да, Толстой, отбросив все сущностные функции искусства, сделал акцент на *примитивно* истолкованной его коммуникативной функции. Единственное назначение искусства в этот период он видел в том, что оно должно служить *передатчиком* чувства от художника к самым широким массам населения («простому народу») и на этой основе осуществлять «братское единение людей» на принципах равенства и христианской нравственности. «Заразительность искусства», по Толстому, – главный признак его подлинности. Оно должно «заражать» людей чувством (неважно даже каким) автора и объединять их на этой основе. Но это же одна из самых простых (если не сказать примитивных) и давно признанных эстетикой функций искусства. И народное искусство (частушки под гармошку, пляски негров вокруг идола), а также искусство для масс, согласно эстетике соцреализма, или современная поп-рок-культура (в общем, весь масскульт) на ней и основываются. Именно такую коммуникацию (и заразительность!) в самом чистом виде представляет собой любой концерт поп-звезды, начиная с великого Элвиса и кончая какой-нибудь современной рок-дивой. Сотни тысяч молодых людей на огромных стадионах при одном только знакомом аккорде, вопле или непристойном жесте того же Майкла Джексона сразу же «заражаются» и хором воют и вопят от восторга и впадают в экстаз братско-сестринского единения. Нечто подобное я наблюдал и в современных баптистских храмах в Гарлеме. Ну, там понятно, пристойнее – при ритмическом исполнении госпелс или спиричуэлс всей общиной. Смысл один и тот же. Упрощенной, гипнотизирующей ритмикой и особыми вокальными данными исполнитель (ансамбль и т.п.) передает свое очень простое, но усиленное музыкальным выражением, чувство массам слушателей и тем самым заводит их на это чувство, заражает этим чувством. Вот, по существу, к чему призывал Лев Толстой в своей «философии искусства», еще не будучи знакомым с массовым опытом подобного «искусства». Это же мы находим в песнях и маршах знаменитого когда-то советского композитора Исаака Дунаевского. Они действительно объединяли в некоем трудовом энтузиазме и патриотизме массы строителей нашего социализма. И сегодня идеи Толстого, увы, находят своих сторонников среди исследователей, ориентирующихся на по-американски понятую science, или в рядах апологетов арт-практик *пост*-культуры. У последних уже, правда, не в толстовской разработке коммуникативности и заразительности искусства, а в его критике эстетического качества искусства. Это уже иная тема,

выходящая за рамки сюжетов, поднятых О.В., но, тем не менее, чем-то и пересекающаяся с ней.

Систематическое увлечение современных исследователей-гуманитариев подобными упрощенными в своей основе подходами к явлениям Культуры лишний раз убеждает меня в том, что *пост*-культура – это действительно переход человечества к периоду *неоварварства*, как я и писал в «Апокалипсисе», да и в других работах. Не к «новому средневековью», которое, как мы помним, предчувствовал Бердяев, а именно к неоварварству, притом на высокотехнизированной и scientific оснащенной основе. И многие явления современного искусства, так называемого «актуального искусства», самим фактом своего бытия активно подтверждают это, о чем я тоже постоянно пишу. Шутник Энди Уорхол, выдавший некогда рекламу консервированного супа Кэмпбелл или бутылок пепси за произведение искусства, сегодня немало удивился бы тому, что эти его по-разному раскрашенные фотки банок и бутылок, тиражированные механическим способом, продаются как произведения искусства за миллионы долларов и превзошли по цене многие шедевры подлинно высокого искусства прошлого. Подобного уровня в прайс-листах достиг на мировых аукционах и лозунг «Слава КПСС!», написанный (с ироническим подтекстом, понятным только интеллектуалам СССР) нашим концептуалистом Эриком Булатовым на фоне голубого неба. Не свидетельство ли все это, действительно, духовного обнищания человечества, полной утраты ценностных ориентиров, т.е. варварства в гламурной упаковке? А стремление заменить эстетическое качество произведения на его политическую актуальность (*политика* вместо *поэтики*!), что тоже характерно для многих новейших арт-практик (правда, не только для них, как мы, увы, знаем по горькому опыту «работы» госидеологов с искусством в обществах с тоталитарными режимами), – не свидетельство ли того же? На это сегодняшние экспериментаторы с «узло-сетевыми» поисками формулы художественного шедевра или человеческого счастья будут мне хором кричать, что это слова совсем не из той оперы. Увы, я вынужден им с сожалением ответить, что все из той же, *пост*-культурной. Только из другого ее акта.

Завершая затянувшиеся размышления «по поводу», хотел бы попросить нашего корреспондента когда-то более подробно разъяснить свои мысли о том, что в «Диалектике художественной формы» Лосева уже якобы содержится феноменологическое оправдание естественнонаучных поисков в эстетике. Я внимательно изучал в свое время этот трактат и, как известно, писал о нем, но ничего подобного там не обнаружил. Не сочти за труд, друг мой, когда-то написать нам об этом подробнее, ведь это одно из ключевых положений той эстетики будущего, которую ты уже прозреваешь.

Дружески и доброжелательно расположенный ко всем исканиям мысли и жаждущий насладиться их результатами или пополемизировать с ними.

В.Б.

160. В. Иванов (23.01.10)

Дорогой Виктор Васильевич,

вот и заканчивается первый месяц нового года. Вы провели его в созерцании древних храмов, а я тихо сидел в непривычно снежном Берлине, но, надеюсь, нас сближали раздумья над дальнейшими судьбами нашего *братства*. Инициированная Вами переписка, действительно, нас духовно сблизила и создала некое подобие маленькой виртуальной Касталии. Живется в ней братии очень уютно, несмотря на бури в окружающем нас мире. В начале января, однако, пришло письмо «с того берега», в котором наши «орденские» принципы подверглись суровой критике, хотя – по здравом размышлении – до сих пор не могу с уверенностью сказать, насколько велика разница между О.В. и нами. Иногда мне кажется, что это всего лишь «спор славян между собой», иногда же начинаешь ощущать, говоря романтическим языком, роковую бездну между «господами эстетиками» и «господами нейробиологами».

Например, когда мы полемизируем друг с другом, то спор имеет, по большей части, карнавальный характер (разумеется, при полной внутренней серьезности к обсуждаемым вопросам), но форма собеседований, безусловно, умышленно театрализована. Ведь, нельзя же думать, что Отелло, так сказать, «взаправду» душит на сцене Дездемону. Да у нас и до этого даже дело не доходит… ну, царапка или тычок… так

это ж любя… Совсем другое дело «нейробиологи»-материалисты, тут – пропасть, тут – не до карнавала; думаешь только, как бы унести ноги подальше. О.В. я к этому воинству не причисляю. Хотя он основательно изучил – нам на радость – новые течения в англо-саксонской эстетике, но внутренне, надо надеяться, он все же ближе к нашему *братству*. А если и есть разномыслия, тем лучше. Помните, как духовно креп Йозеф Кнехт в ожесточенных спорах с Плинио Дезиньори… Ничего думаю также нельзя возразить с «касталийской» точки зрения и против проекта О.В. («комбинация феноменологического анализа и эмпирических исследований по психологии и нейробиологии эстетического восприятия»). Почему бы и нет?

(25.01.10)

…как-то трудно продвигается дело… стер вчера написанное… вероятно, трудность заключается в следующем обстоятельстве: кому в действительности следует адресовать мое письмецо? Если Вам, то (сходная ситуация уже имела место, кажется, год тому назад) мне, по сути, остается только поддакивать и одобрительно кивать головой. Ни Вам, ни мне от этого ничего не прибавится и не убавится. Все Ваши реакции на письмо О.В. – это и мои реакции. Если О.В. прочитает сей пассаж, то, вероятно, иронически улыбнется: «Спелись, голубчики-реакционеры. Ничем вас не прошибешь».

Если же адресовать письмо нашему собеседнику «с того берега», то, боюсь, толку тоже не выйдет. Вы знаете мою позицию: я предельно толерантно отношусь к продуманным и выношенным воззрениям других исследователей. Считаю полемику довольно бесплодным занятием: особенно в тех случаях, когда вижу определенную непреклонность и твердость убеждений. Так дело обстоит и с О.В. Предполагаю, что уже наперед он знает о возможном ходе возражений со стороны «господ эстетиков», и они не будут иметь для него большого значения.

Так кому же писать и о чём?

Писать, тем не менее, хочется, потому что в ваших (В.В. и О.В.) письмах затронуты вопросы, имеющие не только теоретическое, но и экзистенциальное значение.

Попробую писать в никуда и ни к кому, все же рассчитывая на то, что мой монолог будет вами расслышан. Пока воздержусь от обсуждения проекта О.В. Думаю, позднее мы к нему вернемся. Теперь же порассуждаю немного, так сказать, вслух…

Когда исполнялся срок, брамины, выполнив свой «общественный» долг и послужив людям, уходили в лес, чтобы там без помех предаться богомыслию и богосозерцанию. Мне тоже пора «в лес». Интерес теперь сосредоточивается более на внутренних проблемах, а все «академическое» отходит на второй план. Колесо научного производства (скорее, перепроизводства) вращается в мире с нарастающим ускорением, но большого интереса это вращение не вызывает, тем более что хорошо знаешь причины, его вызывающие. Вы все люди ученые и прекрасно понимаете, о чем идет речь… Если кому интересно заниматься нейробиологией, то пусть занимается. Полезно и нужно… только мне неинтересно. Мне бы тихо сидеть «в лесу», пить чай и предаваться созерцанию картин в берлинских музеях.

Шучу, конечно. Разумеется, интересны результаты нейробиологических исследований и, полагаю, что академическая эстетика без их учета многое потеряет. Сам я в нейробиологии не компетентен и не хочу вступать в её дебри. Если бы не письмо О.В., то, думаю, в рамках «Триалога» мы бы не стали входить в обсуждение подобных проблем. Однако раз представился случай поговорить с осведомленным человеком, то надо им воспользоваться.

В последние годы в Германии кипела дискуссия между нейробиологами и теологами на предмет «свободы воли». Обсуждался вопрос: наше «я» – всего лишь результат биохимических процессов в мозгу или оно – хотя бы в некоторой степени – автономно и независимо от нашей телесности. Если я правильно понял О.В., то и с «красотой», «эстетическими удовольствиями и наслаждениями» дело обстоит подобным образом. Могли ли Вы, О.В., прямо и определенно сказать, что вся наша духовная жизнь – только продукт нашего мозга? Если «да», то – это ответ законченного материалиста. Разумеется, метод определяет результат. Если мы мыслим материалистически, то и результаты получим такого же рода. Тогда и «Бог» – лишь продукт определенной части

мозга (между прочим, уже есть работы на эту тему). Но в таком случае и водитель не есть ли продукт автомобиля? И пассажиры – тоже продукт, скажем, «опеля» или «мерседеса»?

С теологической точки зрения, подкрепленной многотысячелетним опытом религиозно-мистической жизни, человек – существо «многоплановое и многоэтажное». Наряду с физической оболочкой у него имеется еще и ряд других «тел» (эфирное, астральное, ментальное). Есть у него и чисто духовное ядро («высшее Я», Самость (по Юнгу), Манас, Самодух). Св. Феофан Затворник насчитывал до пяти «слоев» в человеке. Принять все это за иллюзорное порождение мозга было бы, по меньшей мере, неоправданной смелостью, и подобное суждение (по своей ценности) было бы подобно рассуждениям слепого о картинах Кандинского.

Есть у человека и органы познания, которые способны постигать астральные и ментальные явления. В йоге они называются «цветами лотоса» или «чакрами». В европейской традиции также имеются адакватные выражения, обозначающие органы духовного видения и слышания.

Разумеется, в той степени, в которой человеческий дух (манас) действует через свое физическое тело, в такой степени можно прослеживать отражение этой деятельности в нашем мозгу, но и не более того. Нейробиология, кажется, наклонна принимать следствие за причину. В ее рамках остаются совершенно неуловимыми чисто духовные явления и существа. По-другому и быть не может для неоматериалистов (возможно, в идеологическом смысле себя материалистами и не считающими).

«Господа эстетики», тем не менее, глубоко убеждены в реальности духовного мира, совершенно независимого от мира физического и одновременно с ним тесно связанного. Максим Исповедник выразил это соотношение между различными «планами» бытия следующим образом: «Мир умопостигаемый находится в чувственном, как и душа в теле, а чувственный мир соединен с умопостигаемым, как тело соединено с душой». Для метафизической эстетики из этой концепции вытекает признание существования произведений искусства, открывающих доступ к переживанию мира архетипов: «Символическое созерцание умопостигаемого посредством зримого есть одновременно и духовное ведение и умозрение видимого через невидимое».

В этом свете мне совершенно непонятен упрек, который О.В. сделал В.В.: упрек в «чрезмерной общности и размытости» эстетики В.В., якобы не показавшего, в чем состоит сущность эстетического опыта, ведущего к «гармонии с Универсумом». Мне же кажется, что В.В. только и делает, что свидетельствует о реальности такого опыта.

Полагаю, что дальнейший ход нашей дискуссии будет во многом зависеть от прояснения наших теологических и философских предпосылок.

С братской любовью В.И.

ИНДИЙСКИЕ ИМПРЕССИОНЫ

161. В. Бычков (26.01.10)

Дорогие друзья,

В воскресенье к вечеру вернулся из индийского паломничества. Из +35 град. в –25 (сегодня в Москве). Надеюсь выдержать столь резкий скачок, а затем, может быть, попытаться сконцентрироваться на попытке вербализации индийских впечатлений. Они очень интересны, дали какие-то новые и сильные энергетические импульсы к творческой деятельности, но удастся ли их путно изложить, не очень уверен. Между тем, желание это сделать есть.

Поездка прошла очень удачно. Повезло и с погодой – не было дождей, которыми постоянно грозил Интернет до самого моего отъезда. Удалось посмотреть все древние храмы, которые я наметил. Индусы встречающей фирмы были предельно любезны и обходительны. Дали прекрасный огромный джип со всеми новейшими автоудобствами с водителем, милым, совершенно черным человеком (там вообще индусы, т.е. тамилы, самые черные во всей Индии). Помимо того, что я хотел увидеть, он по дороге сам завез меня еще в пару удивительных древних храмов и святилищ. Отели прекрасные. Питание, хотя и существенно отличное от европейского, но вполне пристойное (на мой вкус все островато, конечно). Океан – великолепен! Ведь я путешествовал по самому югу Тамил Наду, так что часто выезжали на океан, а

В.Б. с водителем у джипа

Рыбаки в Керале

Женщины в ожидании улова

Улов

последние дни и вообще жил на океанском курорте Керала с выездами на памятники и блаженным купанием в океанских просторах при температуре воды за +28 (почти экватор – всего 8 град. северн. широты!) и общением с местными рыбаками – милыми, но крайне бедными, даже нищими людьми. Весь день тянут тяжелейшие сети из океана, а улов – никакой – думаю, менее 1 кг рыбешки на брата.

В общем, все крайне интересно во многих отношениях. Богатый эмоционально-духовный, эстетический опыт. И совсем иной, чем при посещении наших евро-американских духовно-художественных пространств. Это как бы перенос во времени в глубокую языческую (без негативной христианской семантики) древность, еще живую и активно живущую той таинственной, эзотерической жизнью, смысл которой нами давно вроде бы утрачен, но глубинные архетипы ее где-то живы и начинают подавать какие-то непонятные, но сладостные импульсы о совсем иных контактах и связях с Универсумом, чем нам известные и нами практикуемые.

Обнимаю и надеюсь на скорейшее возобновление наших регулярных бесед.

Ваш беспокойный собрат по блужданию по неторным тропам духовных джунглей

В.Б.

162. В. Бычков (27–29.01.10)

Дорогие друзья,

находясь в процессе активной переакклиматизации (от +35 на юге Индии к –20 в Москве) и заполненный до предела множеством наслаивающихся друг на друга впечатлений и переживаний нового духовно-эстетического опыта от погружения (хотя и кратковременного) в мир древнего индуизма и его искусства, хочу сразу же набросать некоторые импрессионы. Возможно, только для памяти, а не для отправки Вам, чтобы в дальнейшем как-то более трезво поразмыслить надо всем этим. Предвидя, однако, множество неотложной работы, скопившейся, стоящей и лежащей на и вокруг моего стола, хочу поспешить зафиксировать хоть что-то. Ибо по примеру прошлого года помню, что, если отложить на потом, можно и совсем не добраться до этого опыта, в общем-то для меня, как и для всех нас, маргинального, но, тем не менее, ценного, и жалко его как-то, хотя бы поверхностно и эскизно, не вербализовать. И тем самым в какой-то мере изжить один из древних мотивов, или архетипов, с юности живущих в моей душе.

Да только ли в моей? Кто из русских интеллигентов и западных интеллектуалов прошлого века в той или иной мере не переболел на каком-то этапе своего духовного становления Востоком? Как можно было этим не переболеть после Гёте, Шопенгауэра, Ницше, Блаватской, Штайнера и всей пышно расцветшей вдруг теософской и антропософской эзотерики, после Рерихов, наконец, и нашего старшего современника и с какого-то момента властителя дум Германа Гессе? Вот, и азъ, грешный, на заре туманной юности, находясь в процессе активных и предельно свободных духовных поисков (чего только мы не перечитали в 60–70-е годы? – помните, друзья?), отдал нешуточную дань увлечению индийской философией, религией, духовными практиками и искусством. Как-то по случаю удалось приобрести несколько книг по индийской философии у букинистов (большой двухтомник «Истории индийской философии» Радхакришнана, в частности), затем стали выходить прекрасные академические переводы Упанишад, сделанные бывшим классиком, а затем упанишадоведом Сыркиным, откуда-то появлялись отдельные книги Махабхараты, и особый интерес привлекла, конечно, ее главная философская книга Бхагавадгита (Гита) – «Песнь Господа». Из рук в руки переходили тогда отдельные, издававшиеся до революции книги по йоге, Пятигорский читал лекции по индийской философии и издал крайне интересные средневековые тамильские философско-религиозные и поэтические тексты и т.д.

В общем и целом уже тогда хорошо ощущалось, что параллельно нашей (европейской) античнохристианской культуре (а ее-то в ту пору некоторые из нас тоже еще не очень знали, и она находилась в стадии активного бессистемного постижения ищущей молодежью первой духовной оттепели в предельно замороженной тоталитаризмом стране) существует какая-то яркая (даже пестрая), могучая и таинственная восточная (а наряду с индийскими текстами привлекала и персидско-арабо-мусульманская культура, поэзия, мистика – суфизм особенно; и дзэн-буддизм, конечно) духовная традиция с ее развитой мифологией, таинственной религиозностью и глубоко созерцательной философией, указывающей пути в какие-то неизведанные, но очень привлекательные миры, обещающей духовное совершенствование. Завораживала индийская философская терминология. Книги Рерихов и Гессе, живопись Николая Рериха особенно укрепляли эти убеждения. Уже тогда в глубинах души зрело желание когда-то посетить эту Мекку духовности, Шамбалу мистических откровений. При этом трезво сознавалось, что мечта сия неосуществима.

Юношеское изучение малопонятных, таинственных и мистически привлекательных Упанишад (с их захватывающим дух восклицанием «Аум!» – «Ом!») и вполне понятной в русском литературном переводе Гиты привело, однако, к нескольким существенным выводам, один из которых заключался в том, что древнеиндийская духовная традиция при всем ее отличии от антично-христианской фактически говорит об одном и том же Едином трансцендентном личностном Начале бытия, выстраивает похожую иерархию ценностей, в которой духовно-созерцательное начало занимает высшие ступени, духовные приоритеты преобладают над материальными. Позже уже при профессиональном изучении «Ареопагитик» я был немало удивлен общностью многих их сущностных идей с идеями Гиты. Другой значительный и

взятый на вооружение для внутреннего самосовершенствования вывод заключался в идее, так же четко сформулированной Кришной в Гите, постижения самого себя, изучения самого себя, самоуглубления, поиска самоидентификации, своего места в Универсуме, своего дела, своего долга и его исполнения. Да и идея трех «йог» как основы полноценной жизни человека тоже оказалась близкой юношеской душе: джняна-йоги (стремление к познанию высших духовных истин), карма-йоги (пути личностного делания) и бхакти-йоги (пути эмоционально насыщенной любви к высшему божеству – Бхагавану). Путь бхакти, вряд ли тогда правильно понимавшийся, представлялся мне особенно привлекательным, ибо он теснее всего переплетался с эстетическим опытом, его проповедниками были многочисленные тамильские поэты-мистики, а один из смыслов сводился к постоянному созерцанию прекрасного лика божества.

Вскоре эти увлечения прошли, книги по индийской и другим восточным культурам заняли пару полок в библиотеке и пылились там до последних лет, когда вдруг выяснилось, что мечта юности может быть теперь достаточно просто реализована, и книги эти опять вынырнули из небытия и просматривались уже совсем иными глазами. (В скобках отмечу, что в некоторых из них, в том числе и в Гите, я с удивлением обнаружил карандашные отметки, сделанные рукой Олега. Когда он их читал, я не видел и даже не знал об этом, хотя о его увлечении йогой еще с торонтского периода, конечно, знаю; его стремление к самоуглубленной духовной деятельности уважаю, но йоговского принципа, нередко им декларируемого, полного отхода от чувственно воспринимаемой, эстетически значимой реальности не принимаю и не понимаю. И он не избежал этой духовной ностальгии по Востоку и его мудрости.)

Итак, уже во второй раз удалось посетить эту обетованную для каждого западного (и русского особенно) духовно чуткого человека страну, при этом с вполне определенной целью – знакомства с памятниками древнего индуистского искусства и, по мере возможности, с проявлением индуистских форм религиозности. При этом эстетический опыт стоял у меня на первом плане. Каковы впечатления? Что увиделось и пережилось? Сейчас даже не могу сформулировать четко, *что* главное. Впечатлений и переживаний много, самых разных и при этом в основном позитивных. Существенных, пожалуй, два:

– Оказывается, мир Махабхараты и Рамаяны, Бхагавадгиты, вишнуизма и шиваизма, йоги и Камасутры – это все еще живой и активно функционирующий мир! И несметные миллионы индусов живут в этом мире, этим миром.

– И этот мир, его дух вполне доступен современному европейцу, по крайней мере, на уровне эстетического опыта, восприятия индуистского искусства, во многом принципиально отличного от нашей европейской парадигмы.

В прошлом году наряду с индуистскими (главными были комплекс храмов в Кхаджурахо и посещение священного града индуистов на Ганге Варанаси) видел и некоторые известные шедевры могольского искусства. На этот раз маршрут был ориентирован мною только и исключительно на древнее индуистское искусство южной Индии (Тамил Наду, или Тамилнад), куда Великие моголы практически не дошли. Это – черный континент Индии. Такое ощущение, что и арии туда не добрались, хотя арийский индуизм процветает здесь до сих пор пышным цветом, ибо традиции его никогда здесь не прерывались и никем не притеснялись их носители.

Короткое, но духовно и эмоционально насыщенное путешествие началось с Ченнаи (Мадраса) и развивалось на юго-запад по всему Тамилнаду до восточного побережья (Кералы), откуда еще ездил и к самой южной оконечности Индийского материка – в Каньякумари. Всего более тысячи километров по глубинной Индии подлинных индуистов и по основным средневековым индуистским храмам. Среди них главные (в духовном для индусов и в эстетическом плане для меня, т.е. шедевры архитектуры и пластики) – это уникальный город древней скальной архитектуроскульптуры Мамаллапурам (Махабалипурам), один из священных городов индуистов Канчипурам, священный остров Шрираргам (Тричи), уникальный храм в Танджавуре, огромный храмовый комплекс в Мадурае. Кроме того, по дороге осматривал и менее известные, но по-своему интересные храмы и святилища.

Теперь вынужденная остановка для размышления: как быть дальше? Описывать, как в путевом

Дети Тамилнада

Придорожный базар в Тамилнаде

Девушки Тамилнада

Уличная сценка. Тамилнад

дневнике (понятно, я его не вел, не было времени, но мог бы сейчас все воспроизвести с относительно высокой точностью), шаг за шагом все путешествие долго, утомительно и не в моем стиле, хотя, возможно, и самому мне было бы интересно почитать это в старости. Однако на подобную роскошь и времени нет. В самом Ченнаи после бессонной ночи перелета в первую очередь посетил храм апостола Фомы (он, как известно, почитается всей христианской Индией как принесший язычникам свет Истины) с его мифической гробницей – святое место для местных христиан, а также индуистские храмы, омыл ноги в Индийском океане (купаться там нельзя – слишком грязно) и вообще насладился после русской суровой зимы (вылетал при –25) жарким летним (для нас) солнцем и тропической экзотикой. А далее множество интересных моментов, кадров, наблюдений по пути следования – как в быстро вращающемся калейдоскопе. Чего стоят живописные картины исключительно черного населения этой части Индии в пестрых одеяниях, их яркие базары, домишки, лачуги (бедно живет основная масса), прекрасные, умные лица с огромными мудрыми глазами бесчисленного множества чистенько одетых детей… Но не буду. Попробую сосредоточиться на главном, ради чего туда и стремился.

Прибрежный храм
Яласаяна и Шивы.
VIII в.
Махабалипурам

Оправдались ли надежды воочию увидеть, ощутить, пережить и чем-то дополнить тот образ духовной ауры Индии, который сложился в юности на основе достаточно поверхностного, но сладостно притягательного изучения древнеиндийских текстов, индийского искусства по литературе? И да, и нет.

Йоги не сидят на каждом перекрестке в позах лотоса (разве что в Варанаси их – театрально размалеванных попрошаек – немало), обнаженные, убеленные сединой мудрецы не бродят во всех направлениях по асфальтированным дорогам и не проповедуют великие истины, атмосфера какой-то особой, всепоглощающей и возвышающей духовности не разлита в пропитанном угарным газом, плохим бензином и иными зловониями воздухе. Даже слоны встречаются очень редко, да и то только в храмах. Зато огромные, ярко разрисованные грузовики с броскими надписями типа: «Я Шива», «Я Иисус Христос», «Я быстрее всех летаю», – бесконечными вереницами ползут по всем дорогам, да полуобнаженные, абсолютно черные сухопарые индусы в юбочках (доти – тип набедренной повязки, но из большого куска яркой пестрой ткани, декоративно замотанной вокруг пояса и опускающейся до колен) заполняют все свободное пространство между машинами, домами, деревьями. Нет и священных коров – они на юге, кажется, не в моде. Вот в цен-

Храм Брихадишвара.
Ок. 1010 г.
Танджавур

тральной Индии их немало. Редко встречаются даже обезьяны, да и джунглей практически не осталось. Их заменили рисовые поля и плантации банановых пальм, на которых трудятся индуски в ярких, многоцветных сари. Обычная бедная перенаселенная южная страна.

Но вот ты подъезжаешь или подходишь к древнему храму, точнее к храмовому пространству, и все как-то незаметно, но существенно меняется. А храмы здесь не стоят в пустынных местах, они, как правило, не музеефицированы, как в Кхаджурахо, а вырастают в центре городов, поселков, деревень, как огромные, ни на что не похожие фантастические сооружения из какого-то иного мира, являющие собой очевидный центр притяжения здешнего мира. Вокруг них те же грязные улочки, что и по всей Индии, бесчисленные лавки со всякой всячиной, черные толпы полуодетых босых людей (женщины, правда, составляют резкий контраст мужчинам – они всегда и везде в ярких многоцветных сари, которые придают им особую стройность, основательность, величие), грузовики, моторикши и т.п. Однако всего этого уже не видишь. Над тобой возвышается и перед тобой открывается нечто совершенно удивительное и невиданное. Некий иной, что видно даже снаружи, мир.

Индуистские храмы, если говорить в самом общем приближении, делятся в архитектурном плане

на два ярко выраженных типа. Первый и наиболее древний тип – это центрические храмы, когда главное завершение храма, его центральная вертикаль, башнеобразное сооружение находится над главным святилищем, над алтарем в центре этого святилища, а к нему нередко ведет достаточно низкое нефообразное пространство. Иногда оно очень укорочено или почти отсутствует. Доминирует роскошно изукрашенная скульптурой и всяческой кружевной резьбой и каменным узорочьем огромная башня-скульптура. Именно таковы все храмы Кхаджурахо, во многих других местах Индии, судя по литературе. Здесь же я видел лишь два подобных шедевра – это прибрежный храм в Махабалипураме и великолепный огромный храм в Танджавуре. Главный духовный смысл этих храмов выражен в их внешнем виде. Внутри они имеют темные, как правило, небольшие, сильно затесненные пространства, в которых находятся черные от копоти, масла и благовонных возлияний статуи или символы богов и божков, которым посвящены храмы. Эстетически невыразительный для меня и духовно не очень понятный, почти хтонический мир. Хотя там часто встречается и очень выразительная в художественном плане скульптура (как во многих храмах Кхаджурахо) и интересная резьба по камню, но без специального освещения она почти не видна.

Однако все это не идет ни в какое сравнение с внешним видом этих храмов. Здесь настоящее каменное ликование, могучие ни на что не похожие и ни с чем не сравнимые великие гимны бытию, Богу, Универсуму, радости жизни в ее высших, наиболее полных проявлениях. При этом и в плавно возносящихся общих архитектурных линиях (часто параболических и иных лекальных профилей, реже пирамидальных, как в Танджавуре), и в развитии скульптурно-орнаментальной пластики (от чисто земных, зооморфных и часто чувственных антропоморфных сценок в нижних регистрах храма к сложным абстрактным геометрическим орнаментам – в верхних) художественно выражены основные принципы духовных устремлений индусов, зафиксированные в их священных книгах – Ведах, Упанишадах, Гите и других – от материальных забот и помыслов к высотам чисто духовной, просветленной созерцательной

Храм Брихадишвара. Ок. 1010 г. Танджавур

Фрагмент со скульптурным декором

Гопуры
храма Минакши
Сундарешвара.
Мадурай

жизни. И гимны эти предельно многообразны, полифоничны, симфоничны – в Кхаджурахо особенно. Кажется, часами можно медитировать, созерцая подобный храм с какой-то определенной точки пространства или в созерцательном состоянии медленно обходя вокруг него. Скульптура и орнаментальная резьба здесь совершенно органично вплавлены в архитектуру, собственно образуют ее при созерцании храма с большого расстояния и имеют вполне самостоятельное художественное значение при рассматривании отдельных сцен, фигур или орнаментальных мотивов вблизи.

Между тем данная поездка была посвящена храмам совсем иного типа (центрических в Тамилнаде я видел, как уже сказал, только два, если не считать некие храмоподобные святилища – Пять Ратх – в Мамаллапураме, но о них речь впереди). Для Тамилнада характерны именно они. Это более поздние сооружения, возникшие где-то начиная с XV–XVI вв. И строительство или достраивание их совершается и поныне. Они представляют собой, как правило, огромные храмовые комплексы типа наших больших монастырей, прямоугольные в плане, обнесенные высокой крепостной стеной (стремление защититься от угрозы

Гопура индуистского храма. Тамилнад

Гопуры храма Шриранганатхасвами. Шрирангам (Тричи)

Скульптурный декор гопуры храма Шриранганатхасвами. Шрирангам (Тричи)

вторжения мусульманских полчищ с Севера). Имеют обычно четверо ворот (входов) на все стороны света, над которыми возвышаются огромные до 60–70 м высотой пирамидальные башни – *гопуры*, снизу доверху изукрашенные скульптурными изваяниями. В некоторых комплексах число гопур больше четырех. В Мадурае, например, их 12. Зато над самим святилищем практически нет никакого архитектурного возвышения или оно очень скромное. Святилище и все прилегающие к нему подсобные пространства покрыты огромной плоской крышей, и где там святилище, точно определить снаружи (сверху, в основном) трудно. Таковы же и стены комплекса и самого храма – массивные, высокие, иногда длиной до 300 м и более, без каких-либо украшений, окон, изваяний и т.п.

Сейчас бесчисленные скульптурные композиции гопур раскрашены яркими синтетическими красками, что создает впечатление какой-то даже кичевой пестроты и подчеркнутого натурализма. Изначально, кажется, они вообще не были раскрашены (что видно на некоторых гопурах в нижних регистрах) или имели очень скромную раскраску, и тогда и сами гопуры, и скульптура выглядели значительно благороднее, органичнее и художественно значительнее, как, скажем, на храмах в Кхаджурахо. Красить их, по малодостоверной информации гидов, начали где-то в XIX в. под влиянием англичан, завезших в страну масляные краски. А нынешние синтетические краски – это детище химии уже XX века. Встречаются гопуры и нераскрашенные или покрытые одним цветом (терракота, иногда белые). В любом случае от современной пестроты можно, приложив некоторые усилия, абстрагироваться и увидеть их в первоначальном, менее пестром и органичном виде. (В скобках напомню, что вообще-то здесь возможна историческая трансформация эстетического вкуса: нам и античная скульптура представляется сейчас более органичной и эстетичной в своем естественном материале – мраморе,

хотя, как известно, большая часть ее в античности была раскрашенной). Между тем, вполне вероятно, что вкусу индусов подобная раскраска даже более по душе, чем монотонная и более абстрактная от этого скульптура песчано-терракотового цвета. Они и сами любят пестроту в одеждах яркой раскраски, цветы, гирлянды из цветов и т.п. Яркость и пестрота в духе индусов – народа жаркого климата и многоцветной, пышной тропической флоры и фауны. Это очевидно. Яркие краски эстетизируют их бедный быт и тяжелый труд, ассоциируются с праздником, а праздник всегда связан с храмом. Поэтому пестрота и яркость в наружном облике храма воспринимаются ими нормально, ибо напоминают, что когда-то будет и на их улице праздник.

Созерцая храмовые комплексы этого типа, совершенно отличные ото всего, что мы знаем в средиземноморской культуре, с какой-то высокой точки, что возможно в некоторых из них (в Мадурае, на Шриаргаме), я вдруг подумал, что они в целом очень хорошо выражают вселенскую форму всевышнего индуистского божества, как она была явлена Арджуне согласно Бхагавадгите (XI, 10–11 и далее). «Арджуна увидел в той вселенской форме бесчисленные рты, бесчисленные глаза, бесчисленные удивительные видения. Господь в этой форме был украшен неземными драгоценностями и потрясал божественным оружием. Он был облачен в божественные одеяния и украшен гирляндами. Он благоухал многочисленными ароматическими маслами, покрывающими Его тело. Все это было дивно, сияющее, безгранично, всепокрывающе». В этой вселенской форме Вишну (или Кришны) Арджуна увидел «всех богов и множество других живых существ», Брахму, восседающего на лотосе, Шиву и всех мудрецов и божественных змеев. «Форма» эта излучала ослепительное сияние, солнце и луна являлись ее глазами, она извергала пламя и сжигала вселенную своим сиянием. При этом в Гите неоднократно подчеркивается и ее некий специфический антропоили-зооморфизм: множество ликов, глаз, рук, ног, бедер, чрев, устрашающих зубов и т.п.

Сам Бхагаван (так именуется в Гите высшее божество, воплощенное в данном случае в Кришне) сообщает Арджуне, что до него никто не видел эту Его вселенскую форму – «высшую форму материального мира,.. изначальную форму, беспредельную и полную ослепительного сияния». Затем Кришна явился Арджуне по его просьбе в четырехрукой форме и, наконец, принял свой антропоморфный образ прекрасного юноши. И именно эту форму – прекрасного юноши (прекрасную форму – *саумья-вапух*, – комментаторы подчеркивают значимость этого выражения в Гите) – Гита считает истинной формой высшего божества, т.е. подчеркивает его принципиальный антропоморфизм.

(На полях замечу, да Вл. Вл. и Олегу это хорошо известно, что при всем подчеркнутом антропоморфизме и некой космо-энергетической фантастичности этого образа, он наводит, как это ни парадоксально, на прямые ассоциации с некоторыми библейским образами и фигурами речи, побудившими автора «Ареопагитик» к их символическому толкованию в трактате «Об именах Божиих». Всем членам человеческого тела, оружию, одежде, огню, сиянию, человеческим деяниям и т.п., связываемым в ВЗ с Богом, Ареопагит дает подробные символические толкования. Полагаю, что и в индуистской экзегетике Гиты можно найти нечто подобное. Но если этого и нет, то сам по себе внутренний параллелизм в понимании Бога в древних священных текстах, конечно, интересен.)

Между тем, пирамидально возносящиеся гопуры, сплошь покрытые практически объемной, близкой к особому идеализированному натурализму (индийскому) скульптурой, изображающей события всей индуистской мифологии и эпической истории (Махабхараты, Рамаяны, других легенд и мифов) с ее главными и второстепенными богами и полубогами, – не есть ли это совокупный образ вселенской формы высшего божества индусов, данный в ее буквальном художественном понимании? Вряд ли, конечно, мастера или заказчики этих храмовых комплексов сознательно стремились к ее выражению, но современное эстетическое сознание с большой убедительностью видит ее в этой удивительной архитектуре.

На определенном удалении от этих огромных храмов сцены и детали скульптуры уже практически не читаются (да они не читаются с земли и в верхних регистрах гопур – я рассматривал их в достаточно сильный бинокль), и тогда мы видим пестроцветные, иногда монохромные или белые возносящиеся вверх

абстрактные, но очень выразительные в своем анагогизме конструкции – от земли к небу, от материи (материей, часто чувственно выраженной, созданные и образованные) к духовным сферам. Удивительный художественный антиномизм здесь налицо. Не забудем, что гопуры создают яркую пространственную доминанту практически всего городка или поселка, которые и возникали часто вокруг храмовых комплексов для их обслуживания.

Отнюдь не только, конечно, гопуры работают на увиденную мною художественную параллель с божественным образом Гиты. Весь храмовый комплекс индусов – фактически целая вселенная, наполненная массой фантастических существ, божеств, их символов, полуобнаженных священнослужителей разных рангов, пестрой и многоцветной публикой, даже живыми слонами и другими животными. Вот света только внутри маловато. А в целом, чем не воплощение вселенской формы индуистского высшего божества? Излишне прямолинейное, упрощенное и сугубо субъективное толкование, скажете вы, но ведь и сама религиозная мифология индусов в общем-то во многом наивна, сказочна, прямолинейна, чувственна и тем как-то особо привлекательна. Чего стоит только их доныне продолжающееся искреннее поклонение половым символам божественной энергии – лингаму – символу Шивы, йони (символическое изображение женского полового органа) – символу Шакти; вера в космическую энергетику майтхуны (изображения полового акта, чем изобилует скульптура Кхаджурахо) и т.п. Перед нами здесь живое, но очень древнее, архаическое и почти архетипическое сознание человечества, данное и в своем художественном воплощении, и в реально происходящем здесь и сейчас культе.

Понятно, что моя герменевтическая ассоциация является сугубо личной и не претендует на какую-либо общезначимость. Однако я и не стремлюсь к научной объективности в пространствах, мне малознакомых, а делюсь с друзьями своими первыми, яркими, но вполне, возможно, и абсурдными с точки зрения индуистики впечатлениями.

Многоуровневый антиномизм индуистских храмов этого типа усиливается, когда мы заходим внутрь комплекса, проходим под гопурой. Там, как

Лингам в алтаре Прибрежного храма. Махабалипурам

правило, есть несколько обязательных пространств. Это открытые дворы или проходы вдоль стен собственно крытого храма, неизбежный четырехугольный большой бассейн для омовений, крытые многоколонные террасы или залы – *мандапы* (количество колон в больших комплексах достигает нередко тысячи (!) – одна из мандап XIII в. храмового комплекса Ранганатхасвами на Шрирангаме имеет 953 колонны; «1000-колонная мандапа» в Мадурае XVI в. имеет 985 колонн и т.д.), иногда без стен, иногда уже за общими стенами со святилищем, как, например, в Мадурае, и

собственно святилища (одно или несколько) со скульптурой бога, которому посвящен храм, на алтарном месте или с его символом. В храмах Шивы в алтаре обычно возвышается *лингам* Шивы – изваяние, часто условное – просто цилиндр, – иногда натуралистическое, фаллоса. Лингамов в этих храмах, как правило, много. Они, самого разного размера (в алтаре иногда достигают нескольких метров в высоту), расставлены по всему пространству, чтобы любой посетитель мог поклониться Шиве и почтить его, ибо в само святилище допускаются только индуисты.

Лингам в индийской мифологии тесно связан с пятью первоэлементами, из которых создан мир и человек: воздухом, водой, огнем, землей и эфиром. И в южной Индии находится пять особо почитаемых храмов с лингамами этих первоэлементов. В храмовом комплексе Экамбарешвар в Канчипураме – земляной лингам; водяной лингам (особым образом организованный водоем) находится в храме Джамбукешвара на Шрирангаме; остальные три лингама (воздушный, огненный и эфирный) – в храмах, которые я не успел посетить.

Сами святилища, насколько можно судить по их планам в книгах и по моим заглядываниям внутрь от входа (это дозволяется), достаточно небольшого размера по сравнению с общими объемами комплекса. Собственно службы (пуджи) там проходят, судя по литературе, вообще без верующих – только в присутствии одного духовенства. Да на большое количество людей святилища и не рассчитаны. Верующие, что я неоднократно наблюдал, бесконечной вереницей (а по праздникам – я попал в Мадурае на один из них – отстаивая огромные очереди) тянутся в святилище, приносят свои дары, поклоняются идолу, получают знак некоего освящения (помазания) на лоб (пеплом или краской) от священнослужителя, принимают освященные дары (как правило, фрукты) и выходят, не останавливаясь ни на минуту в святилище. При этом иногда там параллельно ведутся и какие-то мистериально-магические действия вокруг идола. Я видел это в небольших храмах в Канчипураме. Где-то священнослужитель поливал лингам какими-то жидкостями, в другом месте его украшали гирляндами, как-то священнодействовали в непосредственной близости от идола.

В целом же всматривание в святилище совершенно незнакомого культа индусов производило на меня впечатление заглядывания в какие-то хтонические недра бытия, в нечто магически притягивающее и настораживающее одновременно. Индуистское святилище напоминает мне сакральную пещеру, некое разверзание в глубь земли. Никак не на небеса. Это впечатление усиливается в первую очередь слабым освещением святилищ и вообще храмов. Внешний свет туда (за исключением открытых мандап) не проникает. Освещается все редкими масляными, кажется, светильниками. Иногда какие-то тусклые электрические гирлянды. Слабое электрическое освещение есть только в закрытых мандапах. Колеблющийся неяркий свет в святилищах, темные или черные стены, почти черные идолы, хотя и украшенные цветами и яркими тканями, – все это создает атмосферу таинственности, магичности и глубокой хтоничности. Здесь скорее погружение в инфернальные глубины предбытия, чем вознесение к ослепительному сиянию верховного божества. Это совсем не то, что нам рисуют йогические тексты или Гита, к чему ведут созерцательные йогические практики. Совсем иной полюс духовного универсума. Понятно, конечно, что это восприятие дилетанта и иноверца, которых и не след пускать в святая святых других культур и народов. Сразу прошу прощения у индусов, этих прекрасных, очень любезных, доброжелательных и общительных людей; на лицах многих из них запечатлено какое-то глубинное благородство и духовный аристократизм.

Вообще внутренние пространства идуистских храмов резко контрастируют с их внешним обликом, который как бы ориентирует сознание воспринимающего вверх, к небу. Внутри же храмовых комплексов мадурайского типа пространства развиваются и исчезают в какой-то бесконечной, лабиринтной дали по горизонтали. Особенно поражают воображение огромные мандапы. Это служебные помещения храма. Они представляют собой многоколонные залы и длиннейшие, широкие и высокие коридоры, почти туннели, так же с бесчисленными колоннами. Предназначены для пребывания в них несметного числа паломников, особенно по праздникам, которые длятся в каждом храме по много дней и несколько раз в году. При этом в каждом храме они имеют свою хронологию. Я на-

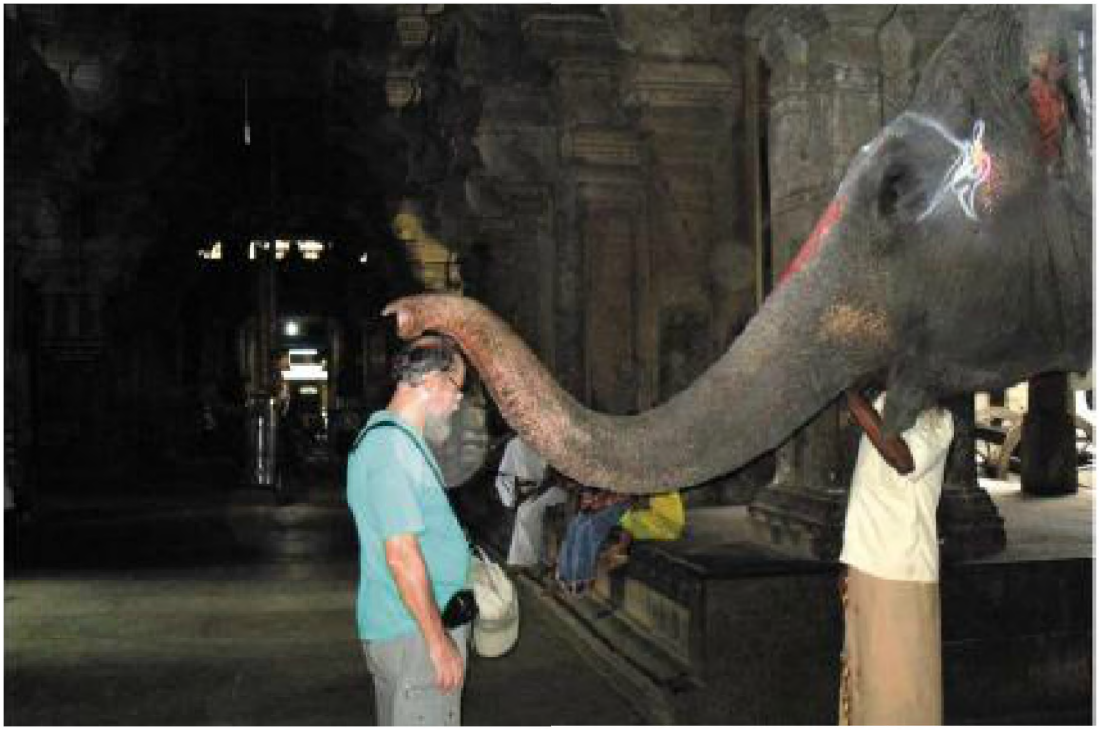
Верующие индусы
на пудже в храме
Мадурая

блюдал такое стечение паломников в Мадурае. Храмовый комплекс представлял собой переполненный жужжащий улей или большой праздничный город. У каждого входа в сам комплекс огромные очереди, внутри движутся, сидят, лежат многие тысячи людей. Длиннейшие очереди в святилища. В день моего присутствия почему-то больше народа стремилось в святилище Минакши (Парвати) – супруги Шивы, а не в его святилище. В одной из мандап десятки, если не сотни лавок, торгующих цветочными гирляндами и другими принадлежностями культа и вообще всякой бытовой мелочовкой. Мандапы настолько велики, что слоны там кажутся более в масштабном плане уместными, чем люди, которые как-то теряются в этих пространствах, особенно не в дни праздников, когда их мало. Раскрашенные слоны благословляют в мандапах верующих. Паломник подходит к этому служителю культа, слон возлагает ему на голову хобот, получает от паломника денежку и передает ее служителю. Вероятно, живой слон выступает здесь символом (или воплощением) Ганеши – слоноголового сына Шивы, божества мудрости. Его статуи и алтари так же встречаются во многих местах храмов. Ганеша очень популярен у индусов.

Кроме слонов в храмах обитают буйволы, кое-где даже верблюды. Все эти животные участву-

Храмовый слон
за работой.
Храм Шриранганатхасвами.
Тричи

Храмовый слон.
Танджавур



ют в праздничных процессиях, когда (иногда внутри храма, а чаще за его пределами) по всему городу везут на огромных колесницах – ратхах (я видел их, они хранятся или внутри храма или у его ворот – диаметр колеса достигает 3 метром, а высота – метров 7–10!) идолов богов, изъятых из святилищ, несут на носилках какие-то святыни, все это утопает в цветочных гирляндах, в сопровождении музыкальных инструментов и т.п. Я видел фрагмент такого шествия внутри храмового комплекса в Мадурае.

Однако вернемся в мандапу. Здесь преобладает строгий геометризм в отличие от праздничной и прихотливой свободы линий внутри пирамидальной

Мандапа храма
Экамбарешвар.
XVI–XVII вв.
Канчипурам

геометрии гопур. Колонны, как правило, четырехгранные (бывают и цилиндрические, и многогранные), достаточно тонкие с огромными, непропорционально развитыми капителями (особенно в коридорах), часто в виде фантастических животных, нависающими над коридором и создающими как бы туннелеобразный свод в перспективе над ним. Кроме того, большинство колонн, особенно выходящих в коридор, наружу или на террасах, как бы подпирают снизу или вырастают из них большие скульптуры богов, танцовщиц, каких-то мифологических персонажей, но чаще всего фантастических животных и птиц. Многие из этих скульптур великолепны в художественном отношении, и их можно часами изучать и созерцать, переходя от одной колонны к другой, утрачивая счет времени и забывая о пространстве. Понятно, что паломники и верующие не обращают никакого (сознательного, во всяком случае) внимания на весь этот роскошный декор храмов. А он существует, живет, ликует и радует душу и сердце эстетического субъекта совсем из иной культуры, этноса, духовно-религиозной атмосферы. Собственно для него-то именно этот роскошный скульптурный и орнаментальный декор индуистских храмов и представляет главный интерес. В святилище, куда его не пускают, ему и нечего делать. Там и скульптуры меньше, и архитектурное пространство какое-то затеснен-

Скульптура в храме Шриранганатхасвами. Тричи

Нисхождение Ганги на землю. Скальный барельеф. VIII в. Махабалипурам

ное да и изваяния главных идолов, как правило, не очень интересны в художественном отношении. Это хорошо видно по частным небольшим алтарям и святилищам, которые разбросаны везде по мандапам и в которые открыт доступ для всех желающих. Идолы сильно зачернены маслом, благовониями, копотью, большей частью скрыты под многоцветными одеждами, гирляндами из цветов, какими-то несусветными коронами и т.п. Эстетического впечатления они не производят.

Скульптура гопур расположена достаточно высоко и существенно испорчена аляповатой покраской. А вот огромное количество прекрасной крупной пластики на колоннах мандап находится на уровне человека, она хорошо сохранилась, не испорчена окраской и культовыми процедурами. Она первозданна, в большинстве своем высокохудожественна, предельно разнообразна и доставляет большое эстетическое наслаждение.

Я много снимал ее и надеюсь со временем что-то из наиболее интересного подослать и вам, дорогие собеседники. Конечно, все это можно найти и в соответствующих монографиях, и, вероятно, уже в интернете. Однако вряд ли вы этим будете заниматься. А мои картинки, может быть, и порадуют вас.

В целом я еще раз убедился, что художественное мышление древних и средневековых индусов – это пластическое мышление. Скульптурность – их стихия (как во многом, кстати, и древних греков, но модус художественного мышления у них существенно иной). И их архитектура, особенно древняя – центрические храмы X–XII вв., – предельно скульптурна. Архитектура и собственно скульптура слились в них в нечто органичное и целостное, чего мы не наблюдаем в нашем европейском ареале. В тамильских храмовых комплексах с гопурами осуществлен какой-то иной заход. Здесь нет ощущения целостной пластичности. Есть какое-то очень сложное и интересное архитектурное пространство, подчиняющееся исключительно архитектурным законам, и в нем занимает свое и достаточно большое место скульптура. За исключением, конечно, самих гопур. Они в этом плане продолжают

Масляный шар
Кришны.
Махабалипурам

пластическую традицию древних центрических храмов, являются как бы их архитектурными образами.

Эти размышления возвращают меня к самому древнему и предельно интересному в художественном отношении месту моей поездки – Мамаллапураму (Махабалипураму). Это древнейший город на берегу Индийского океана. Интересный, сам по себе очень пластичный скальный рельеф этой местности как бы требует продолжить уже человеческими усилиями его обработку в направлении пластической детализации и большей эстетизации. Это и проделали древние камнерезы VI–VIII веков. Гениально проделали. Из огромных валунов ими были вырезаны целые храмы (небольшие, конечно; самый крупный в высоту не более 10 м), пещерные храмовые пространства и святилища, скальные барельефы.

Самый большой, вошедший во все истории искусства знаменитый гигантский барельеф «Гангаватарам» (Сошествие реки-богини Ганги с небес на землю). Это огромная многофигурная композиция, в которой обобщенно реалистически, с прекрасным художественным артистизмом и полной пластической свободой изображено множество фигур людей, богов, животных, фантастических существ, собравшихся приветствовать это знаменательное событие. Поражает виртуозное владение резцом мастеров VIII в. и сохранность рельефа, находящего многие столетия под открытым небом в тропическом климате. Он про-

сто высечен на вертикальной поверхности огромного валуна. В других валунах этого же природного комплекса рядом с барельефом вырублены пещерные храмы и иные помещения, тоже наполненные виртуозно выполненными рельефами на темы брахманистской религии.

Вообще здесь, на юге Индии из брахманистских культов наиболее развит культ Шивы. Реже встречаются храмы и святилища, посвященные Вишну. Так что шиваитская мифология широко и многообразно представлена в увиденных мною храмах.

Пространство вокруг рельефа – это целый скульптурный заповедник, состоящий из живописных скал и валунов, разбросанных в зеленом пейзаже и не тронутых рукой древнего скульптора-архитектора (сегодня они смотрятся так же, как скульптура, только современных абстрактных скульпторов – чего стоит хотя бы огромный почти сферический валун, балансирующий на склоне холма, называемый «Масляным шаром Кришны»); барельефов под открытым небом, типа «Гангаватарама», только меньших размеров; искусственных пещер-храмов или -святилищ; построенных из камня храмов и монолитных храмов-ратх (храмов-колесниц).

Последние особенно интересны и уникальны в своем роде. Особенно комплекс «Пять ратх» – пространство из пяти рядом стоящих храмиков и разбросанных между ними необработанных валунов и высеченных в натуральную величину скульптур слона, льва и быка. Эти храмы, названные ратхами уже новейшими исследователями, действительно напоминают внешним видом колесницы (ратхи) для идолов. Они представляют собой скульптурные изображения храмов, вырубленных (процесс шел сверху вниз) из цельных огромных валунов. Исследователи считают, что они в древности и не использовались как храмы. Точное назначение их до сих пор неизвестно. В эстетическом же плане они производят сильное впечатление – огромный скульптурный макет сакрального пространства древнего индуистского мира.

Между тем находящийся недалеко от ратх на самом берегу океана и собственно храм (прибрежный храм Яласаяна и Шивы) того же времени, выстроенный из гранитных блоков и значительно больших размеров, чем ратхи, в стилистике своей мало отличается от

Комплекс монолитных святилищ Пять Ратх. VII в. Махабалипурам

них. Он тоже больше похож на стройную пирамидальную скульптуру, чем на архитектурное сооружение. Этому впечатлению сегодня, конечно, способствует и то, что за прошедшие века под воздействием ветра и морской воды его скульптура, резьба и все архитектурные линии приобрели особо мягкие, скругленные очертания, иногда полуабстрактного характера.

Подобная пластичность характерна и для другого древнейшего храма, находящегося на расстоянии 60 км от Махабалипурама – храма (VIII в.) Кайласанатха в Канчипураме (посвященного Шиве и священной горе Кайлас в Гималаях, обиталищу богов индуистского пантеона). Здесь тоже не знаешь,

Прибрежный храм Яласаяна и Шивы. VIII в. Махабалипурам

Храм Кайласанатха. VIII в. Канчипурам

чему больше восхищаться – скульптурной пластичности всего ансамбля, постоянно обходя храм вокруг и созерцая динамически развивающийся его облик, или изучению множества скульптур и барельефов с изображением сцен из шиваитской мифологии. Все настолько отлично от европейского искусства и так хорошо резонирует при этом с нашим эстетическим сознанием, что доставляет неповторимое наслаждение и одновременно вызывает массу размышлений на темы, как, что и почему… Все вроде бы по сюжетике так нам мало знакомо и даже чуждо, а по пластике, по глубинному эстетическому выражению так близко и притягательно. Удивительное чудо искусства, которому не устаешь удивляться и восхищаться им при встрече с любым большим подлинным искусством, где бы, когда бы и на какой почве оно не возникло. Аум!

(01.02.09)

Новый месяц принес кардинальные изменения в погоде. Весь январь (хотя половину из него я был совсем в иных краях) был ярким, солнечным, морозным и снежным. Настоящая радостная русская зима. Как у Кустодиева. Так было и 1 января, и 31-го, т.е. вчера, когда я предавался бездумному созерцанию природы в длительных прогулках по холмам и берегам Москва-реки. А сегодня пасмурный день, резко потеплело до –2, ночью выпал небольшой снежок. Совсем иное настроение. Иные ощущения. Тем не менее, с утра пораньше, пока не началось бурное таяние снегов, что более характерно для нашей зимы, выбежал на лыжню и насладился прекрасным, свежим воздухом, легким морозцем и отличным скольжением. Ну, вот, кажется, завершил недельную акклиматизацию после тридцатипятиградусной жары тропической Индии и теплых, но могучих в своей энергетике вод океана и возобновил нормальный русский зимний сезон.

Два-три дня перерыва в импрессионах как-то уже отдалили меня от индуистской конкретики, да, кажется, я все основное уже описал вам, дорогие друзья, в этом плане достаточно подробно. Однако какие-то дилетантизмы более общего характера, частично уже намеченные здесь, все еще крутятся в голове и даже на лыжне возникали интересными всплесками.

Конечно, прежде всего, это те или иные аспекты компаративистики. Вольно или невольно появляется стремление сравнить попытки осмысления, понимания, ощущения индийского опыта с привычным нам опытом восприятия европейского искусства. Никуда не денешься.

Соприкоснувшись с индийской культурой непосредственно, хотя и весьма поверхностно, убеждаешься, что формы и способы выражения духовных и чувственно-эмоциональных пространств в индуистике во многом, а иногда и в принципе иные, чем в нашем антично-христианском ареале. Однако глубинная суть, сущностное ядро духовно-эстетического

мира индуистов, как мне кажется, остаются очень близкими нашим представлениям, если не одними и теми же по крупному счету. Понятно, что здесь, вероятно, я не сказал ничего нового, но повторил то, к чему давным-давно пришли и Блаватская, и ее последователи, и Рерихи, и многие современные эзотерики, да и я сам в свое время при знакомстве с индийскими текстами и искусством. Однако одно дело прочитать об этом в книгах и принять или не принять на веру, и совсем иное пережить лично, на собственном опыте при контакте с оригиналами. Да еще какими, да еще в контексте живой религиозной жизни! Книги когда-то дали первый толчок интереса к Индии, ее таинственной и возвышенной духовности, ее мудрости и т.п. и создали ауру чего-то родственного нашему духу в этой культуре. Однако личный опыт посещения, хотя и кратковременного, страны что-то повернул несколько в иные плоскости. Одно подтвердилось и усилилось, другое представилось совсем вроде бы в ином свете, но главное – все возбудило мощные переживания и новые размышления, сильные эмоционально-эстетические реакции. Этого не пережить, общаясь только с книгами.

Вот, например, я давно удивлялся большому внутреннему параллелизму Бхагавадгиты и христианского понимания трансцендентности и антиномизма Бога, духовно-созерцательных (мистических) путей Его постижения, в нашем пространстве особенно рельефно выраженных в «Ареопагитиках», т.е. на путях «христианского неоплатонизма» и аскетики. Вершины йоги всегда представлялись мне очень близкими к опыту и исихастов (а паламиты, как известно, возможно не без индийского влияния, уже практиковали некоторые физические практики, ускоряющие вхождение в исихию), и некоторых западных мистиков. Что дал индийский опыт? Я не был там, где непосредственно занимаются современной йогой и тому подобными духовными практиками. Специально объехал стороной известные ашрамы (Ауровилль) и теософские общества (в Ченнаи, например, общество последователей Блаватской). Что там узнаешь за несколько часов пребывания? Возложил все свои надежды на более доступный и, по-моему, более универсальный опыт – эстетический (созерцание произведений искусства, природы, жизни).

Индуистский ритуал в лесном святилище

Священные для индусов воды на самой южной точке Индии в Каньякумари

Думаю, в какой-то мере он оправдал, но, одновременно, и не оправдал возлагаемых на него надежд. Мир йогического Абсолюта и трансценденталзма Высшего Бога (Бхагавана), достаточно четко выраженный в Гите и других древних текстах индийского религиозно-философского корпуса, кажется, впрямую никак не выражен в этом искусстве. Не случайно оно фактически не дошло до живописи (за исключением отдельных хорошо известных памятников), в которой трансцендентализм, как мы знаем по византийской и русской иконе, да и по отдельным образцам высокого европейского искусства ренессансного времени, удается передать более адекватно

и глубоко – в чисто живописной символике. Не создало индуистское искусство ничего подобного и готике, где трансцендентализм духовной сферы выражен исключительно архитектурными средствами. Правда, в отдельных ранних классических индуистских храмах, например, как это не парадоксально, в некоторых храмах Кхаджурахо, но также в Танджавуре, в прибрежном храме Махабалипурама, он ощущается сильнее и выражен там путем антиномического сочетания художественной идеализации чувственного начала человека в скульптуре с абстрактным геометризованным орнаментом и с устремленными вверх конструктивными доминантами архитектуры.

Возможно, мастерам древности не способствовала достижению какого-то целостного и однонаправленного выражения высокой духовности священных текстов их же (этих текстов) принципиальная двойственность, некий дуализм духовного и материального начал бытия, заложенный в них. Она хорошо ощущается и в текстах Гиты, где подлинной, истинной формой высшего Бога признается прекрасная антропоморфная форма, хотя постоянно утверждается ее непостигаемость и невыразимость (как и вселенской формы Бхагавана), а наряду с йогической предельной устремленностью человека к Богу легитимируется и неукоснительное исполнение им предназначенного ему свыше земного долга. Кришна с одинаковым усердием призывает Арджуну погрузиться в постоянные йогические размышления о Боге, чем только и можно преодолеть дурную бесконечность перевоплощений и соединиться навечно с Богом, и, одновременно, повинуясь долгу кшатрия, начать братоубийственную битву за земное царство, не размышляя об ее исходе, что тоже должно привести его к той же цели. В «Ареопагитиках» и христианской мистике в целом этого нет. Мистический путь там, как мы знаем, резко противопоставляется земным заботам и хлопотам, отвергает практически любой компромисс с чувственностью. Долг и честь – это что-то римское, не христианское, а в новоевропейской культуре – дворянское, исключительно мирское.

Кроме того, йогические теории и практики, призывающие полностью подчинить чувственные интенции контролю разума, ориентированного на исключительно духовный, созерцательный путь, были достоянием небольшого числа их приверженцев, а собственно брахманистская религия во многих своих разветвлениях вполне одобрительно относилась к чувственному опыту. Шиваиты до сих пор поклоняются лингаму, скульптура воспевает женщину с ярко выраженными эрогенными формами, а индуистский тантризм, как известно, уделяет большое внимание ритуальным совокуплениям и пониманию акта слияния мужского и женского начал как органичного единения божественных энергий: активной женской (Шакти) и пассивной мужской (Шива), – имеющего существенные космоантропные последствия. Отсюда лингам во многих шиваитских святилищах как бы вырастает из символа женского начала – йони как своеобразного основания и пьедестала.

Индуистские храмы – не для йогов. Йоги не нуждаются для реализации медитации и иных форм духовной практики в специальных сакральных пространствах. Храмы для огромных масс народа, которые, хотя и знают об этой странной породе юродивых и нередко встречали их когда-то в священных местах, почитали их, поклонялись им, но и побаивались их и вряд ли стремились перенять их опыт на практике. Более доступно и приятно поучаствовать в священном шествии с идолами, принести дары в святилище, поклониться тому или иному божеству или полубогу, обойти несколько раз вокруг святого места, читая мантры, пасть ниц на минуту-другую перед алтарем или святилищем. Именно на этот народ и ориентировано основное храмовое искусство индуистов. Понятно, что иконографически и стилистически оно во всем отлично и от античного искусства Европы, и от христианского. Между тем общим остается одно. Внесознательное стремление лучших мастеров выразить в художественной форме нечто, далеко превосходящее и буквально-сюжетный смысл изображений, и их иконографическую, во многом канонизированную и в Индии, схему, т.е. визуальную форму фиксации конкретного типа религиозности.

Искусство везде, в чем приятно лишний раз убедиться, остается Искусством. Своей художественной формой, и только ею (!), оно стремится выразить нечто, простирающееся далеко за все, словесно описуемое в произведении, выводит внимательного и благодарного зрителя в иные измерения. Это касается и

архитектурного облика многих индуистских (таких не похожих на наши, европейские всех времен) храмов, и их скульптуры, которая по упрощенной разнарядке может быть отнесена даже не к самостоятельному жанру скульптуры, а к декоративно-прикладному, ибо она органично вписана в архитектуру и является ее непреложным составным элементом. Однако, всмотревшись во многие иконографически часто повторяющиеся, но на уровне художественной разработки совершенно неповторимые скульптуры и скульптурные композиции, мы получаем от них полноценное эстетическое удовольствие, как от самоценных, самодостаточных произведений искусства. В этом и выражается всегда могучая художественная сила того или иного конкретного (в данном случае почти всегда безымянного) автора, большого мастера.

Это касается и многих увиденных мною в этот раз скульптур на колоннах мандап, на некоторых гопурах, рельефов на стенах, и особенно, многих композиций храмов Кхаджурахо, изученных мною год назад. Там особенно был очевиден удивительный художественный эффект рельефов с изображением эротических сцен или эротически выраженных женских поз. Оставляя в стороне большое число клишированных и достаточно ремесленных изображений, можно с удовлетворением сказать, что там, где работал действительно большой мастер, эти сцены проработаны с высоким художественно-пластическим артистизмом. При их созерцании дух наш начинает постигать какой-то очень высокий, далекий от упрощенной примитивной чувственности смысл Эроса, и возноситься вообще во внепредметные сферы эмоционально-духовного ликования, характерного для любого высоко искусства. Это же касается и многих мифологических фигур и сценок, увиденных ныне. И там, где я знаю достаточно простой сюжет той или иной сценки, и там, где я его совершенно не знаю, и там, где изображено доступное моему пониманию по иконографии какое-то божество индуистского пантеона, и там, где передо мной какой-то фантастический, немыслимый для нашего ареала кентавр, птицезверо-человек, – везде, если изображение выполнено на высоком художественно-пластическом уровне, оно доставляет мне высокое эстетическое наслаждение. Подобных изображений и в этот раз я увидел много, значительно больше, чем мог полноценно воспринять и эстетически пережить за столь краткое время моего предельно насыщенного и богатого путешествия. Все они сугубо эстетическим способом показывают, что их мастерам, хотя и работали они вроде бы на широкие массы населения – прихожан и паломников, наводняющих храмы, совершенно не чужд был особый художественный трансцендентализм и дух высокой эстетической медитативности, которой (возможно, и только ей) доступно понимание глубинного органического единства чувственных и духовных компонентов и пространств бытия в их вселенской гармонии.

И индийский опыт, как и опыт общения с любым высоким искусством, независимо от времени его возникновения, культуры и *целевого контекста*, что в данном случае специально акцентируется мною, еще раз убедил меня в истинности главного тезиса охраняемой всеми нами, дорогие сокресельники, эстетики. *Сущностным основанием искусства является его художественно-эстетическое качество*, которое и было выявлено новоевропейской эстетикой в само́м, может быть, не очень удачном именовании искусства как «изящных искусств». Тем не менее, эстетический смысл искусства как его сущностное начало был выражен ясно и точно. И сегодня все эти многочисленные попытки утилитаристов самых разных мастей (а они длятся уже не первое столетие – из наиболее одиозных и грандиозных вспоминается известный трактат Льва Толстого, который сегодня многие из них опять поднимают на щит, не имея способности создать нечто подобное) и бесчисленных теоретиков и практиков *пост*-культуры отказать искусству в этой его сущности, навязать искусству все, что угодно, но нивелировать его эстетическую основу, свидетельствуют только об одном: о полной атрофии у всех этих горе-теоретиков и -практиков от искусства эстетического чувства, художественного вкуса. Индийский опыт, т.е. опыт общения с искусством, духовно-религиозный контекст которого мне почти неизвестен и во многом чужд, а художественно-эстетическая сущность полностью раскрывается в акте эстетического восприятия, лишний раз убеждает меня в этом. Горе вам, эстетически слепые и глухие! Вы лишены такого мощного духовно-эмоционального дара, раскрывающего человеку неописуемо прекрас-

ные, богатейшие миры. Жалко мне вас, так несправедливо обделенных природой.

Понятно, что не только искусство было в поле моего внимания. И природа, в целом не очень выразительная на протяжении 1000 км, но роскошная, тропическая, экваториальная на берегу океана, где мне тоже удалось пробыть не один день, и наблюдения за жизнью (простой, примитивной, тяжелой, но для нас во многом экзотической) местных аборигенов, и просто краткий отдых в прекрасных отелях на берегу океана, купание в его теплых могучих волнах, посещение крайней южной оконечности всего индийского материака (Каньякумари), и многое иное, сокровенное, интимное, присущее подобным поездкам и не поддающееся прямому словесному выражению, но требующее уже высокого поэтического гимнословия, – все это наложило неизгладимый отпечаток на весь мой совокупный эстетический опыт. Думаю, что и каждый из вас, друзья мои, высоко ценящих подобные путешествия и имеющих в них большой личный опыт, хорошо понимает мой восторг и мои явно не совсем адекватные в объективном плане импрессионы и простит мне мою поприездную эйфорию и высокопарный штиль. Постепенно, уже завтра все встанет на свои места, но первые впечатления, еще импрессионисты хорошо показали это, тоже многого стоят, во всяком случае, для их автора.

Дружески обнимаю вас и жду ваших писем на любые темы.

Преданный вам В.Б.

163. В. Иванов (Берлин, 03–16.02.10)

Дорогой Виктор Васильевич,

полагаю, что все собеседники едины в чувстве самой теплой благодарности за великолепно эстетически и духовно глубокое описание Ваших индийско-индуистских впечатлений. Вы сделали нам щедрый подарок и, как мне кажется, обозначили новое русло для дружеских дискуссий в этом году. Материал, предоставляемый индуизмом, вероятно, существенно дополнит наши представления о метафизических основах эстетического опыта.

Сразу по прочтении Вашего письма захотелось набросать несколько мыслей, им пробужденных. В памяти возникли образы настроений 60-х годов, времени упорных попыток обрести духовный путь в окружающей мгле…

(16.02.10)

Увы, дальше дело не продвинулось, хотя под впечатлением Вашего письма рука размахнулась на многое… слегка прихворнул, что при берлинской погоде ничуть не удивительно. Городской патрон – медведь срочно поменял свою бурую шкуру на белую. На расчистку улиц от снегов бросили безработных и заключенных из тюрем. Несколько трамваев сошло с рельс.

Покашляв и тем отдав должное берлинскому климату, теперь немного прихожу в себя и, вот, наступил Великий пост. На первой седмице службы каждый день. Опять придется отложить свои кришнаитские размышления.

Но очень захотелось черкнуть Вам хотя бы несколько строк и пожелать благодатного проведения Великого поста, пронизанного, по меткому выражению Шмемана, настроением «светлой печали».

Еще, признаюсь, все это время вертелся в уме один вопрос. Дело в том, что Вы упомянули о йогических интересах О.В. Я могу это только приветствовать, но как такие увлечения сочетаются с признанием «мартышечьего» происхождения человека и прочих бесспорных достижений современной науки? Наверное, я что-то недопонял. Или они, действительно, гармонически сочетаются? Это было бы крайне любопытно.

Любящий Вас Ваш касталийский собрат и кашлюн В.И.

ТРЕТИЙ РИМ ВМЕСТО ВТОРОГО

164. В. Бычков (26.04.10)

Дорогие друзья,

внемлите гласу вопиющего!

Ибо он, не попав в Царь-град по воле какого-то исландского вулкана, обрел незапланированный досуг и решил воззвать к вам, дабы утешили его, горемычного, своими сказками-прибамбасками

на эстетические и иные любезные сердцам и душам нашим темы.

Поездка в Константинополь отменилась буквально за 15 мин до прибытия такси, готового везти нас в Шереметьево. Именно 18 утром турки отменили полеты, перспектива на ближайшие дни была совершенно неопределенной, и пришлось отложить поездку до лучших времен.

Высвободившееся время использовал для посещения некоторых московских выставок, на которые до этого не хватало времени. Не то чтобы из ряда вон выходящие, конечно, – такие я бы в первый день посетил, – но все-таки стоящие ознакомления. В Третьяковке на Крымском открыты экспозиции Александра Шевченко и Александра Дейнеки. Смотреть их следует в обратном порядке, что я и сделал, да и Третьяковка именно так расставляет акценты (по противоположным моим, полагаю, соображениям) – главное выставочное пространство отдано большой ретроспективе Дейнеки, второстепенное, камерное – Шевченко. Крупный мэтр соцреализма известен нам еще по картинкам в школьных учебниках, да и выставки его бывали в советский период не так уж редко. Тем не менее, и сегодня он смотрится не без любопытства. Особенно после того, как погуляешь немного по последним залам с российским актуальным искусством от нашего так называемого «поп-арта» и далее. Сегодня все это выглядит убого и до предела скучно. Жалкие муляжи (за исключением, конечно, нашего великого и неповторимого Кабакова) на темы всех западных течений второй пол. XX столетия с некоторыми вариациями. Вот! И мы не лыком шиты. И у нас все было. После этого и Дейнеку уже смотреть можно.

Особенно интересны, конечно, работы 20–30-х годов, представленные здесь неплохо. Экспрессия и могучая внутренняя энергетика многих полотен этого периода предвещали появление сильного и уникального живописца с мощным монументальным потенциалом. Однако дальше мы видим слом этого таланта. Соцреализм, который он, возможно, и сам был не против принять и развивать в своем творчестве, существенно подломил его как незаурядную творческую личность. Есть неплохие отдельные пейзажи, какие-то эскизы и наброски и от этого времени, но основные огромные полотна весьма худосочны. Единственным исключением являются его знаменитые военные холсты, когда искренний патриотизм и гнев против незваных гостей возродили в нем былую монументальную и чисто художественную мощь («Оборона Севастополя» и «Окраины Москвы» – сильные, хотя и хрестоматийно известные вещи). А после войны опять скучный, худосочный соцреализм.

Правда, сегодня именно его и начинает пропагандировать и поднимать на щит (и выносить на рынок по хорошим ценам) наша продвинутая артноменклатура. Ее представители поняли, что в сфере «актуалки» наши просто не тянут. Запад здесь всегда на большой корпус вперед. Провальные московские биеннале современного искусства хорошо показали это. Что же мы можем предложить сегодня Западу «своего»? Ракеты, балеты, иконы и соцреализм. Вот все наше «оригинальное» наследие, ходовой товар и твердая валюта. А соцреализм пока для Запада самая свеженькая игрушка. И не только для Запада. У нас даже в среде молодежи появилось немало ностальгирующих по «светлому» социалистическому прошлому, нашедшему «отражение» (где?) в искусстве соцреализма, естественно. По ТВ теперь регулярно идут советские фильмы. Думаю, что и выставки крупнейших соцреалистов не за горами. Дейнека здесь – пробный шар. И это проблема не только для социологов и политологов, но и для эстетиков. Об этом еще стоит задуматься когда-то и нам.

Шевченко совсем другое дело. И его, конечно, следует смотреть после Дейнеки. В обратной последовательности Дейнека – могучий мужик монументального склада и потенциала – просто потерялся бы после камерного и скромного Шевченко. А вот после Дейнеки душа начинает петь и ликовать на тонких художественных нюансах в общем-то незамысловатого сезанниста первой трети XX века. Он, как вы помните, примыкал к кругу бубнововалетцев, близок был с Ларионовым, но больше всего его увлек Сезанн. Это, пожалуй, наиболее последовательный, почти подражательный сезаннист. Однако его сезаннизм как-то тоньше, гармоничнее, изысканнее могучей живописи самого Сезанна. Выставка достаточно большая, учитывая камерность самой фигуры Шевченко, но на удив-

Буклет выставки
Александра Дейнеки.
ГТГ

Буклет выставки
Александра Шевченко.
ГТГ

ление приятная. Мы уже соскучились по настоящей живописи, где тонкое чувство цветовых отношений выступает на первый план. Глаз и душа отдыхают на этой выставке в легком блаженстве.

Главное событие этих месяцев в Москве – выставка Пикассо в Пушкинском из музея Пикассо в Париже и нашего собрания. Здесь столпотворение. Постоянно длинные очереди на вход. Выставка большая и хорошо, просторно экспонирована. Конечно, все эти вещи мы не по разу видели и в Париже, и на других выставках его работ. Тем не менее, Пикассо есть Пикассо. Каждая встреча с ним всегда доставляет радость, заставляет энергичнее биться сердце и активизирует духовную деятельность. Вещи, как вы знаете, в парижском музее не первоклассные. На их фоне картины из нашего музея смотрятся просто шедеврами – они, правда, таковыми и являются без всякого фона. Тем не менее, в целом выставка производит сильное впечатление. И я опять начинаю грустить по Европе, остро ощущая нашу оторванность от нее; невозможности в любой момент сорваться да и посетить какой-нибудь большой музей или оперный театр. Даже, вот, в почти наш Стамбул не удалось съездить.

Еще одно заметное явление – на днях открывшаяся небольшая выставка Ротко в «Гараже». Выставлено 12 хороших полотен. Окно в мир серьезного искусства прошлого столетия. С удовольствием помедитировал на ней, отдаваясь внутренним путешествиям по мирам чистых цветовых пространств, космоса иных измерений и необычных переживаний. Ну, об этом мастере вам писать нечего (да и словами здесь ничего не передашь) – его вы все знаете и любите. Да речь о нем и шла, кажется, уже в нашей переписке. На эту выставку можно будет еще походить, ибо открыта до середины августа.

В этом же «Гараже» (я писал, Вл. Вл., это действительно бывший огромный гараж для автобусов) несколько выставок современных отечественных «актуальных» художников, кураторы которых пытаются связать деятельности множества современных создателей арт-проектов (всевозможных инсталляций, объектов, видеоарта, биоарта и т.п.) с наследием

русского авангарда. Десятки имен. Есть забавные, не без выдумки работы. Но все это вторично и малоинтересно. А в эстетическом плане, как правило, достаточно примитивно. После Ротко это особенно ощущается, хотя он наряду с другими абстрактными экспрессионистами и был одним из тех, кто дал импульс вот этому движению новейших арт-практик, как это ни парадоксально.

Друзья мои, пишу все сие вам для того, чтобы как-то инициировать нас всех к новым дружеским беседам за чашкой кофе (с коньяком – для vip-персон). Даже московские выставки дают пищу для новых размышлений в нашей сфере, а в Берлине, Германии, Европе, надеюсь, есть и более основательный материал для созерцания и обсуждения. Особые надежды возлагаю на Вл. Вл., ибо Н.Б. видит практически все то же, на чем я здесь кратко остановился, плюс современное кино и театр, и кое-что мы обсуждаем при встречах в институте. Надеюсь, что и запишем вскоре основное из наших бесед. А вот Вл. Вл. мог бы порадовать москвичей новыми европейскими находками, открытиями, размышлениями.

Жду всяческих вестей со всех сторон.

Отправлю сей текстик и Олегу в надежде, что и он подключится с какой-нибудь неожиданной стороны к нашим слегка заглохшим беседам.

С дружескими чувствами и добрыми весенними пожеланиями

В.Б.

ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА

165. В. Бычков – Н. Маньковская (26–30.05.10)

В.Б.: Надежда Борисовна, сегодня, когда человечество вступило во второе десятилетие нового века, мы имеем уже определенную дистанцию, чтобы относительно беспристрастно взглянуть на весь прошедший век, и, может быть, по-новому осмыслить многие из радикальнейших изменений и инноваций, которые свершились в художественно-эстетической сфере, в самой эстетике и последствия которых мы наблюдаем сегодня. Я хотел бы пригласить Вас побеседовать на некоторые из наиболее близких нам и, возможно, не до конца еще проясненных тем.

Н.М.: Не без удовольствия принимаю Ваше предложение, тем более что мы уже достаточно давно собирались это сделать, но как-то не могли выкроить время. И вот, весна, начало мая, природа в этом году буйствует в своем цветении и каком-то поспешном, опережающем привычные сроки развитии. Самое время посмотреть, чем же цветут сегодня искусство и эстетическая мысль.

В.Б.: Цветут ли, – это еще вопрос, на который можно тоже попытаться ответить. Между тем, разговор этот особенно актуален именно сейчас еще и потому, что мы с Вами уже как бы подвели определенные итоги и прошлому веку в его художественно-эстетическом ракурсе, и некоторым существенным этапам своих исследований по изучению этого аспекта. Я имею в виду вышедшую недавно Вашу фундаментальную монографию «Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс» и свою «Эстетическую ауру бытия». Ну, многие идеи, так или иначе легшие в основу моей книги, мы уже неоднократно обсуждали в письмах нашего «Триалога», а вот о постмодернизме пока специально под запись поговорить не удавалось. А он как специфическая реакция культуры на техногенную цивилизацию, во всяком случае, в ее художественно-эстетической ипостаси, заслуживает такого разговора, ибо, как мы хорошо знаем, до сих пор не утратил своей актуальности в культуре, претерпевая интересные трансформации. На сегодня Вы – главный и фактически единственный специалист по эстетике постмодернизма. Автор прекрасных книг и многих статей на эту тему. В свое время под Вашим влиянием и я заинтересовался постмодернистской эстетикой и кое-что даже написал и в «Художественном Апокалипсисе Культуры», и в «Эстетической ауре бытия». Мы неоднократно обсуждали многие проблемы постмодернистской эстетики и искусства между собой, тем не менее, многое осталось недоговоренным, а главное не записанным и мне хотелось бы вернуться к обсуждению и прояснению некоторых проблем этой интересной для нас темы.

Н.М.: Да, и мне этот разговор был бы интересен. Ведь я начала присматриваться к первым росткам западного постмодернизма в 70-е годы, когда в нашей стране он еще не привился ни в художественной практике, ни в теоретическом плане. Когда я начинала пи-

сать свою книгу «Париж со змеями»[1], подразумевая под этим названием постмодернистский сознательный эклектизм, я и подумать не могла, что увижу «Москву со змеями» в буквальном смысле слова – достаточно сослаться на третью московскую биеннале современного искусства, где змеи, скорпионы, пауки и прочая живность фигурировали в качестве арт-объектов. С тех пор прошло около сорока лет. Постмодернизм как художественно-эстетический феномен раскрылся во всей полноте. Его отцы-основатели приобрели ныне статус мэтров, «классиков» постмодернизма. Само явление далеко не исчерпано, но пик моды уже пройден. Тем больше оснований для объективного эстетического анализа постмодернизма как факта мировой художественной жизни. Изучение его западного оригинала и отечественной специфики вызвано стремлением выработать адекватную концепцию его места и роли в современной культуре, прояснить тот реальный эстетический статус, которым он обладает в разных странах.

Постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с именем эпохи «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в орбиту современного искусства весь опыт мировой художественной культуры путем ее иронического цитирования. Рефлексия по поводу модернистской концепции мира как хаоса выливается в опыт игрового освоения этого хаоса, превращения его в среду обитания человека культуры. Тоска по истории, выражающаяся, в том числе, и в эстетическом отношении к ней, смещает центр интересов с темы «эстетика и политика» на проблему «эстетика и история». Прошлое как бы просвечивает в постмодернистских произве-

Обложка книги:
Н. Маньковская.
Феномен постмодернизма:
Художественно-
эстетический ракурс.
СПб; М: Центр гуманитарных
инициатив,
Университетская книга-СПб,
2009. – 495 с.

[1] См.: *Маньковская Н.Б.* «Париж со змеями». Введение в эстетику постмодернизма. М.: ИФРАН, 1995.

дениях сквозь наслоившиеся стереотипы о нем, снять которые позволяет метаязык, анализирующий и интерпретирующий язык искусства как самоценность.

Постмодернизм изначально представлял собой феномен техногенной цивилизации. Он во многом обязан своим возникновением развитию новейших технических средств массовых коммуникаций – телевидению, видеотехнике, информатике, компьютерной технике. Появившись, прежде всего, как культура визуальная, постмодернизм в архитектуре, живописи, кинематографе, рекламе сосредоточился не на отражении, но на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью – видеоклипами, компьютерными играми, диснеевскими аттракционами. Эти принципы работы со «второй действительностью», теми знаками культуры, которые покрыли мир панцирем слов, постепенно просочились и в другие сферы, захватив в свою орбиту литературу, музыку, балет.

Сочетание ностальгических настроений с техницистским прагматизмом породило тот особый колорит «стоического оптимизма», иронической веселости, который в сочетании с открытой развлекательностью, занимательностью многих постмодернистских сюжетов способствовал их популярности у массового зрителя. Популистская ориентация, отвергающая любые эстетические табу, способствовала превращению всей культуры прошлого, включая авангард, одновременно в музей и питомник постмодернистской эстетики. Не так ли?

В.Б.: Относительно того, что постмодернизм в художественной культуре – порождение техногенной цивилизации, двух мнений быть не может. Другой вопрос, как мы это порождение классифицируем. Я подхожу к нему в контексте моей культурологической концепции. Техногенная цивилизация – это принципиально новый, еще никогда не существовавший в истории тип цивилизации. *Цивилизация, в которой научно-технический прогресс становится нормой, стимулом и, главное, целью духовной и социальной жизни человека и общества*. Это цивилизация, в которой сущностное ядро – Культура, как базирующаяся на вере в бытие Великого Другого, – исторически сменяется *пост*-культурой, где снята вера в Великое Другое и заменена *верой в НТП*. Отсюда *неклассическая эстетика* (нонклассика), в моем понимании, – это эстетика (точнее параэстетика) *пост*-культуры. А постмодернизм в его художественно-эстетическом ракурсе – один из наиболее развитых на сегодня типов бытия *пост*-культуры, наряду с модернизмом, его историческим предшественником, и некоторыми другими явлениями современных арт-практик, не вписывающимися в парадигму постмодернизма.

Хотя нужно отметить, что постмодернизм трактуется ныне так широко, и Вы – один из авторов такой трактовки, что его можно практически уравнять с *пост*-культурой. Меня постмодернизм интересует, прежде всего, как типологическое развитие линии авангард – модернизм – постмодернизм в искусстве XX в., т.к. именно эта линия как магистральная в элитарном искусстве столетия, т.е. вроде бы продолжающая линию высокого искусства Культуры, является ярчайшим показателем влияния НТП, самой техногенной цивилизации на искусство XX в. в целом.

Процесс этот начался, как известно, еще в последней трети XIX в. с импрессионизма и постимпрессионизма, но набрал свою силу в первой трети XX в. в авангарде и т.д. При этом главный парадокс этого процесса заключается в том, что первой и сильнейшей реакцией искусства в лице его новаторов на начало взрывоподобного развития науки и техники было стремление к предельно возможной абсолютизации художественного начала в каждом из традиционных (классических) видов искусства (особенно в изобразительных искусствах и поэзии). Я называю этот период (импрессионизм – авангард) лебединой песнью Культуры, ибо художественно-эстетический уровень многих произведений искусства в этом пространстве был вознесен на небывалую высоту. Затем примерно с середины столетия, с лавинообразным распространением *пост*-культурных тенденций (процесс берет начало еще с некоторых авангардистов – реди-мейды Дюшана, дадаизм в целом), скажем, с поп-арта в визуальных искусствах начался последовательный и вполне осознанный отход от эстетического качества искусства – от художественности, сопряженный с девальвацией всех классических эстетических ценностей. Вот здесь-то и появился постмодернизм как художественно-эстетический феномен со всеми теми его характеристиками, часть из которых Вы только что

перечислили, а о других убедительно написали в Вашей последней монографии.

В моей концепции нонклассики эстетика постмодернизма составляет существенную часть, хотя специально именно ею я, как Вы знаете, не занимался, но материал самих постмодернистских арт-практик сыграл существенную роль в реконструкции основных паракатегорий нонклассики.

Между тем, когда мы всматриваемся в художественно-эстетические процессы прошлого столетия с высоты нового века, активно рвущегося по путям техногенной цивилизационной спирали в манящую, но и пугающую неизвестность, то мы достаточно ясно видим в модернистско-постмоденистском антиномическом образовании своеобразную *пост*-культурную мифологию. Притом мифологию именно принципиально антиномическую и как бы двухуровневую. Один уровень возникает в недрах самой модернистско-постмодернистской линии движения искусства, а другой – в дискурсивных стратегиях постмодернистской же герменевтики этого искусства. Основной смысл этой мифологии заключен в том, чтобы или найти замену Великому Другому, которое находилось в Центре Культуры, или показать, что вообще-то у культуры никакого Центра нет, она возникает в процессе броуновского движения бесчисленных элементов всего и вся в пространствах современной цивилизации. В разработке этой мифологии постмодернизм сыграл и продолжает играть, как мне кажется, ведущую роль. Особенно на путях постфрейдистского, постструктуралистского, деконструктивистского дискурсов и соответствующих арт-практик.

Вот только разочаровались его творцы, как мне кажется, не столько «в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей», как Вы говорите, а в ценностях Культуры вообще. Свою же мифологию они строят на принципах иронической игры всеми ценностями, антиценностями и любыми иными феноменами и фрагментами цивилизационно-культурного поля всех времен и народов. *Эклектика* действительно стала одним из главных творческих принципов постмодернизма. И не столько даже эсхатологизм, сколько апокалиптизм звучит в качестве сильного мотива во многих произведениях постмодернизма. Он проявился уже в послевоенном (середина столетия) модернизме, я думаю, в результате полной растерянности художника перед открывшимися его подсознанию какими-то кромешными мифогенными глубинами и безднами (пустотой на месте Центра). Замаскировать их постмодернизм пытается, прежде всего, глобальным иронизмом по поводу всего и вся, «энтропийной» эклектикой и своеобразным «эстетизмом».

Здесь я, пожалуй, не могу согласиться с Вашим утверждением о «популистской ориентации» постмодернизма. Ее немало в *пост*-культуре, но, думаю, это не постмодернистское явление. Могу даже предположить, что многие постмодернисты просто обиделись бы на Вас за это утверждение. Хотя некоторые играют и на этом. Однако уже поп-артисты, которые собственно и продекларировали первыми эту *поп*-ориентацию, были предельно далеки на практике от какого-либо популизма, как и их искусство было ох как далеко от populus. И поп-артисты, и постмодернисты «слишком далеки от народа». В популизм они просто играли, как и во все остальное, хорошо понимая, что никакому populus'у их искусство ненужно, да и вообще – никому. Оно – просто игра сознания творческой личности, растерявшейся в техногенной цивилизации, зомбирующей человека своими соблазнами и хитроумными поделками и грозящей ему глобальными катастрофами одновременно. Что творить? зачем творить? для кого творить? – вот вопросы, ответы на которые не знает постмодернист, да и любой современный художник по крупному счету.

Между тем, мы, кажется, забыли договориться вот о чем, хотя это следует из контекста нашего разговора: постмодернизм – не только художественно-эстетическое явление, но и более емкий феномен современной культуры, привлекающий к себе внимание политологов, социологов, представителей гуманитарных и естественных наук, придавших термину «постмодернизм» весьма широкое значение. В данном разговоре, употребляя его, мы имеем в виду *только* эстетику постмодернизма и его художественно-эстетические аспекты; все остальное оставляем за рамками диалога, а то уйдем в такие дебри, из которых трудно будет выбраться. Да и не наше это дело.

Считая Вас главным и единственным на сегодня специалистом по эстетике постмодернизма, я не делаю Вам комплимента, но просто констатирую факт, ибо имею в виду, что только Вы взялись за последовательную экспликацию этой имплицитной по своей природе эстетики. Ведь сами постмодернисты, насколько мне известно, не написали своей эстетики. Или я не прав? В связи с этим я хотел бы просить Вас уточнить еще раз (имея в виду, что Вы говорили когда-то об этом, но все-таки…), во-первых, на каких источниках Вы строите свою экспликацию? Теоретических, художественной практики и т.п.? На каком материале сегодня адекватнее всего заниматься экспликацией постмодернизма?

Н.М.: Поднятые Вами проблемы имеют принципиальное значение. Действительно, авангард, модернизм и постмодернизм –«три кита», три основных хронотипологических этапа в развитии искусства XX века. Постмодернизм во многом отличается как от авангарда, так и от модернизма. Так, в противоположность авангарду, постмодернизм отмечен ориентацией на прошлое, традиционализмом («новая классика»), далеким от модернистского драматизма «пофигистским» отношением к миру, стремлением комфортабельно устроиться в нем. Не только в искусстве, но и в художественной критике на авансцене здесь – жест, персонажность, зрелищность, артистизм поведения, визуально-вербальный драйв. Направление это в целом деполитизировано. На смену «теоретическому антигуманизму» модернизма приходит «новый антропологизм». Центральной эстетической категорией выступает комическое в его иронической ипостаси. Возникает ряд паракатегорий (использую введенный Вами термин), главная из которых – симулякр. Инсталляция, перформанс, объект становятся профилирующими формами «актуального» искусства. Конкурентами философской эстетики выступают прикладные сферы, связанные с различными видами эстетической деятельности (экологическая эстетика, мода, дизайн и т.п.). Эстетика ведет себя чрезвычайно экспансионистски: процессы эстетизации распространяются на историю, точные науки и информатику.

Обозначается явный крен в сторону визуального и телесного. Художественной доминантой становится фигуративность. Возрождается интерес к «формам самой жизни», скорее натуралистического, чем реалистического плана. Доктринальный эклектизм в сочетании с избыточностью художественных средств порождают «сдвоенную», «махровую» эстетику. Цитатность, коллажность, мозаичность, эклектизм как атрибуты игровой природы постмодернизма во многом обеспечили его успех как альтернативы модернистской «философии отчаяния» и неоавангардистскому аскетизму художественных средств и приемов.

Новые эстетические ориентиры были связаны с тем, что существовало в художественной практике, но все еще оставалось «неопознанным эстетическим объектом» – американским искусством «новой реальности». Возникнув в США в 50-е годы, поп-арт, оп-арт, боди-арт, кинетическое искусство, гиперреализм, фотореализм и другие составляющие искусства «новой реальности» оказались по-настоящему востребованными в Европе двадцать лет спустя, когда уже набирали силу эстетические теории постструктуралистского, постфрейдистского плана, послужившие философско-эстетическим фундаментом постмодернизма. Встреча фигуративного искусства с постмодернистской теорией и обусловила кристаллизацию постмодернизма как художественно-эстетического феномена.

Но Вы совершенно правы – специальных трактатов по эстетике постмодернистски ориентированные теоретики и практики не писали. Чтобы составить более или менее адекватное и целостное представление об эстетике постмодернизма, выявить ее основные категории и творческие парадигмы соответствующей художественной практики, понадобилась ее тщательная реконструкция на основе многоуровневого анализа отдельных высказываний, рассыпанных по трудам философского, культурологического, искусствоведческого плана, дневниковым записям, разного рода интервью, а также инкрустированных в ткань самих художественных произведений.

В этом отношении наиболее результативным оказалось обращение к теории деконструкции Ж. Деррида, концепции симулякра Ж. Бодрийара, проблеме символического у Ж. Лакана, прикладному психоанализу искусства Ж.-Ф. Лиотара, шизоанализу искусства Ж. Делёза и Ф. Гваттари, иронизму У. Эко и

Р. Рорти, идеям интертекстуальности и эстетического полилога Ю. Кристевой и С. Тодорова. И наравне с этим – анализ искусства постмодернизма как такового, различных его видов и жанров – архитектуры, живописи, литературы, кино, театра, музыки, танца, а также многообразных арт-практик (перформансы, инсталляции, хэппенинги, акции, объекты и т.п.), и саморефлексии его создателей. Разумеется, в сфере моих интересов были и труды исследователей, посвятивших себя изучению различных аспектов постмодернизма в философии, эстетике, культуре и искусстве. Наиболее известные среди них – Дж. Ваттимо (Италия), В. Велш, Х. Кюнг, Д. Кампер (Германия), Д. Барт, В. Джеймс, Ф. Джеймисон, Ч. Дженкс, Р. Рорти, А. Хайсен, И. Хассан (США), Е. Андреева, И. Ильин, В. Курицын, В. Подорога, М. Рыклин (Россия), А. Крокер, Д. Кук (Канада), М. Роз (Астралия), М. Шульц (Чили). И, естественно, ваши многочисленные работы, посвященные данной теме.

В.Б.: Спасибо. Однако мои работы развивались несколько в ином ключе, хотя я опирался тоже на некоторые из названных Вами источников. При этом «эстетика постмодернизма» как существенная часть неклассической эстетики воспринимается мною как параэстетика, т.е. некое имплицитное образование внутри постмодернистской арт-практики, которое, играя эстетическими ценностями, антиэстетическими и нейтральными в эстетическом отношении явлениями, явило собой нечто, вытесняющее и замещающее классическую эстетику, но пародирующее и передразнивающее ее основные принципы. Постмодернизм в этом плане видится мне мифологией, которая отказалась от метафизической сущности мифа, игрой, альтернативной «Игре в бисер» Германа Гессе, ибо она осознанно исключает сущность Игры по Гессе – устремленность с помощью Игры, в процессе нее и через нее к высшим духовным горизонтам. Для постмодернизма как истинного дитя техногенной цивилизации, по-моему, вообще не существует понятия духовности – он не знает и не желает знать, что это такое. Его вытеснила категория и принцип *телесности*, ставший одним из глобальных креативных принципов *пост*-культуры вообще и постмодернизма в частности. Об этом мы уже немало писали и говорили в свое время.

В «элитарных», или, точнее, конвенциональных, постмодернистских произведениях, осознанно или внесознательно лишившихся совсем или частично *духовности*, возобладала, усилилась некая специфическая *внедуховная энергетика*, ничего не дающая созерцательному видению и ведению человека, его духовному узрению, но воспринимаемая практически всеми органами чувств человека, его психофизиологической сферой и нередко – его рассудком (как, например, в концептуализме). Условно она может быть обозначена как «*соматическая*» в широком смысле этого слова, и поэтому понятие телесности начинает играть в постмодернистской эстетике видную роль. Главным способом восприятия арт-объектов «актуального» искусства становится *ощупывание*. При этом ощупываются они в основном не тактильно, хотя и на этот вид восприятия ориентируются некоторые современные арт-исты (однако он ведет к быстрому разрушению, как правило, не слишком прочных в физическом плане арт-объектов и поэтому не очень популярен), но визуально, аудио и на их основе – интеллектуально-рассудочно.

При контакте с современным артефактом, арт-проектом реципиент уже не созерцает его, но *ощупывает* глазом, слухом, активно размышляющим сознанием. Именно на такое *гаптическое* восприятие рассчитано (чаще внесознательно, ибо таков «дух времени», атмосфера, в которой творит современный художник, энергетическая среда, питающая его креативность) большинство произведений современного искусства от проектов боди-арта, в которых живое человеческое тело является эстетическим объектом, до современных энвайронментов и видеоинсталляций. Поэтому их характерными чертами являются повышенная *рельефность* (высокий и развитый ландшафт), подчеркнуто материальная, аудиовизуальная или интеллектуальная (в вербальных искусствах) *пространственность*, часто достаточно усложненная, *абстрактность* и *отчужденность* по отношению к так называемой реальной действительности – обыденной жизни человека, его утилитарной деятельности, обиходу и т.п., достаточно *напряженная соматическая энергетика*.

При этом артефакты и арт-проекты постмодернизма часто создаются с активным использовани-

ем предметов и реалий *повседневности*, фрагментов обыденного психофизиологического функционирования человека (например, его сексуально-эротического опыта) или экстремально-экзистенциальных жизненных ситуаций (что позволяют современные средства документальной фиксации – фото, кино, видео, DVD). Однако в арт-проектах они полностью отчуждаются от породившей их ситуативной основы и при сохранении их соматической энергетики включаются в совершенно новые арт-контексты, которые должны исключить семантику и ассоциативность первичного контекста и переориентировать их энергетику в новое русло.

Я подробно остановился на одном из существенных, с моей точки зрения, аспектов постмодернистской эстетики и хотел бы просить Вас подробнее рассказать о других специфических и характерных чертах этой эстетики. Чем она в целом отличается от классической?

Н.М.: Как вы знаете, постмодернизм относится к тому пласту в искусстве, теории искусства и эстетике XX века, который является неканоническим, неклассическим. Если классической линией в истории эстетики считать аристотелевско-винкельмановскую, гегелевско-кантовскую, то постмодернизм, по-видимому, знаменует собой ее ревизию. Постмодернистская парадигма неканонична в силу своей принципиальной асистематичности, сознательного эклектизма, установки на расшатывание понятийного аппарата классической эстетики, ее норм и критериев. Ее каноном становится отсутствие канона. Постмодернизм в эстетике взрывает изнутри традиционные представления о целостности, стройности, законченности эстетических систем.

Специфика постмодернистской эстетики во многом связана с неклассической трактовкой классических традиций. Дистанцируясь от классической эстетики, постмодернизм не вступает с ней в конфликт, но стремится вовлечь ее в свою орбиту на новой теоретической основе. Эстетикой постмодернизма выдвинут ряд принципиальных положений, позволяющих сделать вывод о ее существенном отличии от классической западноевропейской эстетики. Это относится, прежде всего, к утверждению плюралистической эстетической парадигмы, ведущей к внутренней трансформации категориальной системы классической эстетики, растворению ориентиров уверенности.

Выходящая за рамки классического логоса постмодернистская эстетика принципиально адогматична, чужда жесткости и замкнутости концептуальных построений. Ее символы – лабиринт, ризома. Теория деконструкции отвергает классическую гносеологическую парадигму репрезентации полноты смысла, «метафизики присутствия» в искусстве, перенося внимание на проблему дисконтинуальности, отсутствия первосмысла, трансцендентального означаемого. Концепция несамотождественности текста, предполагающая его деструкцию и реконструкцию, разборку и сборку одновременно, намечает выход из лингвоцентризма в телесность, принимающую различные эстетические ракурсы – желания (Ж. Делёз, Ф. Гваттари), либидозных пульсаций (Ж. Лакан, Ж.-Ф. Лиотар), соблазна (Ж. Бодрийар), отвращения (Ю. Кристева).

Другой особенностью постмодернистской эстетики является онтологическая трактовка искусства, отличающаяся от классической своей открытостью, нацеленностью на непознаваемое, неопределенное. Неклассическая онтология разрушает систему символических противоположностей, дистанцируется от бинарных оппозиций реальное – воображаемое, оригинальное – вторичное, старое – новое, естественное – искусственное, внешнее – внутреннее. Субъект как центр системы представлений и источник творчества рассеивается, его место занимают бессознательные языковые структуры, анонимные потоки либидо, машинность желающего производства. Утверждается экуменически-безличное понимание искусства как единого бесконечного текста, созданного совокупным творцом. Вместе с тем проблема субъективности не снимается, все отчетливее заявляя о себе на рубеже веков, когда набирает силу тенденция персонализации стилей, противостоящая классическому пониманию стилевого единства. Сознательный эклектизм питает гипертрофированную избыточность художественных средств и приемов постмодернистского искусства. Многообразные комбинации старого и нового как бы зондируют устойчивость классических художественных систем и одновременно дают запас прочности для отступления от них в принципиально иные инно-

вационные сферы. Избыточность, «переполненность» постмодернистской эстетики являются, возможно, теми признаками адаптации эстетического к изменившимся условиям бытования культуры, которые дают дополнительные возможности ее выживания.

С таким поворотом связано интенсивное развитие эстетических исследований вглубь, путем микроанализа, нетрадиционных мягких методов исследования, локализации проблематики. Их важной чертой выступает сверхрационализм как сплав чувственного и рационального, эмоционального и интеллектуального уровней эстетического восприятия.

Постмодернистские принципы философского маргинализма, открытости, описательности, безоценочности ведут к дестабилизации классической системы эстетических ценностей. Постмодернизм отказывается от классических дидактически-профетических оценок искусства. Аксиологический сдвиг в сторону большей толерантности во многом связан с новым отношением к массовой культуре, а также эстетическим феноменам, которые ранее считались периферийными, «теневыми»: после солнечной эпохи классики эстетика как бы смещается в тень. Рождение постмодернизма из духа авангарда, сблизившего искусство и жизнь, отличает его от модернистского элитаризма. Внимание к проблемам эстетики повседневности и потребительской эстетики, вопросам эстетизации жизни, окружающей среды трансформировали критерии эстетических оценок ряда феноменов культуры и искусства (в частности, кича, кэмпа и т. д.). Антитезы высокое – массовое искусство, научное – обыденное сознание не воспринимаются эстетикой постмодернизма как актуальные.

Постмодернистские эксперименты стимулировали также стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, развитие тенденций синтеза искусств. Усовершенствование и доступность технических средств воспроизводства, развитие компьютерной техники и информатики подвергли сомнению оригинальность творчества, «чистоту» искусства как индивидуального акта созидания, привели к его «дизайнизации». Пересмотр классических представлений о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьезном и игровом в искусстве свидетельствовал о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов методом аппликации. На первый план выдвинулись проблемы симулякра, метаязыка, интертекстуальности, контекста – художественного, культурного, исторического, научного, религиозного. Симулякр занял в эстетике постмодернизма место, принадлежавшее художественному образу в классической эстетике, и ознаменовал собой разрыв с репрезентацией, референциальностью как основами классического западноевропейского искусства.

Антииерархический подход к культуре, идеи культурного релятивизма, утверждающие многообразие, самобытность и равноценность всех граней творческого потенциала человечества, обусловили постмодернистский отказ от европоцентризма и этноцентризма, перенос интереса на проблематику, специфичную для эстетики стран Востока, Полинезии и Океании, отчасти Африки и Латинской Америки. С другой стороны, концепция плюрикультурности, транскультурности создала теоретическую платформу для глобализационных процессов в культуре и искусстве. Регионализм и глобализация образовали два антиномичных вектора постмодернистских установок.

Онтологические, эпистемологические, аксиологические инновации метисной «софт»-эстетики, иноэстетики постмодернизма подтверждают заключение о ее неклассичности. Децентрализация эстетических поисков, внимание к явлениям художественной жизни, традиционно считавшимся периферийными, стимулируют расширение понятийного аппарата, адаптирующегося к современному развитию арт-практик.

Вместе с тем вторичность, эклектизм, внутренняя противоречивость и непоследовательность, спорность, а порой и неприемлемость ряда положений постмодернистской эстетики побуждают к размышлениям о дальнейших путях ее развития.

В.Б.: Простите меня, но я полагаю, что именно вот эти-то последние в Вашем ряду особенности эстетики постмодернизма и свидетельствуют о том, что никаких «путей развития» у этой эстетики нет. «Развитие» вообще неудачный термин применительно к постмодернизму и тем более к *пост*-культуре в целом. Это явления принципиально переходного периода, они не содержат в себе никаких ценностей,

ибо возникли как их сознательное отрицание, не претендующее на какое-либо созидание и ни на какое развитие. Это по крупному счету хаосоморфные состояния в культуре *между* чем-то. Их смысл именно в переходном характере, в этой метаксюйности – между одной грандиозной упорядоченностью (Культурой) и, возможно, иной грядущей упорядоченностью какого-то принципиально иного порядка и характера, чем Культура, но замещающей ее по функциям внутри уже супертехногенного монстра цивилизации.

Оставим, однако, этот дискуссионный и, как правило, бесперспективный профетизм и вернемся к тому, что мы имеем сегодня, т.е. к художественно-эстетическим аспектам (точнее к симулякрам этих аспектов) постмодернизма как своеобразной и достаточно яркой реакции культуры на техногенную цивилизацию. Вы красочно и убедительно показали целый ряд специфически постмодернистских приемов и принципов, которые в комплексе характеризуют творческие принципы художников, да и гуманитариев (они тоже теперь часто выступают с дискурсами, претендующими на своеобразную арт-принадлежность) постмодернистской направленности. Пастозными мазками накидали картину того, что представляет собой результат этого творчества. Единственное, что мне несколько режет слух в Вашей развернутой характеристике, так это понятие «неканоничности» постмодернистской парадигмы, отсутствие какого-то «канона». На мой взгляд, этот термин здесь не очень уместен. И я уже как-то обращался к этой теме в пространствах нашего Триалога. Почему-то это остается без какого-либо отклика.

В эстетике и искусствознании понятие канона как внутренней творческой нормы, упорядочивающей, сдерживающей в определенных рамках внешне-формальный уровень творчества впрямую относится только к некоторым культурам Древнего Востока и Средних веков (например, к византийскому или древнерусскому искусству). В Новое время, в кантовско-винкельмановской эстетике, в эстетике романтизма, символизма, реализма ни о каком каноне в эстетическом плане речи быть не может. Здесь можно говорить о стилевых рамках (больших стилях), которые действительно явились развитием древнего канонического сознания. Однако Вы ведь имеете в виду не это, но принципиальный отказ постмодернизма фактически от любых художественно-эстетических (при том, как правило, интуитивных) закономерностей и принципов. Не так ли? А их вряд ли можно назвать каноном в традиционном (эстетическом) понимании. Это нечто еще более глубокое и трудно описуемое, чем канон. Так что неканоничность в контексте Вашей характеристики постмодернизма позвольте понимать метафорически. Ну, это так, тонкие нюансы. В сущности же понятно, что Вы хотите этим сказать.

Я мог бы только подчеркнуть, что вся совокупность обрисованных Вами принципов явилась следствием экзистенции постмодернистов в предельно технизированной и scientific ориентированной атмосфере современности, которая многим из них не представляется особенно комфортной. Постмодернизм – это, повторюсь, свидетельство утраты Центра Культуры, Mitte, как в свое время писал Ганс Зедлмайр. Научно-технический прогресс фактически разрушил к середине прошлого столетия веру креативного слоя человечества западного мира (а он на сегодня является творческим ядром и всего человечества, что бы там ни утверждали ориентоцентристы всех мастей) в этот Центр и во все, связанные с ним, эманирующие из него духовно-культурные ценности. И ядро это распалось на две неравные половины: бо́льшую – научно-технических творцов техногенной цивилизации, верующих исключительно в силу и безграничные возможности НТП и ничего не знающих ни о каком мифическом Центре непонятно какой там Культуры, и меньшую – художественно-гуманитарную интеллигенцию, сущностно растерявшуюся перед открывшейся бездной «отсутствия присутствия» Центра Культуры.

Если многие деятели авангарда и модернизма действительно с воодушевлением восприняли перспективы научных открытий и технологических изобретений первой половины столетия, что и нашло выражение в языках многих направлений авангарда и модернизма, то постмодернисты ощутили (еще даже не совсем поняли, но «нутром почувствовали») и риски, и угрозы, и пустоты, таящиеся в НТП. Что и выразилось во всем том, о чем Вы только что говорили – в бессистемной и безграничной системе беспринципных принципов их творчески-гуманитарной

деятельности; в пестром ироничном и эклектичном постмодернистском калейдоскопе всего и вся, за которым скрывается глобальная растерянность духовно-эстетического сознания современности. Чего стоит хотя бы выдвижение на одно из первых мест в категориальном аппарате постмодернистов наряду с телесностью понятия *вещи*, о чем мы тоже уже немало говорили.

Насколько мне известно, некоторые из постмодернистских авторов нередко употребляют классические эстетические категории – эстетическое, прекрасное, возвышенное и другие. Какой смысл вкладывают они в них? И так ли они необходимы в этой эстетике?

Вот, например, Вы приводите в Вашей книге цитату из Деррида: «Быть может лишая эстетическую ценность специфики, наоборот, освобождают прекрасное». Что он имеет здесь в виду? Зачем ему эта терминология? Или, вот, Лиотар много внимания уделяет возвышенному. В каком смысле?

Н.М.: Действительно, основные эстетические категории фигурируют, но в модифицированном виде. Так, постмодернистский взгляд на прекрасное как сплав чувственного, концептуального и нравственного, обусловлен как его интеллектуализацией, вытекающей из концепций экологической и алгоритмической красоты, ориентации на красоту ассонансов и асимметрии, дисгармоничную целостность второго порядка как эстетическую норму постмодернизма, так и неогедонистической доминантой, сопряженной с идеями удовольствия от текста, телесности, новой фигуративности в искусстве. Классическая гармония и модернистская дисгармония выступают здесь в снятом виде как дисгармоничная гармония, красота диссонансов. Пристальный интерес к безобразному выливается в его постепенное «приручение» посредством эстетизации, ведущей к размыванию его отличительных признаков. Возвышенное замещается удивительным, трагическое – парадоксальным. Центральное место занимает комическое в своей иронической ипостаси: иронизм становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства.

В.Б.: А каковы, кстати, основные признаки постмодернистской поэтики?

Н.М.: Как мне кажется, это, прежде всего, стилевой плюрализм (так называемый «фристайл»), эклектизм и коллажность артефактов, их многообразные симультанные интерпретации. Другой существенный признак поэтики постмодернизма – эмпатийность, сублимированный антропоморфизм, свидетельствующий о стремлении гуманизировать искусство. Интерес к содержательности, возврат к фигуративности, монументализму, декоративности, нарративности, зрелищности, внимание к контексту создают уникальный интертекстуальный фон. Вытекающая отсюда поливалентность поэтики постмодернизма выдвигает на первый план такие художественные приемы, как парадокс, оксюморон, эллипс, придавая им универсальное значение. Один из существенных признаков постмодернистского месседжа – эпатаж, шок.

Концентратом этих приемов представляется спектакль бельгийского режиссера Яна Фабра «Оргия толерантности», показанный в Москве осенью 2009 г. в рамках театрального фестиваля «NET». Шоковая эстетика этого зрелища на грани жесткого порно была лишь внешней упаковкой протеста против потребительства и вседозволенности (в одной из гротескных сцен покупательницы супермаркета в характерных позах весьма натуралистически, со стонами «производили на свет» прямо в тележки на колесиках продукты массового спроса, скажем, бутылки пива, и тут же выпивали содержимое.) В его стилистике в цитатно-коллажном ироническом духе сочетались приемы экзистенциалистской драмы, экспрессионизма, абсурдизма, поп-арта, боди-арта, инсталляции и перформанса. Действие перемежалось почти брехтовскими зонгами – прямыми публицистическими обращениями к публике, в манифестарном духе обличающими всех и вся – от некомпетентных министров культуры до исполнителей и любителей попсы. Спектакль в целом показался весьма остроумным и профессиональным.

В.Б.: Да, в этом спектакле Фабра было немало острых и достаточно оправданных именно с позиции постмодернистской поэтики ходов. Правда, я бы назвал его не «оргией толерантности» (здесь якобы заложен авторский иронизм), а «оргией телесности» в голом (даже порнографическом) виде. Нам явлено некое действие само по себе, по ту сторону

Ян Фабр.
Оргия толерантности.
Компания Troubleyn /
Jan Fabre. (Антверпен. Бельгия).
2009. Страница буклета к спектаклю

традиционно понимаемой этики и эстетики. И оно, помимо всего прочего, основывается, конечно, на принципе *абсурда*, который в постмодернизме (как в арт-практиках, так и в вербальном дискурсе) стоит в первом ряду творческих приемов.

Такова квинтэссенция западного постмодернистского опыта. А как обстоят дела у нас? Есть ли своя специфика у русского постмодернизма?

Н.М.: Несомненно. Об этом свидетельствует хотя бы его генезис. Ведь пристальное внимание к культуре, эстетике и искусству постмодернизма возникло в России только во второй половине 80-х годов, когда его западные образцы были не просто импортированы либо пересажены на местную почву, но оказались эмблемой уникальной культурной ситуации. В эстетическое сознание как бы одновременно ворвалось бесконечное многообразие художественных идей, стилей, форм – отложенная литература, «полочные» фильмы и спектакли, «другая» живопись, музыка третьего направления… Искусство трех волн эмиграции, произведения зарубежных художников XX века, ранее у нас не обнародовавшиеся… Новое прочтение классиков советской литературы, чье творчество мы в полном объеме лишь начали в ту пору узнавать… Наконец, современные произведения, появившиеся в нашей и других странах. Но дело не ограничилось только художественной сферой. Трансформации геополитического пространства, политические решения, в которых была изначально закодирована множественность интерпретаций, смена духовных ориентиров, плюралистические трактовки исторического прошлого, настоящего и будущего страны создали атмосферу стихийного постмодернизма общественной жизни.

Специфика того духовного контекста, в котором начал у нас свою жизнь термин «постмодернизм», отдалила его от устоявшейся западной трактовки. Если Умберто Эко с сожалением писал о том, что в наше время к нему прибегают всякий раз, когда хотят что-то похвалить, то в отечественной интерпретации он обременен скорее негативно-ироническим содержанием. Это связано, возможно, с тем, что сам термин, ставший в США и Западной Европе 80-х годов респектабельно-академическим, оказался у нас скомпрометированным как в силу еще привычных для того времени «конфронтационных» эстетических стереотипов, так и потому, что запоздалая мода на постмодернизм превратила его в пародию пародии, запрограммировав на вторичность. Вместе с тем есть основания говорить о специфике искусства постсоц-

реализма – соц-арта, метаметафоризма, метареализма, феноменализма, концептуализма как разновидностей постмодернизма.

По моему мнению, к отличительным особенностям постмодернизма в России можно отнести его политизированность (особенно ощутимую в соц-арте), столь несвойственную западному постмодернизму в целом. Возникнув не «после модернизма», но «после соцреализма», он стремится оторваться от тотально идеологизированной почвы идеологизированными же, но сугубо антитоталитарными методами. Противовес этой тенденции составляют антишестидесятнические настроения «неборьбы», «дзэн»-поворота в искусстве. Сеансы одновременной игры с архетипами высокого искусства и идеологическими кодами не позволяют отечественному постмодернизму полностью уйти от герметизма, эзотеричности, свойственных авангардистскому андеграунду предшествующего периода. Граница между авангардом и постмодернизмом оказывается размытой, что препятствует тому бурному сближению с массовой культурой, обеспечивающему массовый же успех, которое столь характерно для современной западной ситуации: в России оно проявилось лишь в 90-е годы.

Одной из особенностей русского постмодернизма является создание специфической культурной атмосферы, компенсирующей ряд традиционных «комплексов» русской культуры (вторичности, отставания и т.д.): ремейки больших стилей (русское барокко, классицизм, авангард и т.д.) сочетаются с фантазийными конструктами «пропущенных» художественно-эстетических течений (сюрреализм, экзистенциализм и т.д.), создавая своеобразный псевдо-палимпсест. Таким образом, цитатность, полистилистика и другие внешние признаки сходства не должны заслонять специфики отечественного постмодернизма, тех различий, которые связаны с особенностями его возникновения и бытования.

Если разговор о постмодернизме в искусстве Запада обычно начинается с визуальных искусств, где он и возник, распространившись затем на другие виды искусства, то русский постмодернизм отмечен традиционным литературоцентризмом. Художественный фристайл – энтропия смысла, иронизм, новая сексуальность, тенденции карнавализации, гибридизации искусства и жизни, сращения эзотеричности и кичевости и ряд иных черт, свойственных «другой» литературе в целом, – в последние десятилетия получил своеобразное развитие в четырех основных потоках, на которые разделилось течение отечественного постмодернизма.

Первый плавно вытек из соц-арта как пародийной рифмы к соцреализму, своего рода предпостмодернизма с его тенденциозностью, политической озабоченностью, эстетической фрондой, ритуалом двойничества, деконструирующим механизм советского мифа. Его наиболее характерные черты – бунт против нормы и пафос обличения, перенос акцента с традиционной для русской культуры духовности на телесность. Антинормативность как принцип, обнимающий все сферы – от морали до языка, выливается в шоковую эстетику («чернуха», «порнуха» и т.д.), центральными категориями которой становятся безобразие, зло, насилие. Для этой линии характерны подчеркнутый натурализм, ненормативная лексика, стёб. Протест растворяется в тотальной деструкции, перманентной маниакальной агрессивности. Подобная тенденция прослеживается в творчестве Э. Лимонова, Вик. Ерофеева, И. Яркевича, Е. Радова, В. Нарбиковой, некоторых произведениях В. Пьецуха. Однако особенность культурной ситуации XXI века заключается в том, что подобные трюки уже не вызывают эстетического шока.

Вторая линия характеризуется стремлением сосредоточиться на чистой игре, стилизации, превратить пародию в абсурд. Происходит отказ от традиции в пользу многовариантности истины либо ее отсутствия; пафос обличения иронически переосмысливается, возмущение переплавляется в ностальгию, критический сентиментализм. Созерцательная позиция наблюдателя рождает новый эстетизм (С. Соколов): диалог с хаосом превращается во внутренний диалог хаосов свободы и насилия; их метаморфозы, амбивалентные взаимопревращения возвышенного и кошмарного снимают конфликт, позволяя воспринять хаос как норму. Подобные мотивы преобладают в концептуализме (Д. Пригов, Т. Кибиров, Л. Рубинштейн, В. Сорокин и др.), конкретизме (И. Холин, Г. Сапгир), метаметаморфизме (А. Еременко, И. Жданов и др.), психоделизме (Ю. Кисина).

Третью тенденцию можно назвать, вслед за О. Калабрезе и М. Липовецким, «необарочной». Постмодернистское необарокко в России характеризуется стилистикой повторений (наращивание новых смыслов), избытка (гипертрофия телесности, вещности), фрагментарности (акцент на деталях), ремифологизации (культивирование авторского мифа, мифологических последствий повседневных действий). К эстетизму, эзотеризму необарокко тяготеют В. Шаров, А. Лёвкин, В. Золотуха и др.

Четвертый вектор постмодернистского развития – транссентиментализм. Его появление в отечественной культуре связано с процессами перерастания концептуализма в постконцептуализм, соц-арта в постсоц-арт и т. д. Характерными особенностями этого российского варианта постмодернизма представляются новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, синтез лиризма и цитатности («вторичная первичность»), деконструкции и конструирования, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему («Русский проект»), деидеологизированное отношение к культурному наследию («Старые песни о главном»), сослагательность, «мягкие» эстетические ценности. Наиболее репрезентативный пример здесь – творчество Е. Гришковца. К этой же линии можно отнести отечественные варианты театра вербатим и театра doc.

Специфичны и отечественные постмодернистские решения в визуальных искусствах. Так, восприняв общие для постмодернистского кинематографа принципы – демонстративный «новый эклектизм», смешение высоких и низких жанров, подлинных и мнимых цитат, перемонтаж, многосюжетность по принципу полифонического романа, «анонимность» фильма и т. д., отечественные кинематографисты развили такие приемы создания «нереальной реальности», как «розовая чернуха» (И. Дыховичный), визуальный стёб (И. и Г. Алейниковы, Е. Юфит, М. Пежемский, Л. Боброва, А. Баширов), развернутая киноведческая цитата (О. Ковалов, С. Дебижев), пародирование научно-популярных фильмов (Е. Юфит), «кино в кино» (А. Балабанов), «транскино» (И. Охлобыстин), глюкреализм (И. Макаров), постмодернистский ремейк собственного творчества (А. Кончаловский).

Одной из отличительных особенностей отечественного постмодернизма является повышенный интерес к созданию мифологизированной альтернативной истории искусства. Актуализируются попытки создания метакультуры, легитимации воображаемых дискурсов. Отечественные литераторы, филологи, культурологи предлагают мистификаторские варианты российской истории и культуры («До и во время» В. Шарова, «Чапаев и пустота» В. Пелевина, «Четвертый Рим» В. Пьецуха, «Борис и Глеб» Ю. Буйды, «Борисоглеб» М. Чулаки, «Золото Кайзера» В. Руги и А. Кокорева, «Великая Совь» и «Новое сектанство. Типы религиозно-философических умонастроений в России (70–80 гг. XX в.)» М. Эпштейна, «Хлыст. Секты, литература и революция» А. Эткинда, «История советской фантастики» Р. Каца – подлинный автор мистификации Р. Арбитман). Так, случайность – «джокер из карточной колоды судьбы» – позволяет С. Экштуту отменить все наклонения, кроме сослагательного, и погрузиться в описания истории и трагических последствий победы восстания декабристов.

Во многом аналогичные явления возникают в постмодернистском литературоведении, киноведении, апеллирующим к индивидуальной и коллективной «ложной памяти», выдвигающим нонреалистические концепции русской художественно-эстетической культуры в жанре «фэнтези» («Бабель/Babel» М. Ямпольского и А. Жолковского, «Психодиахронология (Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней)» И. Смирнова, «Эрос невозможного. История психоанализа в России» и «Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века» А. Эткинда). Псевдобиографии, альтернативные биографии выделяются при этом в некий особый жанр. В сочетании с постмодернистскими ремейками русской литературной классики («Чайка» Б. Акунина, «Накануне накануне» Е. Попова, «Кавказский пленник» В. Маканина, «Бесы…» А. Бородыни), «новые мистификаторы» предлагают русские варианты деконструкционизма, создавая своего рода контрфактическую парадигму художественной жизни.

До сих пор мы обращались к имманентным художественно-эстетическим аспектам постмодернистских экспериментов в современном русском искусстве. Однако мощный толчок им дали, на наш

В постмодернистском контексте

взгляд, и причины экономического характера. Как заметил однажды комиссар и художественный руководитель Московской биеннале современного искусства Иосиф Бакштейн, «искусство – это лишь примечания или комментарий на полях макроэкономических битв». Замечание, в корне неверное в том, что касается сути искусства, однако весьма показательное для понимания современной культурной ситуации. В условиях «дикого» русского капитализма идея самоокупаемости учреждений культуры и искусства, на которой преимущественно строится современная культурная политика, привела к ориентации художников на коммерчески выгодные проекты. А к последним в силу рекламы, моды, усилий кураторов и галеристов оказался причастным и отечественный постмодернизм, что во многом скомпрометировало его в глазах искушенной аудитории.

В XXI веке зачинатели отечественного постмодернизма вошли в арт-номенклатуру, установили собственную «вертикаль власти» в выставочной деятельности, художественной критике, средствах массовой информации. Однако переход из оппозиции, андеграунда в истеблишмент, утрата отечественным постмодернизмом статуса провокативного авангардного искусства чреваты иссяканием его энергетики, «взрывного импульса» (М. Берг), «неспособностью влить в слово новый заряд деконструктивизма» (Вик. Ерофеев). Все это оборачивается стереотипизацией, клишированием арт-жеста, интеграцией радикализма в рынок. Сегодня все отчетливее звучит тема кризиса русского постмодернизма.

В.Б.: Вы нарисовали яркую и во многом адекватную картину отечественного арт-производства последних десятилетий. Однако я бы не воспринимал его настолько серьезно. В отношении этого явления вполне уместна легкая игровая ирония. Все-таки при наличии отдельных талантливых произведений и авторов оно в целом совершенно вторично, периферийно, а во многом и просто относится к разрядам брутального хулиганства и озорства при отсутствии какого-либо вкуса и элементарного такта. Понятны и причины этого. В культуре нам почему-то всегда, на протяжении всей истории приходилось кого-то догонять и перегонять. Сначала Византию, затем новоевропейский Запад, теперь постмодернизм и *пост*-культуру. Такова, по сути своей постмодернистская, участь русской культуры. Увы.

Между тем, Вы настойчиво употребляете термин «развитие» относительно постмодернизма. Что все-таки Вы имеете в виду под ним? Какое «развитие» усматриваете Вы в постмодернизме? Есть ли у него какие-либо перспективы?

Н.М.: Эволюция постмодернистской эстетики тесно связана с развитием современной художественной жизни. На ее весьма ярком, пестром, цветистом международном фоне вырисовываются сегодня некоторые внешне оппозиционные тенденции, парадок-

сально дополняющие друг друга. На мой взгляд, это, прежде всего, стремление вернуться к классическому (в строгом смысле слова) художественному языку, наиболее отчетливо проявляющееся, между прочим, у западных «классиков» постмодернизма. Во-вторых, сопутствующее этому тяготение к минимализму в духе классического авангарда. И, в третьих, мощная нацеленность на виртуализацию арт-практик, причем почва виртуальных экспериментов оказывается преимущественно экзистенциальной, также ставшей за последнее столетие в какой-то мере классической.

Все это подтверждает Вашу гипотезу о зарождении нового, постнеклассического этапа эстетического развития, синтезирующего опыт классики и нонклассики с применением цифровых технологий. В западном искусстве поиски в этом направлении уже активно ведутся. Достаточно сослаться на творчество П. Гринуэя, особенно его грандиозный фильм-проект «Чемоданы Тульса Люпера», о котором мы в свое время дискутировали (см. письмо 030), или на впечатляющий спектакль канадского режиссера Робера Лепажа «Липсинк».

О Лепаже можно, действительно, сказать, что он «впал, как в ересь, в немыслимую простоту». Он, несомненно, искушен во всех современных «измах», но предпочитает программную, нарочитую простоту, психологизм в духе театра переживания К.С. Станиславского, искренность, даже наивность. Его интересует, прежде всего, жизнь человеческого духа. В игре актеров доминирует перевоплощение, при том, что каждый из них играет много ролей.

Однако сюжетность, фабульность, внешне простые жизненные истории оказываются нарративом с «двойным дном», с постмодернистской подоплекой. В спектакле сочетаются приемы потока сознания и романа-потока, представлены разные точки зрения на происходящие события, ведется перманентный полилог, сюжетные линии нередко обрываются в духе non finito. Образуется своего рода ячеистая сеть или клубок, ризома, в которой все запутывается и неожиданно распутывается, всё и все взаимосвязаны, кажимое, мнимое и подлинное прихотливо переплетаются, сюжет непрерывно ветвится в импровизационном ключе. При этом промежуточные звенья опускаются, обозначены только смысложизненные реперные точки. Действо строится по полифоническому принципу – не случайно оно сопровождается грегорианскими распевами, джазовыми импровизациями, соул. В спектакле вообще много музыки, пения.

Во многом благодаря всему этому, а также потрясающей сценографии, сцене-трансформеру, искусной машинерии простые истории становятся фантасмагоричными. Лепаж, по сути, занят своего рода поисками чаши св. Грааля. Но путь к абсолюту пролегает через искусы относительности истины, ее мифологизированных версий (и киноверсий: в спектакле активно задействованы кино и видео; акцентируется роль звука и паузы, немало немых сцен в стилистике немого кино, обыгрывается процесс озвучания; по всему видно, что Лепаж знает мир кино изнутри; иронизм и пародийность при демонстрации его быта и нравов, особенно премьерства, превалируют.) И все же многочисленные ложные финалы не остужают желания докопаться до истины. Не случайно повышенное внимание уделено поискам собственной идентичности, ретроспекциям, попыткам переосмыслить прошлое и заглянуть в будущее.

В спектакле ощутимо влияние Г. Гарсия Маркеса: так же, как в его романе «Сто лет одиночества», это сага, эпопея, где фигурирует вымышленная страна, но у Лепажа, если можно так выразиться, – глобалистская: действие обнимает Монреаль, Лондон, Гамбург, Вену, Никарагуа – весь мир. Другой источник вдохновения «Фанни и Александр» И. Бергмана: все течет, жизнь обтекает острые углы и непреодолимые препятствия, она непредсказуема. Это, кстати, подтверждает высказанную мною в свое время мысль о том, что канадский постмодернизм испытал сильное влияние латиноамериканского искусства XX века.

Зрелищу присущи полистилистика, многожанровость. Каждая новелла – самостоятельный микроспектакль, сыгранный в соответствующей стилистике. Здесь и трагедия, и семейная драма, мелодрама, комедия, детектив, фарс, фольклор. Есть даже изба-читальня, вечер поэзии.

Каково же авторское послание? С одной стороны, его можно сформулировать в духе лейтмотива «Твин Пикс» Д. Линча – «совы не то, чем они кажутся»: оборотни, тайная жизнь, подполье человеческой души, сцены извращений, жестокости, насилия, обма-

на не внушают оптимизма. Но при этом стержневым для Лепажа остается эстетический и нравственный идеал, возвышенное, все происходящее показано очень целомудренно. И, главное, в центре спектакля абсолютно положительный персонаж – женщина, воплощающая доброту, мудрость, бескорыстие, красоту, талант, любовь, всепрощение. А в катартическом финале возникает «Пьета», но как бы перевернутая: сын – воплощенное понимание и прощение – держит на руках мертвую мать. В целом направленность этой театральной фрески (тоже своего рода стромат XX века) суперпозитивна. И это нашло отклик у зрителей: зал встал и наградил автора и исполнителей 15-минутной овацией.

В таком позитивном направлении, надеемся, будет трансформироваться и отечественный постмодернизм. Так что «постмодернистская ситуация ожидания», по поводу которой дискутируют вот уже три десятилетия, действительно, амбивалентна. Возникает ощущение, что она разрешится в недалеком будущем – возможно, в том числе и на путях виртуализации художественной деятельности.

В.Б.: Вы меня почти заразили постмодернистским оптимизмом, тем не менее, позвольте мне сохранить все же и постмодернистский иронизм и скепсис по отношению к нему как эстетическому явлению. Гринуэй, Линч, Лепаж – конечно, большие мастера, одни из немногих крупнейших художников нашего времени, и постмодернистская поэтика действительно позволила им создать яркие, значительные произведения искусства, но ей ли они обязаны этим или просто своему художественному дару – в этом еще вопрос. И им, естественно, помогает, здесь я вполне солидарен с Вами, обращение к классическим приемам организации художественного текста, а у Гринуэя – так просто к утонченному эстетизму. Раскованная игра со всеми ценностями культуры и новейшими наработками позволяет мастерам, обладающим эстетическим вкусом, создавать в постмодернистской парадигме добротные эстетические ценности в классическом понимании эстетического. Это очевидно.

Однако сегодня мы все чаще встречаемся и с полным беспределом у постмодернистских мастеров, например, в отношении той же классики. Я не хотел

Франк Касторф.
В Москву! В Москву!
Коопродукция Театра Фольксбюне (Берлин, Германия), Международного фестиваля им. А.П. Чехова (Москва), Венского фестиваля (Австрия), Немецкого культурного центра им. Гёте в Москве.
Премьера в Москве, 2010

останавливаться на этой достаточно широко дискутируемой проблеме, но, вот, буквально вчера вся театральная Москва (и мы с Вами в ее именитом составе) увидела в рамках чеховского фестиваля очередную значительную постмодернистскую премьеру «В Москву! В Москву!» – постановку, созданную известным немецким режиссером Франком Касторфом. Это долгоиграемое (более 4-х часов чистого времени) действо, сконструированное на основе чеховских «Трех сестер» и повести «Мужики» с вкраплением цитат из других русских писателей и современной отсебятины.

В целом получилось сильное гротескное передразнивание Чехова и русского народа достаточно яркими экспрессивными художественными средствами в постмодернистской стилистике.

По-моему, при всей оригинальности и множестве интересных находок это все-таки большой, мягко говоря, герменевтический перебор. Перед нами уже не интерпретация Чехова, но авторское произведение Касторфа на основе драматургии С. Кайзера с собственными смыслами, выстроенное, тем не менее, на базе вербальных текстов и героев конкретных произведений Чехова, но в далекой от него визуально-игровой и смысловой образности. Конечно, это чисто постмодернистское решение, но насколько оно вообще-то допустимо по отношению к классике? Есть ли разумные или внеразумные пределы интерпретации классики? И что Вы можете сказать по поводу данного спектакля, в частности? Ваше мнение может быть интересно не только мне.

Н.М.: Действительно, «В Москву! В Москву!» Ф. Касторфа по мотивам чеховских «Трех сестер» – в какой-то мере знаковый спектакль, свидетельствующий о том, что постмодернистская стилистика достигла своего пика и ныне чревата самоповторами. Месседж режиссера весьма отчетлив: Россия всех времен – темное царство, населенное пьяницами, дебоширами, бездельниками («низы»), чудаками и бесплодными мечтателями («верхи»): не случайно на заднике изображен мрачный лес, вызывающий ассоциации с «Лесом» А.Н. Островского. Лучу света сюда просто не пробиться. И эффект этот достигнут собственно художественными средствами, без всяких прямых заигрываний с публикой и т.п.

Но какими именно средствами? Касторф пытается опровергнуть общепринятые (и совершенно верные) представления о Чехове как тонком психологе, лирике, знатоке человеческих душ, создателе неповторимой «чеховской» атмосферы, адекватной «загадочной русской душе». Его Чехов совсем другой – деромантизированный, жесткий до жестокости, саркастичный до цинизма. Эффект «остранения» чеховского текста во многом достигнут тем, что он звучит на фонетически форсированном, «лающем», командном немецком, наводящем на мысли о военном плаце или солдатской казарме.

Деконструкция классики идет по уже проторенному, в том числе и самим Касторфом, постмодернистскому пути: перед нами микс «Трех сестер» и повести «Мужики», поданный под современным острым жаргонным соусом. Спектакль полон политических аллюзий. На сцене – господская веранда и нечто среднее между избой и бараком. На барском верху – ставший уже привычным в XX веке «абсурдный Чехов», представленный сквозь призму Ионеско и Беккета. На фоне бесперспективного «ожидания Годо» и прекраснодушной риторики сёстры, похожие на трех ведьм из «Макбета», верховодят невзрачными безликими мужчинами, которые от нехватки женской любви на глазах «голубеют», бросаясь друг другу в объятия наподобие вызвавших в свое время нешуточный скандал соц-артовских целующихся милиционеров с картины В. Мизина и А. Шабурова «Эра милосердия». А внизу – сидящая на печи квашня, старуха в современной вязаной шапочке с вещевого рынка, прижимающая к необъятному животу икону и периодически за ненадобностью бросающая ее об пол (видимо, олицетворение России). Вокруг нее копошится в грязи хоровод разного рода люмпенов – пьяниц, девиц в шортах, вышедших в тираж проституток. Их тоже тянет в Москву, но кое-кто из них уже вкусил «прелестей» жизни на московском «дне» и вынужден был вернуться обратно, к разбитому корыту. В межеумочном пространстве между двумя этими мирами – плуг, к которому бунтари «от сохи» с зэковскими наколками профилей Ленина и Сталина на груди цепляют красный флаг, выкрикивая что-то про революцию и последующую сталинизацию, вопя «руки прочь от советской России!».

И здесь Касторф задействует свой фирменный прием – видеокамеру-соглядатая, транслирующую происходящее на экран в режиме реального времени (эту режиссерскую находку московские зрители впервые оценили на чеховском фестивале 2003 г., где Касторф показал свою версию «Мастера и Маргариты» с применением home-video для демонстрации происходящего за сценой; с тех пор она была растиражирована как зарубежными, так и отечественными постановщиками, и превратилась в театральный штамп.) Кстати, видеокамера шпионит и за господами, особенно в сценах, связанных с телесным «низом».

Режиссер домысливает сексуальный характер прощания Ирины и Тузенбаха, конечно же, внизу, в бараке.

А над всем этим царит Наталья. Из невесты в кокошнике она превращается в новорусскую мегеру на троне, спускающую с лестницы всех, кто посягает на ее веранду, и при этом вещающую словами Достоевского о русском народе-богоносце.

В спектакле немало и других эпизодов, в парадоксально-эпатажном духе перефразирующих «хрестоматийного» Чехова. Чего стоит Тузенбах, по-немецки с маниакальным упорством доказывающий, что он не немец, а русский и, главное, православный; или столь же маниакально говорящий исключительно по-английски Кулыгин, которого почему-то обзывают «чуркой канадским» (в спектакле, кроме немецкого, нередко звучит английская, французская, сдобренная ненормативной лексикой русская речь, что усугубляет взаимное непонимание персонажей, страдающих от некоммуникабельности на обломках Вавилонской башни). К лингвистическим играм относится и деконструкция метафоры «шершавого животного» – выдвигается предложение о его (вернее, ее, жены) эпиляции.

Нужно отдать должное Касторфу как мастеру сценических провокаций – многие его решения парадоксальны, неожиданны и остроумны. Это, несомненно, талантливый человек, в его спектакле есть драйв. Однако созданное им зрелище не просто лишено целостности, в нем очевиден явный перебор политических аллюзий в ущерб метафизической наполненности оригинала. Не говоря уже о крайней затянутости спектакля, явных тематических и стилистических повторах. Он распадается на отдельные гэги «на грани нервного срыва». Ставший уже общим местом акцент на комедийно-водевильной стороне чеховских пьес, их фарсово-гротескном прочтении сыграли в данном случае не лучшую службу. Думаю, постмодернистское решение не много дало здесь искушенному зрителю, а неопытного способно ввести в заблуждение. Уж если говорить о попытках деконструкции чеховских пьес, то более интересным показался мне спектакль «Дядя Ваня», поставленный в театре им. Вахтангова Римасом Туманисом. Здесь тоже немало парадоксов: профессор Серебряков – не рамоли, а мужчина во цвете лет, произносящий свое «дело надо делать, господа»,

Матс Эк.
Игра снов.
Королевский театр
«Драматен».
Стокгольм, Швеция

высоко подпрыгивая; Елена Андреевна похожа на фотомодель, ставшую женой нового русского и т.д., но все это работает на общую авторскую концепцию. Хотя с чем сравнивать: известный шведский хореограф, а с некоторых пор и театральный режиссер Матс Эк пошел по самому банальному интерпретационному пути – действие «Вишневого сада» перенесено им в постсоветское время («до несчастья» тогда, конечно же, советский период), герои рассуждают о колхозах, Солженицыне, ФСБ и прочих «злободневных» темах; дело не спасают и вставные хореографические номера – немые монологи протагонистов, показавшиеся весьма убедительными в другом спектакле Эка – «Игре снов» по А. Стриндбергу. Все это, вы правы, не

может не вызвать вопроса о пределах интерпретации классики, за которыми интерпретация перерождается в интерпретоз.

В.Б.: Не могу с Вами не согласиться. Между тем в целом Вам при моей легкой поддержке и дружеских шпильках удалось, по-моему, очень полно показать основные художественно-эстетические параметры постмодернизма. Мы совсем не затронули, правда, такой интересной проблемы, как место и роль новых медиа в постмодернистской арт-практике, но это большая тема и, надеюсь, Вы не откажетесь поговорить о ней как-то специально.

Н.М.: Нет, конечно. До нового разговора.

ИСКУССТВО ТЕХНОГЕННОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ НА ОСНОВЕ «НОВЫХ МЕДИА» В ЗЕРКАЛЕ ЭСТЕТИКИ

166. В. Бычков – Н. Маньковская (20–25.06.10)

Н.М.: Виктор Васильевич, мы с Вами уже неоднократно обращались к рассмотрению философско-эстетических и искусствоведческих аспектов современного искусства, возникшего на основе или с активным использованием так называемых «новых медиа» – всех аспектов внедрения в искусство современной электроники, мультимедийных технологий, возникновению эстетической виртуальности и т.п. Виртуальной реальности как феномену современного искусства мы в недавнем прошлом посвятили цикл теоретических разработок. Совершенно очевидно, что явление это возникло под воздействием техногенной цивилизации на художественную культуру XX–XXI веков. Как Вам видится сущность техногенной цивилизации в целом? Каков характер ее влияния на искусство, происходящие в нем радикальные трансформации?

В.Б.: Это существенные и крайне непростые вопросы. Ведь техногенная цивилизация, как я неоднократно формулировал, – это такая цивилизация, в которой научно-технический прогресс становится нормой, стимулом и целью духовного и общественного развития. Мощный скачок научно-технического прогресса XX века, приведший к современной техногенной цивилизации, оказал беспрецедентное воздействие на всю художественную культуру, на все виды традиционного искусства и вызвал к жизни новейшие разновидности арт-практик, формирующиеся исключительно на технологической основе. Искусство стало утрачивать или существенно модифицировать свои традиционные и, казалось бы, незыблемые основания: миметичность, идеализацию, символизм, выражение сущностных оснований бытия, художественно-эстетическую основу, духовность и т. п. Под мощным влиянием НТП начинают меняться менталитет, психология восприятия, склад мышления, идеология, система миропонимания человека. И параллельно с этим естественно меняются и традиционные средства художественного выражения, художественных языков искусства (изобразительность, выразительность, дескриптивность, тональность, ритмичность и т. п.).

Н.М.: Вы правы, данная проблематика вписывается в широкий общекультурный, социальный, психологический контекст; она связана с всевозрастающей ролью науки и техники и особенно электроники во всех сферах человеческой жизни, в том числе и в художественном творчестве, с перестройкой менталитета и реактивности человека net-поколения, проводящего немалую часть жизни в контакте с мультимедийной аппаратурой. Под влиянием техногенной цивилизации возникли принципиально новые виды технически ориентированного искусства, формируются не только новые арт-языки и арт-пространства, но и художественное сознание новейшего типа. На наших глазах во многом меняется язык традиционных (литература, живопись, музыка, театр, балет) и технических (фотография, кинематограф и другие экранные искусства, мультимедиа) искусств, возникли актуальные технизированные арт-практики (перформансы, акции, инсталляции) а также новейшие сетевые арт-феномены. Когда же, на Ваш взгляд, начались все эти процессы?

В.Б.: Думаю, с радикального переформирования под влиянием НТП художественных языков всех искусств в авангарде и модернизме первой половины – середины XX века. Помимо того, что с самого начала прошлого столетия возникли новые виды искусства на технической основе – фотография, кино, радиоинсценировки, чтение литературы по радио, несколько позже – телевидение, видео, – существенно

потеснившие классические виды искусства, весь ход НТП оказал глубочайшее воздействие и на сами традиционные искусства. С раннего авангарда и модернизма начали существенно меняться изобразительно-выразительные языки всех классических видов искусства, а затем и сами эти виды и жанры. И все эти изменения носили, как правило, экспериментально-поисковый характер, инициированный самим духом активно развивающейся техногенной цивилизации.

В художественно-эстетической сфере начался процесс активной переоценки классических ценностей, отказа от многих традиционных принципов создания произведений искусства и поиска новых, адекватных самой эпохе научно-технического прогресса. Понятно, что процесс этот шел с утратой существенных достижений классического искусства, но оправдывался стремлением ответить на вызовы современности, идти в ногу со временем и новым человеком. Не останавливаясь подробно на всех этапах и извивах движения инновационных визуальных искусств XX века и соответствующей им *неклассической эстетики*, о которой мы немало писали и говорили в пространствах Триалога, подчеркну только, что в результате бурного развития этих искусств к началу нынешнего века мы имеем целый ряд новых экспериментальных их видов и жанров. Это всевозможные арт-объекты, артефакты, инсталляции, акции, энвайронменты, хэппенинги, перформансы, а также принципиально новые по художественным средствам арт-проекты и -практики, возникшие на мультимедийной основе – в кино, телевидении, современных шоу с использованием электроники, кинематики, лазерной техники, в видеоарте, компьютерной графике, компьютерных инсталляциях, сетературе, трансмузыке, интернет-арте, интерактивном искусстве, виртуал-арте и других новейших видах арт-практик, возникающих в Сети или использующих фрагменты виртуальности в традиционных искусствах. Их авторы отказались практически от всех традиционных принципов и методов изобразительных искусств или используют их очень избирательно и в качестве подсобных средств.

Основное, магистральное направление инновационного искусства XX в. провозгласило и во многом реализовало отказ от тысячелетних традиционных фундаментальных принципов искусства: *миметизма*, *идеализации, символизации, выражения* и *обозначения*; *тео-* или *антропоцентризма*; от *художественно-эстетической сущности* искусства вообще. Вершится повсеместный отказ от традиционных черт новоевропейского искусства – *станковизма* и *эстетической сущности*. Искусства перестают отныне быть «изящными искусствами», то есть носителями эстетического. Сегодня идут активные поиски новых, расширительных смыслов для понимания искусства и его функций в культуре, т.к. и само искусство XX в., особенно со второй его половины, постоянно находится в поиске новых пространств и ракурсов своего бытия.

Н.М.: Однако готовы ли мы адекватно выразить проблемы и сущность техногенной цивилизации средствами искусства, ответить на ее жесткие вызовы?

В.Б.: Ответы получаются часто весьма парадоксальные с позиции классической культуры. На уровне конкретной арт-практики последовательно разрабатываются радикальные, принципиально новые по сравнению с классикой правила игры в арт-пространстве, основывающиеся на приоритетном использовании всевозможных диссонансов, дисгармоний, деформаций, принципов конструирования-деконструирования, монтажа-демонтажа, алогичности, абсурда, бессмысленности и т.п. В контексте этих стратегий реализуются арт-проекты, более или менее соответствующие неким общим для данного, во многом хаосогенного момента цивилизации тенденциям.

К началу XXI века масштабный эксперимент в сфере искусства привел практически к полному отказу от традиционных языков художественного выражения, особенно в сфере визуальных искусств, но отчасти и в литературе, музыке, театре, следствием чего стала существенная деэстетизация искусства. Подавляющее большинство современных арт-практик тяготеют к принципам, маргинальным для классической эстетики, хотя имплицитно присущим многим сферам традиционного искусства. Имеются в виду принципы *игры, иронии, безобразного*. Именно в их русле двигалось большинство направлений и художников инновационного искусства на протяжении всего XX в., в которых обыгрывание безобразно-

го, сам игровой принцип и иронизм превратились в основу творческого метода на всех уровнях и во всех видах искусства.

Н.М.: В Ваших словах ощущается горечь.

В.Б.: Не следует воспринимать их как иронию или оценочное суждение. Я не стремлюсь дать оценку тем или иным явлениям современного искусства, но констатирую факт – *так есть*. С позиции классической эстетики можно было бы отнести многое в современном искусстве к сугубо негативным явлениям, но то же самое сегодня можно сказать и о ряде достижений науки и техники. Далеко не все они работают во благо человеку. Однако это факты техногенной цивилизации и определенные закономерности истории. Мы не можем их отменить, но имеем возможность анализировать и соизмерять собственные действия со своим нравственным императивом и художественным вкусом. Только история покажет и выявит истинный культурно-исторический смысл процессов, вершащихся сегодня в культуре и искусстве. Очевидно одно – они грандиозны по масштабам и трудно постигаемы по характеру радикальных перемен.

Н.М.: Да, с этим нельзя не согласиться. И радикальность внедрения современной науки и техники в искусство нередко переходит все пределы разумного. Вспомним, например, о серьезных попытках, предпринимавшихся немалым количеством кибернетиков последней трети прошлого столетия, по созданию так называемого машинного искусства. Существовало целое направление энергичных разработчиков компьютерных программ и специальных приспособлений для создания музыки, живописи, поэзии без вмешательства человека. Что Вы могли бы сказать на этот счет?

В.Б.: Да, существовало целое направление так называемого алгоритмического искусства, сторонники которого стремились доказать, что современным технологиям доступно буквально все. В том числе и полная замена художника «умной машиной». Сами опыты по созданию подобного искусства начались еще в 60-е гг., а термин Algorhythmic art был введен в обращение одним из энтузиастов и последовательных создателей этого искусства американским художником, или «алгористом» (как именуют себя некоторые из мастеров этого искусства – algorists) *Романом Веростко* (р. 1929) в 80-е гг., когда он начал активно разрабатывать программы для этого искусства и создавать соответствующие компьютерные произведения в сфере абстрактной графики и живописи.

История возникновения алгоритмического искусства такова. В процессе изучения кибернетиками механизмов мышления и работы интеллекта в различных его формах ученых, естественно, интересовало и творчество художников, процессы создания ими произведений искусства – музыки, живописи, поэзии. Разрабатывались специальные компьютерные программы, которые на основе анализа определенного класса выдающихся произведений искусства пытались выявить творческий алгоритм или семейство алгоритмов этих произведений, а затем на их основе создавать подобные произведения искусства. *Алгоритм*, как известно, – это программа, прописывающая с помощью определенных условных знаков и правил их соединения (алгоритмического языка) конкретные приемы и их последовательность, необходимые для решения той или иной задачи. Например, задачи по воссозданию с помощью плоттера (своеобразной рисующей руки компьютера) рисунков определенного класса с использованием случайных, полуслучайных, вероятностных, эволюционных и т.п. процессов, с чего и начинали первые создатели алгоритмического искусства.

В последние десятилетия усилиями программистов и тяготеющих к их экспериментам художников различных видов искусства были предложены компьютерные программы, создающие произведения, вроде бы почти не отличающиеся от творений собственно художников, даже выдающихся мастеров. Так, особую известность приобрели эксперименты по машинному сочинению музыки. В частности, широко известна программа Д. Коупа «Эмми», которая на основе алгоритмов хоралов Баха и ноктюрнов Шопена создала 5000 хоралов в стиле Баха и 1000 ноктюрнов в стиле Шопена, которые в 2005 г. были размещены на сайте Коупа. При этом даже специалисты в области музыки с удивлением отмечали, что их очень трудно было отличить от оригиналов великих композиторов.

Подобные программы были разработаны для создания произведений абстрактного искусства, относительно которых трудно было сказать, сотворены они человеком или компьютером. А английский ху-

дожник *Гарольд Кохен* разработал (начиная с 1973 г.) совместно с сотрудниками Лаборатории искусственного интеллекта Стэндфордского университета программу AARON, которая создает и фигурные изображения на основе алгоритмов проанализированных ею произведений фигуративного искусства. В 90-е годы сетевой писатель и программист Э. Булгак обнародовал программу «Постмодернистский генератор», которая выдавала тексты, близкие к текстам известных постмодернистов (Деррида и др.). Существует немало программ и по написанию поэтических текстов, особенно в современной стилистике. Более того, многие разработчики компьютерных программ всерьез задумываются об изобретении «эстетических алгоритмов», с помощью которых компьютер сам будет творить уникальные полноценные высокохудожественные произведения искусства, без вмешательства человека и подражания известным классическим образцам. Наряду с этим идут эксперименты и по разработке интерактивных креативных программ, используя которые, любой реципиент, обладающий определенными навыками обращения с компьютером, сможет сам создавать произведения искусства.

Как отнестись ко всем этим и подобным экспериментам с позиции эстетики? Всплывает ряд аспектов этой проблемы, в которых еще предстоит разбираться более детально, но предварительные выводы можно сделать и сегодня.

Прежде всего, понятно, что любое изучение творческого процесса, в том числе и художественного, с помощью самых современных научных средств, методов, инструментов, дело вполне закономерное и достойное всяческой поддержки. Однако здесь всегда следует помнить известную эстетическую аксиому о том, что «поверить алгеброй гармонию» пока никому не удавалось и вряд ли в принципе возможно, т.е. необходимо помнить о некоторых границах и пределах любой научной методологии в сфере эстетического опыта.

Создатели программных алгоритмов художественной деятельности основываются, во-первых, на своем (или своих помощников-искусствоведов, -художников) личном опыте, т.е. на достаточно субъективном выборе семейства произведений искусства, на основе которого компьютер и разрабатывает соответствующий алгоритм; во-вторых – на объективных вроде бы характеристиках, предложенных для анализа произведений, которые (характеристики) закладывает в программу все тот же ее разработчик. Отсюда следует, что уже сам алгоритм во многом несет на себе сильный отпечаток субъективного вкуса программиста, что и отмечают многие критики алгоритмического искусства. А это означает, что по каким бы вроде бы универсальным алгоритмическим программам ни «творил» компьютер, его произведения, в конечном счете, зависят от художественного вкуса и таланта разработчика этих программ.

Весь разговор до этого момента я вел, ориентируясь на параметры классической эстетики. Если же подходить ко многим произведениям алгоритмического искусства с позиции неклассики, принципиально отказавшейся от традиционных эстетических ценностей и художественных критериев, то мы, пожалуй, могли бы и творчество многих современных алгористов признать принадлежащим к миру современного арт-производства. Во всяком случае, на выставках современного искусства они смотрелись бы (да и смотрятся уже сегодня), как равные многим произведениям известных актуальных арт-мастеров.

Н.М.: Да, здесь есть, над чем задуматься эстетикам. Однако алгоритмическое искусство – это все-таки предельная крайность в сфере современного медиа-арта. А что вообще сегодня можно отнести к этому в самых разных смыслах и контекстах употребляемому понятию – «медиа-арт», или, чаще, New Media Art?

В.Б.: Сегодня широко употребляемое понятие «новый медиа-арт» (НМА) имеет достаточно расплывчатый смысл. Современные исследователи определяют НМА как арт-практики, возникшие в конце XX в. на основе собственно *медиа-арта*, к которому они относят видеоарт, трансмишен-арт, экспериментальное кино, и *технологического искусства*, к которому причисляют все *электронные искусства* (электроник-арт), *робото-арт* и *геномик-арт*. Фактически – это безбрежное море всех арт-практик конца XX – начала XXI в., возникших на техногенной, электронной, компьютерной основах и в начале нашего столетия начавших активно осваивать Интернет. Часть из них уже уходит в прошлое, другие только набирают силу,

третьи имеют весьма косвенное отношение к арт-деятельности вообще.

Например, Robotic art – это чисто экспериментальное «искусство» инженеров, которые, занимаясь разработкой промышленных и бытовых роботов, решили использовать их и в неутилитарной сфере, так сказать игрушек для взрослых в современных арт-пространствах. Робототехнические поделки, перенесенные в сферу арт-экспозиций, вызвали интерес у современных галеристов и арт-сообщества. Кибернетические устройства, работающие не только по заданной программе, но и реагирующие на присутствие или определенные команды авторов или реципиентов (элементы интерактивности), стали выставляться в художественных галереях. К робото-арту отнесены и некоторые саморазрушающиеся арт-объекты известного кинетиста Жана Тэнгли. Возник даже театр роботов, в представлениях которого участвовали одни роботы или роботы совместно с живыми актерами.

«Геномное искусство» (Genomic Art, Bioart) – это фактически и не искусство, но эксперименты современных ученых, занимающихся биотехнологиями, генной инженерией, микробиологией на основе компьютерных технологий. Вынося визуальные результаты своих экспериментов в Интернет, некоторые из этих авторов классифицируют их по разряду art и приравнивают к иным современным арт-практикам, не ощущая разницы между ними, ибо и те, и другие, как правило, лишены главной характеристики искусства – художественности и ориентированы только на то, чтобы чем-то удивить или шокировать реципиента. Некоторые круги современного арт-сообщества рассматривают эти эксперименты как направленные на реальное преобразование живой природы (чем они и являются по существу) чисто в художнических целях (что весьма сомнительно). Понятно, что безоговорочное отнесение большинства из этих результатов научных и технологических экспериментов к искусству весьма проблематично, тем не менее, они все чаще занимают свои места в пространствах современных арт-экспозиций, и не считаться с этим эстетику нельзя.

Главная тенденция НМА, активно пропагандируемая его сторонниками, – тесное сотрудничество ученых, техников и художников по созданию искусства будущего на пересечении всевозможных достижений искусства, культуры, науки и техники. Видную роль в этом процессе играют архитекторы и дизайнеры. При этом арт-объекты как бы продолжают научные исследования и эксперименты, перенося их в аудиовизуальную технологически и/или электронно сформированную среду, доступную арт-реципиентам и даже контактирующую с ними.

Одним из последних и показательных образцов НМА стала выставка «LEXUS.HYBRID ART. Выставка искусства будущего», проходившая в апреле 2010 г. в московском арт-центре «Ветошный». В целом выставка напоминала некий электронный звучащий, сверкающий всеми цветами радуги энвайронмент из какого-то фантастического фильма. Здесь были представлены и впечатляющие аудиовизуальные перформансы абстрактной компьютерной анимации американца Скота Дрэвса, и основанный на деконструкции видимой реальности пятиканальный аудиовизуальный концерт японца Риочи Курокава, и светящаяся и звучащая интерактивная колонна (SoniColumn) корейского медиа-артиста Йон-Йо Мока, реагирующая на прикасающегося к ней реципиента. Демонстрировался целый ряд сложных с технологической точки зрения и зрелищных в визуальном плане объектов и инсталляций, реагирующих на изменения окружающей их среды (шумы города, приближающиеся фигуры, звуковые сигналы и т.п.).

При глобальной увлеченности современными научными и технологическими достижениями некоторые из создателей НМА стремятся, тем не менее, руководствоваться по-новому понятыми художественно-эстетическими принципами. Дорогостоящие и часто трудоемкие технологии предстают у них не самоцелью, но средством к арт-визуализации заложенных в современной науке и технике художественных возможностей и креативного потенциала.

В НМА нередко нивелируется авторское начало, ибо в создании его произведений участвует, как правило, несколько человек (исследователь, инженер, программист или техник, собственно медиа-художник и т.п.). При этом практически в каждом из произведений НМА используются достижения других исследователей, известные технологии, уже существующие образы, тексты, приемы организации материала и т.п. Присвоение и плагиат не считаются в НМА чем-то за-

зорным. Все его произведения фактически плод коллективного авторства многих людей.

Н.М.: В наших с Вами работах, посвященных новому разделу эстетики – виртуалистике[1], было дано определение виртуальной реальности, а вся сфера виртуальности, так или иначе связанная с искусством и эстетическим опытом, классифицирована по пяти разрядам: 1. *Естественная виртуальность;* 2. *Искусство как виртуальная реальность;* 3. *Паравиртуальная реальность;* 4. *Протовиртуальная реальность;* 5. *Виртуальная реальность*.

Сегодня Вы предлагаете ввести в науку новое понятие, так сказать, шестой разряд – *эстетическая виртуальная реальность*. Что Вы имеете в виду?

В.Б.: Собственно *виртуальная реальность* предполагает полное погружение реципиента в виртуальный мир путем воздействия на все его органы чувств, иллюзию полного вхождения в виртуальное пространство и свободные действия в нем. Сегодня впрямую говорить об этой реальности еще преждевременно, однако многие ее характеристики и тенденции воздействия на реципиента уже хорошо просматриваются на уровнях пара- и протовиртуальности. Видимо, феномен самой виртуальной реальности в его эстетическом аспекте не заставит себя долго ждать, учитывая современные темпы развития дигитально-сетевой цивилизации и охвата ею всего человечества, включая и современных арт-производителей.

Эстетической же *виртуальной реальностью* можно назвать ту специально созданную по особым законам часть виртуальной реальности, в которой реализуется собственно виртуальный эстетический опыт. Как минимум три существенных фактора отличают виртуальный эстетический опыт от классического: 1. Наличие *принципиально новой еще никогда не существовавшей реальности – виртуальной*, в которую вступает реципиент, т.е. искусственно созданного *киберпространства* Сети, где могут содержаться сетевые эстетические объекты или ситуации для возникновения такого опыта; используя его технологический потенциал, можно создавать арт-объекты и арт-ситуации нового типа. 2. *Техногенная опосредованность* эстетического опыта, т.е. наличие сенсорно-электронных *посредников* (датчиков, компьютерного оборудования, программного обеспечения, системы управления и манипулирования сетевыми ресурсами и т.п.) между реципиентом и киберпространством (своеобразным объектом) в отличие от *непосредственного* конкретно чувственного восприятия эстетического объекта реципиентом в классическом эстетическом опыте. 3. *Интерактивность* виртуального эстетического опыта – взаимная активность сетевого эстетического объекта и реципиента, который по собственному желанию может внедряться в эстетический объект или в его контекст, изменять их по своему усмотрению, т.е. быть в полном смысле слова соавтором и автором виртуального арт-мира. И в то же время, net-реципиент (назовем его условно *арт-геймером*) и сам автор данного net-арт-проекта могут со своей стороны (со своего компьютера) активно взаимодействовать.

Сегодня я хотел бы развести в виртуалистике понятия «виртуальная реальность» и «эстетическая виртуальная реальность», сохранив за первым более широкое смысловое пространство, включающее и неэстетический виртуальный опыт, а к ЭВР отнес бы только художественно-эстетический аспект виртуальности. В итоге из определения ВР, данного в письме 070 (с. 343) я убрал бы термины, связанные с эстетикой и художественностью, а ЭВР определил бы следующим образом:

Эстетическая виртуальная реальность – это сложная автономная система, некая специфическая чувственно (визуально-аудио-гаптически) воспринимаемая через посредство специальной аппаратуры и программного обеспечения среда, создаваемая по эстетическим законам с помощью электронных средств компьютерной техники и полностью реализующаяся в психике воспринимающего (равно активно действующего в этой среде) субъекта; особый, приближенный к реальной действительности (на уровне восприятия), но не копирующий ее, искусственно моделируемый динамический континуум, возникающий в рамках и по законам (пока только формирующимся) компьютерно-сетевого искусства, в котором реципиент вступает в интерактивную

[1] См. подробнее: *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. С. 296-364; *Бычков В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. С. 733–759.

коммуникацию с сетевым эстетическим объектом на всех уровнях, включая креативную деятельность.

Н.М.: Мы немало говорили с Вами о специфике паравиртуальной реальности в технических искусствах, скажем, о морфинге, композитинге и других спецэффектах в кино, связанных с цифровыми технологиями. Однако сегодня уже выявились экспериментальные поля для перехода арт-практик к собственно виртуальной реальности интернета. К одному из них я отнесла бы *интернет-арт*. Это понятие включает в себя сегодня практически всю дигитальную продукцию, создаваемую для неутилитарных целей в интернете и часто ориентированную на взаимный контакт с реципиентом, но без специального коммутационного оборудования, подключающего его к Сети. Здесь хватает традиционной мыши или джойстика.

Различают, по крайней мере, три этапа развития интернет-арта, возникшего в 80-е – начале 90-е гг. XX в. Первый, когда начинающие сетевые художники создавали картинки из букв и значков, имеющихся на клавиатуре компьютера. В своих экспериментах они опирались на опыт дадаизма, абстрактного экспрессионизма, поп-арта, минимализма, концептуального искусства, а также графического дизайна и настенных граффити. Обращение к практике хэппенингов обусловливало случайность, непредсказуемость компьютерных композиций. По мнению американской исследовательницы Р. Грин, автора книги «Интернет-искусство», последнее позиционировалось на данном этапе как маргинальная, альтернативная, оппозиционная художественная практика анархического толка – вне социальных и половых различий, нравственных норм и т.п. В этот период акцент делался на свободе копирования, использования, изменения, распространения любых исходных данных, принципах случайности и непредсказуемости, а сам интернет-арт мыслился как пространство созерцания и игры, форма проведения досуга. При этом его создатели решительно дистанцировались от искусства в классическом понимании, считая его чересчур материальным, предметным, застывшим. Они сознательно лишали произведения интернет-арта статуса искусства, называя себя программистами, а не художниками.

Второй этап (1990-е гг.) начался, когда в Интернет пришли художники андеграунда и просто все желающие. Появилась масса электронных галерей, салонов, кинотеатров, возникли фестивали и форумы техноискусства. В этот период произошла глобализация медиа – всеобщая доступность CNN, широкое распространение мобильной связи, реалити-шоу на телевидении, внедрение фотошопов, посещение сайтов и т.п. способствовали созданию глобального информационного пространства, формированию online сообщества. Претерпела трансформацию и роль интернет-артистов, сочетающих отныне в одном лице роли художника, критика, наблюдателя и активного участника интернет-акций в духе ситуационизма. Они выступили инициаторами первых флеш-мобов. Так, коллективный международный перформанс Х. Бантинга «Звоните на Кинг-Кросс» (1994) задумывался как глобальная провокативная игра, основанная на активном взаимодействии пользователей в пространстве социума. Веб-сайт представлял собой белую страницу, испещренную черными цифрами – номерами телефонов-автоматов на лондонской железнодорожной станции «Кинг-Кросс»; указывались дата и время коллективных международных звонков по этим телефонам. Целью акции была замена пассивного потребления масс-медиа прямым действием, а также создание музыки телефонных звонков разной тональности. Именно «а также». Понятно, момент эстетизации носил здесь минимальный, побочный характер.

Специальный интерес представляет русский интернет-арт. О. Лялина, А. Шульгин считают, что его суть сводится к созданию коммуникационных и креативных пространств в Сети, предоставляющих полную свободу сетевого бытия всем желающим. Поэтому задача интернет-арта – не репрезентация, а коммуникация, и своеобразной арт-единицей его является электронное послание. Особенности русского интернет-арта – нарративность, восходящая к традиционному литературоцентризму русской художественной культуры, романтический характер повествования, отчетливое социальное послание, протестный пафос.

Резюмировал эти настроения А. Шульгин в своем манифесте 1996 г. Смысл его таков: Художники! Забудьте слово и само понятие «искусство», эти фетиши-артефакты. Не интеллектуальная власть, а коммуникация. Медиа-художники! Хватит манипулировать людьми посредством ваших гребаных «интер-

активных медиа-инсталляций» и «умных интерфейсов!» Вы очень близки к идее коммуникации, ближе, чем художники и теоретики! Просто кончайте с амбициями и не считайте всех идиотами, не способными на творческое общение. Сегодня есть возможность найти тех, с кем можно общаться на вашем уровне. Если захотите, конечно.

Совершенно очевидно, что на данном этапе идея коммуникации, месседжа, превалировала над собственно художественными задачами.

Следующий, третий этап (первое десятилетие XXI в.) состоял в освоении сетевыми художниками собственно выразительных возможностей Сети как некоего электронного *энвайронмента* или *виртуальной реальности*, внутри которых необходимо творить так, как невозможно работать в реальном мире. Появилась первая сетевая литература, построенная на принципах *гипертекста*, особые визуальные зоны интернет-арта, активно вовлекающие в их организацию реципиентов, сидящих перед своими компьютерами, и т. п. Начались опыты по созданию веб-сайтов, синтезирующих некоторые стилистические приемы фотографии, анимации, видеоарта (особенно востребованными оказались видеоскетчи Роберта Уилсона и Билла Виолы), кабельного TV и радио-коммуникации (так, американский художник корейского происхождения, один из создателей видеоарта Нам Джун Пайк превращал телесигнал в абстрактную композицию). Р. Грин выделяет шесть главных терминов интернет-арта – E-mail, веб-сайт, компьютерная графика, аудио, видео, анимация. Данный период характеризуется созданием многообразных компьютерных инсталляций на основе наработок гиперреализма. Компьютерные игры также представляют собой один из начальных этапов и аспектов интернет-арта. Их особенностью является отказ от психологизма в пользу action, приключений, сказочности: герои перемещаются в пространстве в поисках сокровищ, борьбе с врагами, ради спасения друга или возлюбленной и т.п. В созданной Н. Букчин компьютерной игре «Незваный гость» по мотивам повести Л.-Х. Борхеса о двух братьях, влюбленных в одну женщину, пользователь слушает соответствующую аудиозапись и должен реагировать на нее как геймер, тогда звучит следующий отрывок. Помимо визуализации прозы, это позволяет, по замыслу автора, придать словам действенность.

Главной особенностью интернет-арта на сегодня, как мне кажется, является принципиальное отсутствие четкого разграничения *искусства* и *неискусства*. Основными характеристиками его являются неутилитарность, прямой контакт между художником и реципиентом, интерактивность, свобода бытия в киберпространстве, практически ничем не ограниченная коммуникативность.

В.Б.: Я бы добавил к этому, что арт-продукции интернет-арта присущи междисциплинарность и размывание авторского начала. Она не претендует быть в первую очередь художественным объектом, но скорее информационно-коммуникативной системой, как правило, не вербального, но визуально-мультимедийного типа. Обычно это специальные программы-интерфейсы, построенные на основе коллажа веб-сайтов, фото, анимации, разнообразных саунд-треков (уличные шумы, музыка, разговор и т.п.), элементов игр и т.п. Реципиенту-пользователю предлагается самому собирать из этих аудиовизуальных «пазлов» некие произведения или путешествовать по сетевым лабиринтам – веб-окнам, предусмотренным программой net-арт-мастера, но навигационный путь должен выбирать сам реципиент-сотворец интернет-произведения.

В проектах интернет-арта сочетаются информационная коммуникация, функциональность, иронизм и пародийность, банальность и экзотика, элитарность и массовость, серьезный творческий эксперимент и явное трюкачество. Картография интернет-арта безбрежна, визуальные и визуализированные данные под «кистью» талантливого net-арт-мастера набегают мощными слоями, срастаются и разбегаются, самомодифицируются и аннигилируются в неудержимом потоке, затопляющем net-реципиента.

Н.М.: Однако, как я знаю, в сфере Ваших научных интересов еще одно, и новейшее явление – *виртуал-арт*.

В.Б.: По этому поводу я бы заметил, что в эстетической виртуальной реальности уже сегодня намечаются два больших пространства, отличающихся друг от друга характером эстетической активности в них реципиента: 1. *Динамические* эстетические про-

странства, предназначенные только для *презентации* их в качестве виртуальных эстетических объектов, их виртуального посещения и созерцания, без активного участия реципиента в их модифицировании и 2. *Интерактивные* эстетические пространства, рассчитанные на активное взаимодействие с реципиентом, на его креативное участие. В связи с тем, что вся эстетическая виртуальная реальность конкретного арт-проекта *искусственно* формируется сетевым художником, ее вполне логично назвать *виртуальным искусством*, и лучше в английской транскрипции – *виртуал-арт* (virtual art). Тогда первый из указанных выше уровней можно обозначить как *презентативный виртуал-арт*, или *виртуал-арт 1*, а второй – как *интерактивный виртуал-арт*, или виртуал-арт 2.

Между тем необходимо иметь в виду, что словосочетания virtual art, «виртуальное искусство», «интерактивное искусство» уже достаточно давно стихийно существуют в Сети и употребляются там в самых разных смыслах. Чаще всего ими обозначают практически всё, что наличествует в интернете в какой-то мере в неутилитарном контексте. Обычно так называют себя бесчисленные «музеи», «галереи», «кафе» виртуального искусства. Как правило, в них представлены или оцифрованные произведения обычного искусства (классика, авангард, модернизм), или произведения, созданные уже в Сети, т.е. виртуал-арт, рассчитанный только на визуальное или аудивизуальное восприятие, исключающее интерактивность.

В научной литературе, и в интернете особенно, утвердилось понятие «*интерактивное искусство*», широко вошедшее в научный обиход с 1989 г., когда на страницах журнала «Kunstforum» и в рамках фестиваля новейших искусств «Ars Electronica» пытались найти название зарождающимся в только что возникающей Сети интернета арт-практикам. К настоящему времени оно вобрало в себя весь спектр смыслов интерактивности, встречающейся в современном дигитальном искусстве, который значительно шире того, что я «ограничил» здесь понятиями «эстетической виртуальной реальности» и возникающим внутри нее «виртуал-артом». В интерактивном искусстве *художественно-эстетический аспект* никак не акцентируется, а часто и вообще игнорируется, заменяясь просто коммуникативным, информационным, в лучшем случае – игровым.

Во веденных же здесь понятиях художественно-эстетический аспект стоит на первом и главном месте. Другое дело, что многие принципы организации интерактивного искусства составляют фундамент эстетической виртуальной реальности. К ним, несомненно, можно отнести перенос акцента с арт-объекта на процесс его восприятия-создания, с автора произведения на сотворца-геймера, а с него на его дигитального двойника в Сети, с традиционного содержания на его контекст, с нарратива на аудиовизуальную навигацию, с объекта на процесс, с восприятия на активное взаимодействие, с отображения на конструирование, с конкретной определенности на случайность и т.п. Именно поэтому я рассматриваю безграничное пространство того, что сегодня называют интерактивным искусством, в качестве подготовительного этапа эстетической виртуальной реальности и собственно виртуал-арта.

Н.М.: Как же все это выглядит на практике?

В.Б.: Сегодня интенсивные эксперименты идут в основном с презентативным виртуал-артом. В Сети уже парят бесчисленные «компьютерные инсталляции» и даже «эстетические инсталляции», представляющие собой пока достаточно примитивные объекты с минимумом эстетического качества и больше напоминающие некие забавные кунстштюки, экспериментальные наброски net-арт-мастеров, но уже на элементарном уровне приглашающие пользователя к сотворчеству. Вот несколько наугад выуженных из Интернета кратких описаний подобных «эстетических инсталляций» (так они и названы автором сайта).

«Американский мастер интерактивной инсталляции Камиль Утербэк (Camille Utterback's) в своей художественной работе «Текстовый дождь» сливает воедино эстетические инсталляции с поэтическим искусством. Зритель видит свое «живое» изображение на экране. Сверху на виртуального двойника начинает сыпаться дождь из букв, оседая на плечах, волосах, вытянутых руках, подставленных ладонях. Буквами можно жонглировать, подбрасывать их, стремясь составить какое-либо слово. Если убрать препятствия, капли-буквы полетят дальше вниз».

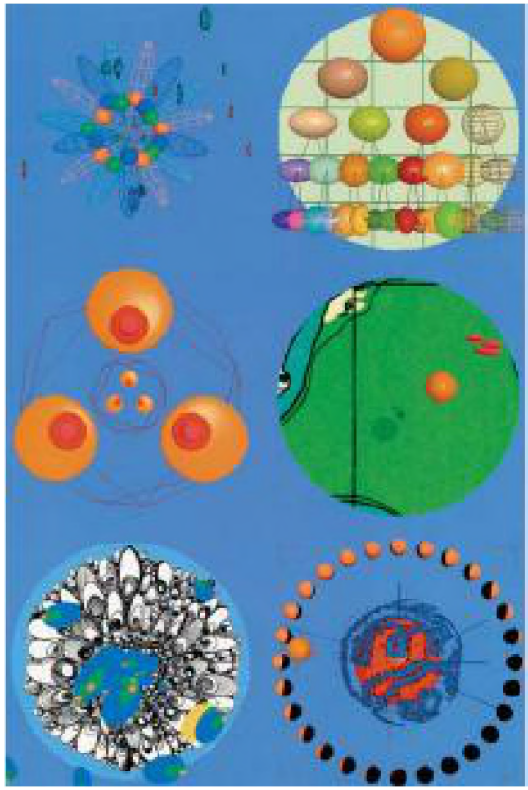
«Wave UFO. Проект Морико Мори представляет собой целый созерцательно-релаксационный компьютерный комплекс, предназначенный для глубокого виртуального погружения и выполненный в виде НЛО. Система сама настраивается на пациента, сканируя импульсы и биоритмы его мозга. Все внутреннее пространство комплекса, кроме пола, представляет собой проекционный монитор, на котором в виде визуальных образов отображается психическая активность пользователя. Изображение сопровождается музыкой. Отклонения от созерцательного состояния (например, попытки думать на неродном языке или решать математическую задачу) проецируются на стены НЛО в виде специфической графики».

Н.М.: Не так давно мне встретилось новое понятие – «биотелематическое интерактивное искусство». Что это такое?

В.Б.: Мысль разработчиков интерактивного искусства спешит все дальше за новейшими научными открытиями и технологиями. Действительно, один из них, Рой Эскотт, уже всерьез говорит о биотелематическом интерактивном искусстве и потсбиологической культуре, когда включение в виртуальную реальность будет происходить не только за счет чисто компьютерных сенсорных датчиков и т.п. снаряжения, но с использованием нанотехнологий, путем конвергенции цифровых средств и молекулярной технологии, т.е. описанное в научно-фантастической литературе представляется ему сегодня вполне осуществимым. Он приводит примеры некоторых экспериментов в этой сфере и даже придумал название для новой виртуальной реальности такого уровня, назвав ее «вегетативной реальностью», или «влажной средой» (MOIST), которая «использует психоактивную plant-технологию, основанную на принципах этноботаники и склоняющуюся к психоделии и духовной практике».

Эскотт даже разработал и представил художественному сообществу в 2000 году в Граце «Влажный манифест» (MOIST MANIFESTO), в котором изложил основные принципы грядущего в недалеком будущем новейшего уровня интерактивных арт-практик. Фактически перед нами утопическая, на мой взгляд, программа принципиально нового уровня не только искусства, но и жизни будущего, в которой технологическое, психофизическое и духовное, по мнению Эскотта, должны

Виртуал-арт.
Джон Ф. Саймон.
aLife.
2003



дать какое-то принципиально новое качество жизни; нового постбиологического человека (робота, что ли?) в постбиологической среде (реальности) и с принципиально новой культурой и духовностью.

Н.М.: Так как же видоизменяются известные нам виды искусства в техногенном контексте? И какие из техногенных инноваций в художественной сфере представляются Вам наиболее перспективными, а какие – рискованными и даже опасными?

В.Б.: Более или менее отчетливо пока видны три основные сферы, в которые активно транс-

формируются традиционные искусства под влиянием техногенной цивилизации: 1. Организация всеобъемлющей среды обитания человека; 2. Шоу-бизнес, включающий в свою орбиту многие наработки традиционных и самых современных искусств; 3. Новейшее дигитальное искусство на основе мультимедиа в пространствах виртуальной реальности – виртуал-арт, в широком понимании этого термина.

В каждой из них искусства утрачивают свою новоевропейскую эстетическую сущность «изящных искусств», то есть более или менее *автономных, самодостаточных* видов искусств, обладающих в первую очередь эстетической функцией, образно-символической организацией и ориентированных на возведение реципиента (как правило, индивидуального) к некоему первообразу (духовному, идеальному или материальному). Новые сферы культуры, возникающие на основе трансформации (или замены) традиционных искусств, идут по пути объединения или даже своеобразного синтезирования всевозможных элементов психоэмоционального воздействия на «массового» человека, то есть на индивида, включаемого актом восприятия (или участия) в определенную психомоторную систему массовой коммуникации. Моменты прямого эмоционально-тонизирующего или компенсаторного воздействия на определенные группы реципиентов играют здесь главную роль.

Сегодня в какой-то мере понятны глубинные интенции движения инновационных направлений искусства XX – начала XXI в. Вполне вероятно, что они все в той или иной степени готовили художественно-эстетическое сознание новейшего поколения к переносу своей интеллектуально-эмоциональной деятельности в сферу виртуальной реальности электронных сетей. Понятно, что речь идет о неких глобальных тенденциях движения арт-культуры современности. Однако они ориентированы, как мне представляется, в сторону новейших дигитально-сетевых экспериментов. И там открываются новые реальные горизонты и перспективы для приложения творческих способностей.

Между тем, излишне эмоциональное увлечение погружением в сетевые миры, реально осуществляющееся сегодня в массовом масштабе, особенно в молодежных кругах, далеко не все исследователи оценивают как однозначно позитивное для человека. Виртуальная реальность как открывает новые возможности для творческой деятельности, что сегодня – реальный факт, так и содержит многие риски и опасности для творческой личности, вплоть до утраты своей индивидуальности, своего личного Я. Не случайно психологи и психиатры уже давно бьют тревогу по поводу «виртуальной зависимости», «интернет-зависимости», наблюдаемых у немалого числа молодых пользователей Сети.

Позитивные решения возможны, как мне кажется, именно в сфере эстетической виртуальной реальности, виртуал-арта, организации действенного виртуального *эстетического опыта*, в котором, по самому определению эстетического, реципиент, или арт-геймер, не должен утрачивать ощущения своего Я, своей духовно-материальной принадлежности к миру первой реальности. Убежден, что именно эстетический опыт в Сети и станет не сетевым наркотиком, как многие современные игры, а духовно-эмоциональным и креативным целителем сегодняшних интернет-зависимых пользователей.

Н.М.: Я, как и Вы, далека от апологетического отношения ко всему без разбора новаторскому и техногенному в сфере искусства. Мы с Вами хорошо представляем себе риски и негативные стороны бездумной технизации, виртуализации в сфере искусства и стремимся выявить пути оптимизации внутренне противоречивого техногенно-художественного единения.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ШТРИХ

167. В. Бычков (17.08.10)

Дорогие друзья, сейчас, когда мы готовим наш Триалог к публикации, я решил не делать какого-то официального Заключения, а написать некое чисто риторическое письмо. Памятуя о том, что мы уже пять лет ведем наши разговоры, я решил взглянуть, когда же мы начали, и почти со священным трепетом обнаружил, что *ровно* (!) пять лет назад. Именно 17 августа 2005 я написал первое письмо с приглашением начать нашу электронную переписку.

Поздравляю вас с юбилеем нашего Триалога и надеюсь, что этот юбилей придаст новые импульсы нашим дружеским неспешным беседам. Ведь о многом

поговорить мы еще не успели, хотя наметки каких-то интересных духовных, эстетических, искусствоведческих тем и проблем были сделаны и в предлагаемых к публикации 167 (тоже немалое число!) письмах. Не все поставленные здесь вопросы нашли свое решение или развернутое обсуждение.

Просматривая сейчас «Содержание» этой уже сложившейся, хотя и с открытым концом, книги, я с радостью вижу, что очень многие существенные сюжеты, нас волновавшие на протяжении долгих лет из всех основных сфер нашей духовной жизни (искусства во многих его аспектах, эстетики, религии, философии, высоких жизненных, нравственных принципов и т.п.), мы всесторонне обсудили. При этом выяснилось, хотя кое-что и априорно было известно, что многое мы воспринимаем и понимаем поразному, настолько по-разному, что у мужчин (друзей с юности) дело нередко доходило до серьезных потасовок, выкручивания рук и таскания друг друга за бороды. К счастью, виртуально, ибо живем мы далековато друг от друга, а лично встречались за эти пять лет, не более двух раз, да и то на пару часов. Там уж не до потасовок. Дай Бог, обнять друг друга, да поговорить о самом близком. Однако после одной-другой чашки виртуального чая или чего покрепче и облагораживающего и примиряющего воздействия прекрасной леди в нашем коллективе выяснялось, что по существу большинство глобальных тем современной духовно-эстетической культуры мы понимаем в единой мыслительной парадигме и решаем научные проблемы совместными усилиями в одном ключе, имеющем, правда, у каждого автора свою конфигурацию. Поэтому во многих частностях каждый из нас сохраняет свои личные мнения и пристрастия и свой тип ведения дискуссии. Думаю, что это придает особый аромат отправляемой сейчас в дальнее плавание книге. Об этом же нам нередко говорили и читатели первых двух с сокращением опубликованных Разговоров. Есть и письменные отклики. Два наиболее интересные из них мы с благодарностью их авторам публикуем в Приложении.

До новых встреч в виртуальных (и не только) пространствах с новыми идеями, замыслами, решениями и впечатлениями.

Ваш В.Б.

ТРИАЛОГ КАК ОТКРЫТАЯ СИСТЕМА

168. В. Бычков (03.11.10)

Дорогие друзья,

Вчера мы с Н.Б. собирались сдать рукопись нашего Триалога в издательство, но некоторые обстоятельства помешали этому, отодвинув срок на неделю, чему я только рад. Это дало мне возможность накидать некое постзаключительное письмо в нашем свободном триаложном духе, на что у меня давно уже руки и клавиатура чешутся. Конечно, за последние полтора месяца мы обменялись немалым числом писулек с Вл. Вл., но это все была техническая переписка, связанная с подготовкой рукописи к печати и, прежде всего, – со сбором, сканированием, пересылкой иллюстраций. Эта кропотливая работа заняла много времени, отняла немало сил. С Н.Б. все это решалось оперативно по телефону или при личных встречах.

Тем не менее, все устали от этой сугубо технической работы. Между тем, результат выглядит внушительно. Особенно альбом репродукций. Он как-то по-новому высветил и содержание многих писем, т.к. я, например, не всегда ясно представлял себе некоторые работы, о которых писал о. Владимир. Теперь все встало на свои места. Грандиозное и очень интересное, на мой взгляд, сооружение получилось. Жаль только, что иллюстрации будут не цветные. Ну, дай Бог, чтобы и с черно-белыми-то удалось все издать, как мы задумали.

Кое-что из этого иногда и удается. За примером далеко ходить не надо. Буквально вчера получили сигнал книги Л.С. «Творчество и чудотворство: Живая классика искусства». Книжечка не для нас с вами – она рассчитана на более широкую аудиторию неспециалистов в области искусства. Это своеобразное, искреннее, немного наивное приглашение неофитов в мир высокого искусства на примере личного опыта проникновения в него. Вам же я предлагаю просто порадоваться за Л.С. Она не часто и не много пишет, редко публикуется, но постоянно как бы присутствует при наших беседах и нередко остроумно комментирует мои не всегда удачные выступления. Фактически это единственная ее книга, если не считать маленькой книжечки стихов «Катарсис», опу-

Обложка книги:
Л. Бычкова.
Творчество и чудотворство:
Живая классика искусства.
М.; СПб: Модерн-А,
Центр гуманитарных инициатив,
2010. – 320 с., ил. (2 фото)

Обложка книги:
Л. Кошелева.
Катарсис.
М.: Центр,
2003. – 79 с., ил.

бликованной под девичьей фамилией в 2003 г. с рисунками Олега, которую она вам когда-то дарила.

Упомянул же я сейчас об этой книге, прежде всего потому, что нам удалось ее очень хорошо издать. После варварского отношения издателей к моей «Ауре» (там на стадии типографии уменьшили масштаб печати, в результате чего полетели поля, исказился шрифт, получилась какая-то рваная печать букв и т.п.) здесь я контролировал каждый шаг. Мы с Олегом сканировали картинки (получился хороший альбом цветных иллюстраций на мелованной бумаге), я почти ежедневно работал с верстальщиком и т.п. В общем, книга вышла почти на европейском уровне издания. Хороший шрифт, крупный, нормальные поля, форзацы, хорошая бумага. И даже цвет получился неплохо. Есть мелкие упущения, но их никто не заметит. Тираж должен быть в середине ноября. Понятно, что вы получите первые экземпляры. Тем более что Н.Б. тоже принимала участие в продвижении этой книги – писала на нее рецензию и т.п.

Так что хотелось бы надеяться, что и наш Триалог удастся издать на подобном уровне.

Завершив техническую работу над рукописью (надо было, помимо всего прочего, найти место множеству картинок в тексте), я отправился отдыхать и подпитывать креативную энергетику на выставки. На благо в Москве их сейчас много. Есть и неплохие. Во всяком случае, достойные не только того, чтобы их посмотреть, но и кое-что сказать о каждой. И экспозиционный букет Москвы сегодня весьма разнообразен – от действительно больших явлений Культуры (выставки Левитана, Кончаловского, раннего русского авангарда из ереванских музеев) до знаковых явлений *пост*-культуры (Флюксус, Герман Нитч, московский концептуализм, какой-то очередной международный мусор в «Гараже») и виртуалистики (Константин Худяков). Посмотрел еще не все, но и то, что

увидел, дает новую пищу для размышлений. Поэтому очень кратко для памяти и для вас – дать некий импульс, сигнал и показать, что Триалог – открытая система, всегда готовая к развитию, расширению, углублению, продолжению. Это уже не книга, не проект, не собрание писем, но целая система бытия, просто наша жизнь. Мы та́к живем.

Экспозиционная ось незримо прорисовалась между полюсами: *Левитан – Худяков*. Яркий, полнокровный феномен Культуры – холодный, бездушный символ Иного, его эстетское предвестие, пугающее начало, его сущность как отсутствие таковой…

Понятно, что самое значительное явление этого года – это, конечно, большая юбилейная ретроспектива Левитана в Третьяковке (на Крымском). Хорошо организована. Все хрестоматийные шедевры великолепно представлены. И их хрестоматийность отнюдь не мешает получать от каждого из них мощное полноценное эстетическое наслаждение.

Мы как-то за валом *пост*-культурной суеты и ежедневного масскульта настолько отвыкли от тонкой, одухотворенной лирики, что работы нашего пейзажиста звучат сегодня для души как нечто совершенно неожиданное, небесное, животворящее. Душа воспевает, воспаряет, ликует почти у каждого даже незаметного вроде бы пейзажика Левитана, не говоря уже об известных его шедеврах. Мощный радостный энергетический поток как бы заново открывает нашим глазам, нашему духу непостижимую красоту природы во всех ее бесконечных вариациях и настроенческих переливах. Вся русская поэтическая лирика на разные голоса начинает звучать в душе мощным хором, славящим природу, одухотворенную высокими человеческими чувствами; ликующим о самой способности наших чувств к одухотворению, к воспарению, к гимнословию и радостному сорастворению с бытием. А сейчас это ощущается особенно остро и возвышенно – за окном-то любимая Левитаном золотая осень, осень грустно-радостного угасания и надежды, созвучная личной осени созерцающего.

Выставки «Флюксуса» и Германа Нитча – это заметные, я бы даже сказал, по-своему символические шаги *пост*-культуры времени ее упивающегося собой апофеоза. И то, и другое в Москве, если я не ошибаюсь, достаточно полно представлено впервые, хотя элементы Флюксуса и отдельные мелкие работы Нитча бывали у нас на выставках в конце прошлого столетия. Тому и другому я в свое время уделил место в моем «Апокалипсисе», но теперь можно составить об этих явлениях более полное представление.

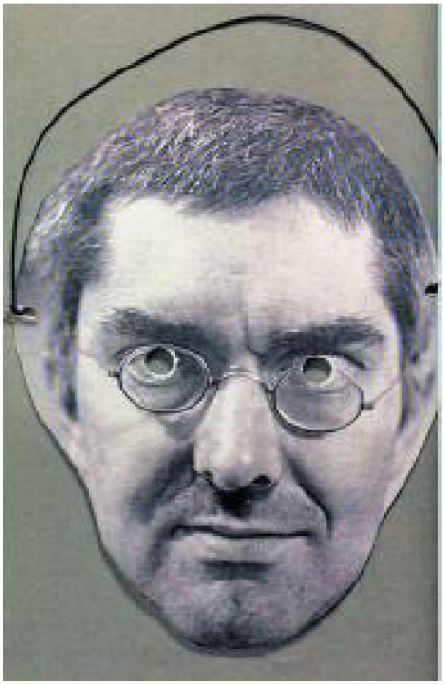
Флюксус в большой (на три этажа) московской экспозиции в реконструированном Доме фотографии Ольги Свибловой, превращенном теперь в Мультимедиа Арт Музей, предстал законопослушным, музеефицированным, даже эстетизированным искусством, в одном ряду со всеми направлениями искусства второй половины прошлого века. Все его бунтарские, хулиганские, анархические выходки 60-х гг., концерты-перформансы с разбиванием и уничтожением музыкальных инструментов, произведений искусства и других вещей теперь разложены по ящичкам, коробочкам, витринкам, обрамлены рамочками с виньеточками, снабжены этикетками и пояснениями, цитатами, инвентарными номерами и т.п. – в общем, все архивировано и музеефицировано для будущих поколений в серебристых и золотистых обертках сусального кураторского «искусства».

Те, кто из кожи лез, чтобы всей своей жизнью и деятельностью преодолеть господствовавший тогда в модернизме принцип «всё – искусство» с позиций неискусства и антиискусства, сознательного уничтожения любого искусства в пользу жизни, очень специфически понятой флюксистами, теперь стали классиками одной из линий все того же «искусства». Ну, искусства *пост*-культуры, т.е. уже и не искусства в классическом смысле, но институциализированного под него в самом примитивном экспозиционном нафталине. Это понятно, конечно, в пространстве нашего Триалога, по крайней мере.

В этом же пространстве очевидно, что согласно моей хронотипологии он как раз и являет собой одну из многих форм академизации (при всем его показном бунтарстве, анархизме, эпатажном манифестаторстве и даже тенденциям к интерактивности) авангарда. В данном случае – дадаизма. При всей былой скандалезности и громких именах участников, примыкавших к движению (Нам Джун Пайк, Йозеф Бойс, Йоко Оно, Ла Монте Янг, Бен Паттерсон), ничего принципиально нового по сравнению с дадаизмом

Коллаж.
Фрагмент экспозиции
выставки «Флюксус:
Поживем – увидим».
Москва, 2010

Питер Мур.
Фотографическая маска
Джорджа Мациюнаса.
1973. (Выставка: «Флюксус:
Поживем – увидим»)



сказать бесчисленным участникам Флюксуса на их многочисленных концертах-акциях не удалось.

Credo же их манифеста: «Надо очистить мир от буржуазных болезней, коммерческой, профессиональной и интеллектуальной культуры, очистить мир от подражаний, искусственного искусства, абстрактного искусства… продвигать живое искусство, объединить людей для культурной, социальной и политической революции в один фронт, готовый к действию», – звучит сегодня, особенно в нашем отечестве, прошедшем все сие на кровавой практике, а не на концертной с разрушением роялей, предельно архаично, банально, грустно. Да и списано все это с манифестов футуристов. Совсем же закрывает эту тему для эстетики сам основатель Флюксуса Мациюнас (литовский эмигрант из марксистов): «Цели Флюксуса – социальные, а не эстетические».

Тем не менее, вся эта социально-политически-антиэстетическая мешанина крайне показательна для *пост*-культуры. Особенно теперь уже в широком контексте последующего полувекового броуновского движения арт-практик.

Совсем другой аспект – когда-то скандально известный, а ныне почитаемый на Западе австриец Герман Нитч, основатель «Театра оргий и мистерий», созданного им в те же «бурные» (буря-то уже была в стакане молока) для модернизма 60-е гг. Я писал о нем что-то и в «Апокалипсисе» (еще от 1994 г.), и позже – в «Эстетике» в главке «Жестокость» с цитатами из его «эстетики» (2006, с. 480–481), но теперь

на выставке в Stella Art удалось увидеть фильмы с его перформансами и осмыслить все более конкретно.

Вряд ли, конечно, его впрямую можно записать по разряду «жестокости». Здесь нечто совсем иное, хотя и нравится ему поливать и заливать себя и других ведрами теплой крови только что закланных и распотрошенных животных. Иное… Сам он называет это «религиозной археологией» – стремлением «пройти историю религий вспять, отмотать пленку назад, вернуться к самым ранним верованиям, отследить историю религий до тотемизма, когда люди поедали убитых животных, чтобы отождествиться с ними» и т.п. При этом во всех его акциях присутствуют огромные кресты, на которых висят, лежат, возносятся облитые кровью животных актеры или окровавленные туши быков, баранов. Иногда туша барана (козла) с кровоточащими внутренностями привязана к распятому актеру, и эти распятия торжественно носят залитые кровью актеры по двору замка Нитча где-то в австрийской глубинке (Принцендорф). Затем воздвигают распятия (как правило, три) и вершат перед ними некие «мистериально-перформансальные» действия. Весь двор обычно залит кровью, завален кишками освежеванных животных, перемешанными с грязью, по которой мужественно вышагивают босыми ногами участники мистерии. Сам маэстро тоже активно поливает кого-то кровью, выжимает сок из красных ягод или помидоров, в стиле дриппинга рьяно размалевывает огромные полотна красной, чаще всего, краской. Некоторые из этих полотен тоже представлены на выставке с приклеенными в центре их белыми рубахами, в которые были облачены участники оргий.

Что сказать? Я не склонен видеть в каждом кресте или даже изображении распятия глубокие религиозные символы, а в каждом многомудром высказывании нынешних арт-мастеров (многие из них здорово поднаторели за последнее столетие в псевдофилософской или псевдорелигиозной риторике) усматривать их религиозность, эзотеричность или искреннюю устремленность к метафизическим пространствам. Об этом должно говорить их искусство художественным языком, а не вербальные комментарии к неудачным или бездарным опусам. Полагаю, что и у Нитча, как и во всей *пост*-культуре, хорошо продуманная, срежиссированная и превращенная в броский арт-прием игра в Культуру, в мистерию, в религиозную символику, да во что угодно.

Между тем, игра в арт-пространстве – это все-таки нечто эстетическое. В данном случае – элементарно эстетическое. Да и эти «мистерии» (на экране, во всяком случае) воспринимаются именно как театрализованные представления. Думаю, – представься случай, – участвовать в них я бы отказался, но посмотреть вполне даже интересно. Особенно на небольшой круг зрителей, которые по окончании акции с удовольствием уплетают зажаренные куски мяса «жертвенных» животных под неплохое, видимо, австрийское вино. В общем, сегодня, из жерла техногеннокипящего вулкана современной жизни и электронно наэлектризованного арт-пространства все это смотрится весьма забавно, даже как-то очень по-домашнему и весьма провинциально: в каком-то старинном, запустелом замке носят какие-то мясники с мистериальным пафосом на крестах туши быков, баранов, актеров… Чем бы не тешились…

Совсем иные мысли и чувства навевает достаточно большая выставка Константина Худякова (нашего, кстати, с Вами, Вл. Вл., ровесника, т.е. позднего шестидесятника). Она называется «Искусство высокого разрешения» (имеется в виду «разрешение» чисто техническое, связанное с возможностями создания современного дигитального изображения – у нас фотоаппараты высокого разрешения; но на это накладываются, естественно, и некие символические смыслы, но о них пока не будем…). Остановлюсь на ней только в двух-трех словах, т.к. нет пока ни времени, ни места для подробных писаний.

Как вы знаете, Худяков в Москве хорошо известен с 60-х гг. как сюрреалист далианского типа. Он всегда писал маслом большие картины (часто триптихи!) в иллюзорно-гиперреалистической манере и с неплохим умением передать сюрреалистическую атмосферу изображаемого. Его работы всегда можно было увидеть в галерее «Марс». Возможно, и сейчас тоже. В конце 90-х я как-то потерял его из виду, а в начале нашего столетия (2004) он выплыл в Третьяковке с огромным проектом «Предстояние/deisis», о котором я немного написал в «Апокалипсисе» (см.: кн. 2, 100–101). На нынешней выставке в одном из филиалов Московского музея современного искус-

Константин Худяков.
Интервью по поводу
вечности. 1984.
Холст, масло.
Фрагмент триптиха

Константин Худяков.
Апокалипсис.
Ангел прилетел.
2010.
Фрагмент

ства (на Гоголевском) представлены и фрагменты «deisis'a», но не они здесь главное.

Главное – новый метод работы Худякова – дигитальный. Собственно, на его основе он делал уже и «деисис», но там метод как бы выполнял служебную роль перед лицом некой грандиозной сверхзадачи, а здесь он начинает довлеть себе, и именно в этом я и усматриваю то ИНОЕ, к которому, как я ощущал еще при начале работы над «Апокалипсисом», нас готовил весь ход искусства XX столетия и особенно – *пост*-культура (ее я всегда рассматривал как *переход* к чему-то принципиально *иному*, чем Культура), но которого тогда еще не видел, естественно. А теперь, вот, один из его (ИНОГО) существенных аспектов, пока еще слабый, но хорошо читаемый образ воочию художественно явил Худяков.

Собственно, об этом ИНОМ я уже достаточно давно говорю в контексте виртуалистики. Не считая его таким уж *иным*, но чем-то просто новым, со мной во многом соглашается и Н.Б. (см. хотя бы наш последний диалог на эту тему – письмо 166 – несколько выше). Мы, однако, только рассуждаем об этом теоретически на основе некоторых дигитальных разработок современных сетевых и компьютерных деятелей, а Худяков взял, да и реально сделал и явил сие на огромных полотнах.

О чем речь? Для Вл. Вл. и Олега.

С конца 90-х Худяков начал активно осваивать компьютерные технологии моделирования дигитальных изображений для своих *художественных* целей. Обладая художественным чутьем, чего, как правило, лишены бесчисленные чистые технари-программисты, создающие сегодня всевозможные виртуал- и интернет-арт'ы, да еще чутьем сюрреалистической ориентации и овладев компьютерной технологией, Худяков начал создавать достаточно полноценные уже в художественном отношении виртуальные миры. При этом, как человек нашего поколения и еще активно связанный с Культурой, он не ограничивается размещением их только в Сети или в своем ПК, но переводит в традиционные картины (на холсте, ультрахром) часто огромного формата и в некие стереоплаты, а также во что-то вроде видеофильмов, порой даже с элементами интерактивности. Ну, все эти стереоподвижные игрушки, – это так, пока на уровне детской забавы, а вот картины, в которых запечатлены и выражены виртуальные миры Худякова – это нечто, достойное внимания.

Константин Худяков.
Рождение Звезды.
2010.
Фрагмент

Константин Худяков.
У зеркала.
10.11.06. 2006.
Фрагмент

Константин Худяков.
Финиш.
2008.
Фрагмент

Далее я постараюсь быть предельно кратким, ибо, чтобы полностью понять, надо сие увидеть. Слова мало что дадут тому, кто не видел. Я купил роскошно изданный каталог – будете в Москве, полистаете. А Н.Б. уже видела это в оригинале и мне указала точный адрес экспозиции. На Гоголевском бульваре – совершенно новая площадка Музея современного искусства. Я бы поехал в сам музей на Петровку, ибо некогда забраться в Интернет и посмотреть точно, что, где, когда…

В чем я вижу ИНОЕ?

Еще одно примечание все-таки о тематике. Оно имеет прямое отношение к ИНОМУ. Центральное огромное полотно этой выставки называется «Апокалипсис. Ангел прилетел» (2010). И Ангел этот – огромное насекомое типа мухи или шершня с гигантскими во всю стену сетчатыми крыльями с замысловатым узором и огромными зеркальными глазами, в которых отражается тот мир, куда он прилетел (именно виртуализированная Москва). Этот мир и изображен на всех остальных работах, представленных на выставке. Понятно, что мир виртуальный, но он же – и, конечно, образ мира будущего, мира стандартизованных клонов, роботов-андроидов, новых биотехнологически усовершенствованных сверхлюдей. В нем обитают два типа существ – то ли борются, то ли играют друг с другом – некие пластично-меллизированные манекены гуманоидов с признаками обоего пола, но по существу бесполые, и насекомоподобные монстрики из мушиной породы, соразмерные гуманоидам или превышающие их по размерам. И те и другие – типичные (я бы даже сказал – стандартные) продукты дигитально-компьютерной графики (нечто подобное мы нередко видим в западных фантастических фильмах об инопланетянах – вспомним Терминатора 2, который как бы «стекался» из бесформенной лужи расплавленного металла в металлическую обобщенно пластичную куклу-андроида.)

Насекомоморфных Худяков ценит выше, чем гуманоидов. В его виртуальном мире они существа явно более высокого уровня развития, возможно даже божественного (Ангел с Всеотражающим Глазом из их породы.) Структуры их сетчатых крыльев и глаз стали каким-то фрактальным инвариантом, визуально-дигитальным кирпичиком для сооружения всего виртуального мира. Они у истоков нового бытия, и черепа Новых Адама и Евы сплетены (как из про-

волоки) по типу плетения сетчатых каркасов крыльев мух или стрекоз, да и в форме имеют что-то от голов насекомых – какие-то выросты по сторонам скул и подбородка.

ИНОЕ, однако, не в этом.

Глубинный смысл «Апокалипсиса», нового Откровения от Худякова, заключается в том, что созданный им виртуальный мир как образ мира будущего внешне предельно эстетизирован. Это мир гламурно-глазированного эстетизма. Мир яркий, математически строго выверенный, предельно симметричный во всех измерениях, безукоризненной структуры, кажется, предельно функциональный, идеально пластичный, созданный с большой долей фантазии и выдумки, и внутренне *абсолютно пустой*.

Духовная, душевная, эмоциональная, даже телесная ПУСТОТА просто кричит из этой до тошноты гламурной цифры. Здесь визуализация красоты математики доведена до предела, и, оказывается, она есть визуальное выражение Пустоты, метафизической Пустоты и абсолютного космического холода. За прекрасными дигитальными кожухами виртуального мира нет ничего: ни Духа, ни души, ни материи, ни человека уж тем более. Весь этот мир – абсолютный *Симулякр*. Его квинтэссенция. Абсолютная, гламурная *симуляция* реальности. Вдруг открылось: за столь почитаемой ныне *цифрой* – Пустота. Худякову, полагаю, что внесознательно, удалось хорошо это выразить в своих работах. Это действительно ИНОЕ.

Нормальному человеку хочется бежать отсюда сломя голову к Левитану, упасть перед любым его пейзажем и радостно воскликнуть: «Слава Богу! Ты есть! И всё есть!»

В свое время я именно так, как пустоту, охарактеризовал русское искусство второй половины столетия (см.: Апокалипсис, кн. 2, с. 102-104) во многом под впечатлением и от «деисиса» Худякова. Теперь, однако, он дал более масштабную футурологическую картину и искусства будущего (в виртуальной реальности), и самой жизни будущего (теперь уже нынешнего) века. И попал в точку.

Мы с Н.Б. последние годы как-то увлеклись перспективами открывающейся виртуалистики и не очень акцентируем внимание вот на этой ее стороне. ИНОГО как метафизической Пустоты. А ведь именно с ней столкнется (и уже сталкивается) человек в виртуальном мире. Это очевидно.

И Худяков выливает здесь на нас хороший ушат холодной воды из своего виртуального мира. Очнитесь, мыслители-и-и-и-и…

Понятно, что сегодня компьютерная техника позволяет одеть голеньких металлизованных гуманоидов Худякова и чисто человеческой кожей, и любой одежонкой от модных кутюрье, но от этого они не станут глубже, душевнее, эмоциональнее. Общая атмосфера, может быть, слегка замаскируется под жизнь человеческую, но суть-то останется той же. Сейчас же по контрасту с нестерпимым гламуром (глаз просто изнемогает от приторной красивости математически выверенных конструкций) абсолютных форм пустота виртуального мира, самих этих форм просто ужасает. При всей их идеальности они совершенно безжизненны, бездушны, бездуховны. Да и бесплотны еще.

А человечество активно и реально (на путях биотехнологий, генной инженерии, сопряжения человека с компьютером, в частности) движется в данном направлении. Сегодня уже почти никто и не возражает против этого: Ну, что поделаешь – таков закон безжалостной игры… Будем клонироваться и генетически улучшаться в сверхчеловеков или виртуальных гуманоидов…

Кажется, именно для пущей наглядности Худяков дал серию «Основной инстинкт» (вспомним Шарон Стоун в одноименном фильме), в которой представил вереницу компьютеризированных женских тел, лишенных какого-либо эротизма, и даже изобразил сами моменты оргазма у гуманоидов («Финиш», 2008), в которых нет никакого намека на что-либо человеческое. Сравнивая этот «Финиш» с аналогичными сюжетами искусства Культуры, например, с рельефами храмов Кхаджурахо (см. ил. на с. 585), можно констатировать: грустное будущее ожидает и человека, и искусство, судя по пророчествам Константина Худякова. Это, действительно, финиш!

Надеюсь, что когда-то я найду еще время поразмышлять и о Худякове, и о виртуальных мирах в эстетическом преломлении. Совершенно очевидно, например, что идеальный, математически выверенный апокалиптический мир Худякова может быть осмыслен и как своеобразная визуализация мира идей Пла-

Константин Худяков.
Иоанн.
Фрагмент

Константин Худяков.
Тайная вечеря.
2007–2008.
Фрагмент

тона, а точнее – мира эйдосов Плотина. Он, кстати, не противоречит и христианским представлениям о рае. Правда, по поводу такого рая я бы пропел вместе с поэтом, читанным в юности: «Если кликнет рать святая: // Кинь ты Русь, живи в раю! // Я скажу: Не надо рая, // Дайте родину мою». Да и эзотерики вполне могли бы усмотреть в этом мире один из астральных планов, как минимум.

Сегодня я оставил в стороне темы «Тайной вечери» и св. Иоанна, которые занимают в виртуальном мире Худякова большое место. Иллюзионистская окровавленная стереоголова Иоанна тяжело дышит (эта инсталляция со звуком) и время от времени кричит что-то нечленораздельное на всю экспозицию, пугая смотрительниц. Зрителей-то на подобных выставках единицы, а в пустом зале наедине с такой головой, величиной раз в пять поболее человеческой, жутковато.

К счастью, сегодня мы пока не живем в этом мире, а только с испугом заглядываем в него. А совсем рядом есть еще Левитан, на которого стоят огромные очереди под осенним дождем. Люди стремятся к полноценной эмоциональной, душевной, духовной, да и к полнокровной телесной жизни и к такому же искусству.

И слава Богу!

До новых писем, дорогие друзья!

Успехов и полноты жизни желает вам всегда ваш В.Б.

СИМВОЛИЗАЦИЯ – ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ИСКУССТВЕ

169. В. Бычков (05–07.11.10)

Перечитав заключительные абзацы последнего письма, я как-то засомневался. Триалог, конечно, открытая система, и временно «завершить» его можно любой фразой и любым сюжетом. Однако метафизическая пустота грядущего (уже почти пришедшего) виртуального мира и виртуального искусства как-то совсем уж неуютна для нашего братства. Тем более что Левитан и бесчисленное множество шедевров высокого искусства все еще здесь, все еще живо и питает духовно и эстетически большую часть человечества. Не стоит, пожалуй, останавливаться на мелодии пустоты, даже метафизической. Ведь мы и в высоком искусстве Культуры далеко не полностью разобрались и не так уж все грустно, как это может показаться в пустых залах выставки Худякова. Поэтому я попытаюсь завершить этот том все-таки в мажорной тональности, без сомнения, присущей братству «Триалога», и дать, возможно, некий новый креативный импульс для наших последующих бесед – он уже достаточно давно созрел у меня и хранился на страницах дневника.

Итак.

Я хотел бы предложить вам основательно подумать и поговорить о *символизации* как сущностном

принципе искусства, одной из основ *художественности* искусства вообще. Тем более что тема в том или ином ракурсе очень близка всем нам, и мы так или иначе затрагиваем ее систематически и в нашей переписке, и в наших публикациях. Теперь мне хотелось бы сфокусироваться на ней непосредственно. Вдруг что-то получится интересное.

Очевидно, что символизация как своеобразное многозначное, конкретно чувственное выражение смысловой предметности составляет основу практически любой художественной активности, любого творческого метода, являет собой становление и жизнь художественного символа. В процессе творческого акта символизации художник всматривается и вслушивается в ведомые только ему сигналы, знаки, намеки о сущностных основах жизни, бытия, Универсума; в духовно-душевную жизнь самого себя. В символизации на феноменологическом уровне снимается миф о трагическом разрыве между бытием и кажимостью, сущностью и видимостью, ноуменальным и феноменальным, коннотацией и денотацией. Художественная символизация – это постоянная борьба за духовные приоритеты, эстетические ценности, за эйдетические основания жизни, за выражение ноэтического в художественном данном – живописном, поэтическом, музыкальном. При этом на отдельных этапах исторического бытия искусства символизация антиномически связана с романтической иронией, как бы оттеняющей и резче выявляющей ее сущность.

В акте символизации (становления художественного произведения) смысл (эйдос) как метафизическая или мифологическая сущность бытия, конкретного явления или события стягивается в некую чувственно воспринимаемую субстанцию, выражается в интуитивно сгармонизированной художником уникальной системе художественных средств данного конкретного произведения. Полностью раскрывается эта символически выраженная смысловая предметность только в момент конкретного эстетического восприятия произведения искусства конкретным реципиентом. Символизация – это диалогический процесс творчества – восприятия-сотворчества, в центре которого находится художественный символ, и сквозь него «просвечивает» глубинный смысл символизируемого.

Этот смысл является уникальным антиномическим единством абсолютной всеобщности (метафизическая компонента) и уникальной, присущей только данному конкретному акту творчества или восприятия произведения единичности. При этом сама данная единичность, рассматриваемая со стороны художественного символа, предстает, в свою очередь, выражением личностного видения абсолютного художником как неизведанного, таинственного, мистического, данного в откровении и в акте символизации переданного через посредство произведения реципиенту, жаждущему принять передаваемое, которое у него приобретает тоже личностную окраску. Здесь возникает интересное диалектическое единство принципа «соответствий» (correspondances Бодлера и символистов), которыми в феноменальном плане пронизан Универсум, и суггестии, возникающей в процессе художественной символизации и указующей на неизъяснимую, сокровенную суть вещей, открывающуюся конкретной личности.

Это единство реализуется в художественном образе произведения искусства, сущность которого, его ядро составляет в выдающихся, высокохудожественных произведениях художественный символ. Об этом мы уже немало говорили на страницах Триалога, акцентируя внимание на анагогическом характере художественного символа и самого процесса символизации – возведении реципиента на более высокие уровни духовного бытия, возвышение его над эмпирической действительностью.

В акте символизации раскрывается эстетическая достоверность мира, преодолевается его косность, и он является сознанию художника и реципиента в первозданной красоте и гармонии. На выразительном уровне художественный символ предстает системой многоуровневых отношений между всеми элементами художественного языка, обладающего суггестивной многомерностью значений. Думаю, что было бы небезынтересно поговорить подробнее о системе «художественный образ – художественный символ», ее компонентах и уровнях, если, конечно, удастся как-либо вербализовать сие облако трудноуловимых на уровне ratio смыслов.

Художественная символизация, как мне представляется, по-разному реализуется в разные

периоды исторического и типологического бытия искусства. Здесь я бы предложил обратить внимание на отличие художественного символа от религиозно-мифологического, который обладает субстанциальной или энергетической общностью с архетипом; на глубинный антиномизм символа и символизируемого, на некоторые аспекты художественного пространства и т.п. фундаментальные для бытия художественного произведения темы, непосредственно связанные с его художественностью как реализацией символического отношения.

Символизация в процессе исторического бытия искусства приобретает разные, существенно отличные друг от друга типологические характеристики и формы. В Средние века, особенно отчетливо в византийско-русском ареале, символизация, например, обретает характер художественной канонизации. Канон становится ее смысловой антиномической основой. Он на макроуровне художественного выражения сохраняет веками выявлявшиеся эйдосы символизируемых событий и образов и, одновременно, преодолевается, снимается в каждом конкретном акте творчества-восприятия канонического произведения. Особенно очевидно это в высокохудожественной классической русской иконописи XV века.

В искусстве Ренессанса – это принцип цветоформной идеализации, тяготеющей нередко к более или менее скрытой аллегорезе. Здесь художественный символ как бы постоянно вибрирует между рационально понимаемой аллегорией, некой сознательно использованной условностью и утонченной цветоформной, графической, композиционной разработкой конкретного образа, преодолевающего рационально данную аллегорию. В живописи романтиков мы видим возвышенную одухотворенность природы, сквозь которую часто просвечивает неуловимая, но хорошо резонирующая с внутренним миром подготовленного реципиента метафизическая реальность (Фридрих и др.). Романтизм внес в символизацию и сильную струю иронизма, которая существенно усилилась у некоторых символистов, а затем стала основой постмодернистской символизации. В искусстве западноевропейского символизма мы встречаемся с тонко и многообразно проработанным суггестивным эстетизмом (от декаданса, дендизма до модерна), а теория и отчасти само искусство русского символизма тяготеют к теургизму и мистериальности. В авангарде художественная символизация достигает иногда высокого накала на уровнях цветоформной экспрессии, высокого напряжения цветовых и конструктивных отношений, метафизических и сюрреалистических прорывов на иные уровни реальности. Постмодернизм демонстрирует активное затухание художественной символизации и манифестирует антипод художественного символа – симулякр в модусе иронической игры с классическим символом (символическое у Лакана, «символизм» Бойса и т.п.).

В общем, понятно, как мне кажется, что я имею в виду. Символизация и художественный символ как основы художественности в искусстве, основы самого искусства.

Попробуем поразмышлять на эту тему?

На этих словах легче и спокойнее нести рукопись в издательство.

Внутреннего возрастания и созерцательной углубленности желает вам, друзья мои, на всех уровнях нашей непростой, но очень интересной жизни

Ваш В.Б.

ПОСТСКРИПТУМ

170. Бычков (18.11.10)

Дорогие друзья,

Триалог, как Вы знаете, неделю назад ушел в издательство, и теперь мы ожидаем дальнейших действий издателей. Между тем, наш друг и четвертый эпизодический участник переписки О.В. отыскал где-то на пыльных полках университетской библиотеки любопытного предшественника нашего Триалога по названию. Оказывается, в последней трети XIV в. английский теолог и предтеча Реформации Джон Уиклиф (ок. 1320–1384) написал и издал полатыни богословский трактат «Trialogus», в котором, продолжая традиции античных и средневековых авторов, он изложил свои взгляды в форме дискуссии, но не двух, как было принято обычно в философско-богословских текстах, а трех вымышленных персонажей (отсюда и название) – Алетейа (Истина), Псеустис (Ложь) и Фронесис (Разум).

Надеюсь, нас не огорчит, что не я первым, как казалось мне до последних дней, нашел это название, а есть средневековый предшественник и не из самых неизвестных (статья о нем опубликована даже в нашей последней «Новой философской энциклопедии», там, правда, нет указания на трактат «Триалог», вероятно, именно он обозначен в этой статье как «Диалоги»), искавший богословскую истину в триаложной форме. Мы занимаемся аналогичными поисками, только в эстетической сфере, и, слава Богу, не бесплотные вымышленные персонажи – аллегорические маски добродетелей и пороков, но реальные личности во плоти и с неплохим, судя по 169 письмам, духовно-эмоциональным тонусом.

Приятно, что к компании таких (в той или иной форме) наших предшественников, как Гофман и Гессе, теперь присоединяется и Уиклиф. Правда, на соборах 1412 и 1415 гг. некоторые его взгляды были осуждены, как еретические, но это – дела давно минувших дней. По меркам тех дней мы сегодня все – еретики.

Дружески ваш В.Б.

Приложение
(личное) из Олеговой инфо

John Wycliffe, anglijskij reformator. Napisal «Trialogus» po latyni, bogoslovskij traktat. Tam dejstvitel'no tri litsa beseduyut, Aletheia, Pseustis, i Phronesis (tri filosofo-bogoslova). Voz'mite entsiklopediyu po russki i posmotrite, ili po internetu russkomu. Da Wycliffe navernyaka i na russkij pereveden, on pochti kak Luther.

Краткая биография

Родился в семье небогатого дворянина, владельца небольшого поместья в Йоркшире. В 16 лет поступил в Оксфордский университет, где сначала получил степень бакалавра теологии, затем доктора теологии. До 1374 года придерживался ортодоксальных взглядов, занимаясь работами по физике, математике, логике, астрономии. В богословскую деятельность включился после переговоров с нунцием папы Григория XI в Брюгге летом 1374 года, где протестовал против злоупотреблений Римской курии в Англии, отстаивая тем самым антиклерикальную позицию английского правительства. Королевская власть в Англии тяготилась своей зависимостью от папства, особенно ввиду враждебной политики пап, которые находились в Авиньоне и поддерживали Францию в Столетней войне. В 1376–1377 годах Уиклиф читал курс лекций, в которых осуждал алчность духовенства, ссылаясь на то, что ни Христос, ни его апостолы не обладали ни имуществом, ни светской властью. В 1377 году был привлечен Лондонским епископом к суду прелатов за антипапские высказывания. В 1378 году папа издал специальную буллу, осуждающую учение Уиклифа, однако благодаря заступничеству королевского двора и Оксфордского университета, Уиклифу удалось сохранить свободу. Смерть Григория XI и последовавший за ней папский раскол спасли его от дальнейших преследований со стороны Рима. После поражения крестьянского восстания 1381 года придворные и дворянство отошли от Уиклифа. Под давлением Кентерберийского архиепископа Оксфордские богословы осудили 12 его тезисов, признав их еретическими. Уиклиф и его последователи были изгнаны из Оксфордского университета, а затем отлучены от церкви. После этого Уиклиф скрылся в Латтерворте, где занимался переводом Библии на среднеанглийский язык и написал свой главный труд «Триалог», в котором изложил свои реформаторские мысли. 31 декабря 1384 года Джон Уиклиф скончался от инсульта. Взгляды Уиклифа были повторно осуждены на Римском соборе в 1412 году и на Констанцском соборе в 1415 году.

О.Б.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Отклики на публикацию Разговора Первого

А.М. Буров

ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ ПИСЬМА

(О книге: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФ РАН, 2007. – 239 с.)

В письмах содержится особое очарование. Казалось бы, они являются уже прошлым, архаическим феноменом эпистолярной культуры с ее блестящими языковыми принципами, знаками, виньетками, законами выражения. И в этих маленьких «посылках», приветах и ответах содержится, как всегда казалось, большая литература. И большая культура слова – культура языкового общения, построенного на отсрочке, обдумывании, стильной коммуникации, в рамках которой каждый чувствует сопричастность к писательскому труду. Письма в XIX – начале XX столетия формировали образное пространство, объединяющее собеседников, – любовные, социальные, интеллектуальные общения являлись не только написанными, но и воображаемыми. Образы становились путеводной нитью, формировали галереи картин в сознании пишущих и как бы образовывали виртуальные гостиные, прокуренные кабаки или романтические беседки. Временной интервал между письмами и их количество усиливали воображаемые картины, увеличивали детализацию, цветовую гамму, эстетику дали, *ауру дистанционного смотрителя*.

Письма были, конечно, весьма многообразны, и не все из них являлись диалогами, не все были устойчивы, многие монологизировали, экспансировали эмоции без размышлений, вопросов и ответов. Но те из них, что были написаны с интеллектуальным порывом и являлись диалогами, полилогами с друзьями, пусть и оппонирующими, но духовно близкими людьми, те, что писались в подавляющем большинстве с признанием в любви к оппоненту и, тем самым, образовывали нечто вроде личного кабинета полной доверительности, – становились феноменами культуры, эпистолярными знаками подчас очень нюансированных тонких моментов в больших вопросах культуры (письма Петрарки, например).

Образы интеллектуала – и адресующего и адресата – вырисовывались не только из личной встречи (которой могло и не быть), не только из тезауруса и дискурсивного порядка мышления, но и из самого письма – буквально, подчерка. До повсеместного появления печатных машинок и, далее, компьютеров, соответственно отчеканивающих и отбивающих буквы, слова и фразы – образ, который рождался, был изобразительным, картинным, то есть миметическим, подражательным. Вызревающим в голове как ментальное подражание, включающее в себя внешний, духовный, когитально-дискурсивный образ виртуального собеседника. Эти письма и в буквальном и в ментальном отношениях были изобразительными. Они были «сделаны» собственными руками, и представленные в них собеседники находились в пространстве иерархическом, центрированном Великим Другим, Великим Образцом, в пространстве-галерее произведений изобразительного искусства. (И доставлялись письма сообразно иерархии, месту того или иного адресата на социальной лестнице.)

Проникновение механицизма и антикаллиграфичности печати в столь интимное разговорное пространство отсекает обертоны обоняния, изобразительных воображений-доказательств собеседника. Остаются когитально-дискурсивные понятия мышления и повторения печатных очертаний, сквозь которые, однако, могут проступать индивидуальные визуальные образы, формируя пробелы, ризомы в безликой почте, лишенной ореола личных донесений взамен сетевой монополии («Желтая монополия государства», по Эмманюэлю Окару). Последняя усложняется сетевой монополией интернета, которая обращает письма в форму E-mail, чья виртуальность уже откровенна, не подражательна и не фигуральна (чьи письма доставляются ризоматично без какой-либо иерархии). Образы, которые рождают эти письма, теперь нуждаются в более сильных доказательствах, более жизнетворческих способностях собеседников. Потому что быть визуальным образом, – значит, быть волей-неволей обращенным ко всему потоку образов. И потому необходимо быть наиболее «чистым» (образом), прозрачным, понятным.

Сетевая монополия вбирает в себя личные письма и дневники, выставляя их в публичном пространстве, тем самым обнажая, раскрывая бесчисленным взглядам интернет-посетителей (хотя есть

возможность ограничить себя узким сообществом, ощущение «выложенности» на всеобщее обозрение остается). Хаос виртуальных текстов разрушает даже саму иллюзию личного, индивидуального. Однако стереотипизированные откровения дневников ЖЖ-юзеров («Живой журнал»), типизация их языка, общий тезаурус способны на проявления личного, когда не стремятся к эксгибиционизму, внешним эффектам, патетике, но «тихо» и ненавязчиво пребывают в пространстве Сети. Последняя населена картинками и фотографиями, представляющими автора текстов или его друзей-приятелей, что замещает воображение и подражание, делает их маргинальными попытками пробиться сквозь череду навязанных представлений.

Такова парадоксальная стратегия виртуальности: захват демократического воображения, диктатура определенных визуальных образований, представленных за самого реципиента. Воображению остаются или крохи со стола виртуальной «иллюзии», или многочисленные соперники, бодрийаровские «потоки образов». Освобожденный визуальный образ на стадии виртуальности (как развившейся демократии) начинает подменяться, симулировать, замещать, используя номинальные демократические эффекты, ради достижения тотального диктата в нужном направлении (что так похоже на современную политику).

Теперь не письма рождают образы (как в Культуре Слова – синониме Культуры Великого Образца), но образы рождают слова, тему, восприятие, чтение, подобно тому, как мир стремится походить на собственный образ, путая причину и следствие. По-видимому, только эстетике суждено преодолеть диктатуру образа (обманным путем захваченные ризомы и без**о**бразности), так как она обладает вкусовыми, этическими и стратегическими возможностями для разбора образного *завала*, в поисках «чистого», «прозрачного», «свободного» образа. Но теперь становится очевидным, что подобно тому как истинно политическое и истинно социальное не стоит искать в сегодняшнем политическом и социальном (Бодрийар), так и «чистый» образ уже вытеснен на периферию красивости и аффектов, вытеснен образным потоком за границу Культуры Великого Другого в сферу новых эстетических стратегий и совершенно не центрирован, не иерархизирован, и обитает в любом пространстве. Так его можно обнаружить как в фотографии, так и в Сети.

Не случайно, что E-mail, как часть сетевой монополии интернета и медиа, используется и для письменных разговоров о проблеме классической и современной культуры. Это позволяет, с одной стороны, обострить чувства беспокойства относительно Культуры Другого, но, с другой стороны – быть более отстраненным, аргументированным, адекватным. Данное противоречие проявляется в книге «Триалог: разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры», написанной, точнее сотканной из писем друг к другу эстетиков, искусствоведов и теоретиков культуры Виктора Бычкова, Надежды Маньковской и Владимира Иванова, которые прорезаются высказываниями Олега Бычкова.

У каждого автора, помимо собственных эстетических предпочтений и научных (а порой – богословских) позиций есть своя драматургическая роль, которая, однако, не носит классицистского характера, но является ризоматичной («подвижный», «игровой») как в постмодернистском театре, о котором в «Триалоге…» говорится немало. Виктор Бычков выступает в роли «поджигателя» беседы, подкидывающего новые вопросы и проблемы в «камин», согревающий и возбуждающий виртуальную «кресельную беседу» за «виртуальным чаем», подобно тому, как модератор в Сети организует сообщества («Живой журнал»), по мере возможности управляет дискуссией.

«Триалог…» не снабжен картинками, иллюстрациями, но, несмотря на это, собеседники часто подчеркивают виртуальный характер разговора, образно представляя «кресельную» «виртуальную беседу за чашкой виртуального чая». Визуальный образ «Триалога…» расширяется и детализируется по мере углубления в содержание книги. Так «кресельная беседа за виртуальной чашкой чая» начинает представляться беседой у камина, который одновременно согревает Высокую Культуру и воспламеняет ее кризисное состояние. Мизансцена собеседников указывает на их точки зрения, специфику их мышления. На лице Виктора Бычкова отражается красноватое пламя камина (что коррелирует с его апокалиптическими настроениями относительно Культуры Великого Дру-

гого). Владимир Иванов – своеобразный духовник, сидящий чуть поодаль от камина и по этой причине несущий на своем лице слабые отблески огня, похожие больше на неровный огонь свечи (отчего более спокойный в апокалиптическом отношении, но и не радужный относительно изменений, происходящих в культуре). Чуть в стороне – Надежда Маньковская, расположившаяся за столом, над которым горит настольная лампа, уравновешивающая цветовой «диссонанс» камина (светский характер размышлений, рационально и точно описанные процессы, происходящие сегодня в культуре со всеми их минусами и плюсами, без апокалиптичности и богословности). Иногда в комнату отворяется дверь и вовнутрь ненадолго заходит Олег Бычков (со своими менее риторическими, более резкими и полемическими высказываниями). Видно, что за дверью, которую он открывает, включен телевизор и то медленно, то торопливо играет джаз. Комната Олега олицетворяет североамериканскую культуру. Гостиная, в которой расположились Виктор Бычков, Владимир Иванов и Надежда Маньковская, – европейско-российскую культурную парадигму.

Визуально описанная мизансцена, возникающая при прочтении книги, состоящей из виртуальных E-mail'ов, переведенных на материальный «лад» издания, показывает психологические образы, полемически складывающиеся в разговор об эстетических началах (и даже концах) культуры.

Здесь эстетика становится краеугольным камнем, так как всегда более чувствительна в силу «вкуса» к слабым проявлениям культуры и готова к нововведениям в новом времени, оставшемся без доминирующих принципов Культуры Великого Другого. Классическая эстетическая наука определяется как «наука о таком опыте освоения реальности, который основан на созерцании или выражении в чувственно воспринимаемой форме абсолютных ценностей, не поддающихся адекватному словесному выражению, но явленных субъекту в переживании и сопричастности полноте бытия» (*В. Бычков*, с. 127). Такая установка подвергается изменению – классическая аура выразительности образа, центрированного образцом, вписанность в миметическую парадигму уступает место визуальному образу, ничем не центрированному, вписанному в парадигму повторения и свободной миграции. Выражение и выразительность как главные атрибуты эстетики и их главный эстетический элемент – образ, подвергаются новым трансформациям, связанным с приходом автоматизации (взамен ручного труда), бессознательного (психоанализа), новых видов искусства (от фотографии до дигитальных, виртуальных медиа). Абсолютная ценность распадается на ценности не абсолютные, полнота бытия дифференцируется на множества «каких-угодно-мгновений». До сих пор еще ничего не определено, не вылита форма, в которую «перетечет» эта новая эстетика. Этот процесс Бычков называет *пост*-культурой и противопоставляет его Культуре (с большой буквы). А новые эстетические приоритеты описываются им совместно с Надеждой Маньковской как «неклассическая эстетика» («нонклассика»).

«Нонклассика манифестировала сущностную трансформацию предмета эстетики вплоть до нулевого уровня (аннигиляции), "отставку" традиционных эстетических категорий и введения в "актуальную" сферу эстетического (или околоэстетического) дискурса немалого ряда понятий, большинство из которых в классической эстетике были не только маргинальными, но обычно вообще не попадали в эстетическое поле»[1]. Отличительной чертой неклассической эстетики также является «отход от подражания реальности (мимесиса), затем от отсылок к ней… и, наконец, замена аутентичной реальности виртуальной» (*Н. Маньковская*, с. 19), а также отказ «от основных принципов антично-винкельмановской… линии» (*В. Бычков*, с. 38).

Но неклассическая эстетика – обобщающее определение новых эстетических процессов и нуждающаяся в детализации, уточнении, что и происходит в «Триалоге…». Участники виртуальной беседы погружаются в размышления о «виртуальности», виртуальной реальности, на которую, по мнению В. Бычкова, работают все современные «актуальные», «продвинутые» арт-практики и что категорически не принимает В. Иванов. Терминологическая полемика возникает по поводу понятий «модерн» и «модернизм», «постмодерн» и «постмодернизм». Ближе всего в понимании

[1] *Бычков В.* Проблемы и «болевые точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФРАН, 2005. С. 26.

авторы сходятся относительно «экзистенциальности» и «метафизичности», а также – художественности (эстетического качества) как основного параметра высокого искусства.

Если первые письма носят больше ознакомительный, вступительный характер, являясь своеобразной экспозицией к проблематике книги, то ближе к концу «письменный» разговор набирает определенную плотность, полемичность (разряжающиеся эстетическими описаниями путешествий, картинных галерей, отдельных художественных произведений), круг проблем, авторов, аргументаций и гипотез все больше расширяется. Проблематика кризиса культуры и эстетического в классическом понимании уточняется или опровергается примерами из музыки (по мнению авторов, больше всего противостоящей кризису высокой культуры), театра, балета, литературы, изобразительного искусства, кинематографа, «современного искусства» (contemporary art). Последнее подвергается самой большой критике, что и понятно, так как собеседники все же ставят выше «классическую культуру». Однако они обнаруживают очаги высокого эстетического уровня и в *пост*-культуре, в нонклассике, которая, с одной стороны, противостоит классической эстетике, с другой – питается (переосмысливая, переформулируя) классическими образцами Высокой Культуры. Авангард, модернизм и постмодернизм являются сильными сторонами неклассической эстетики, ее вершинами, тогда как в современном искусстве, за редким исключением, уже практически нельзя обнаружить достойного нонклассического произведения – мощного, стихийного, ризоматичного, неиерархичного или ироничного, отточенного, игрового, эстетского. В качестве самых слабых фигурируют примеры арт-практик, появившихся благодаря Дюшану, открывшему своеобразный ящик Пандоры реди-мэйда. Действительно, contemporary art критикуют многие, указывая на нехудожественность, антиэстетичность большинства произведений, уклон в рамках арт-номенклатуры в бизнес-производство в духе (понятого буквально) Уорхола. Однако в «Триалоге» данная критика начинается с определения того эстетического пространства – неклассическая эстетика, – в которое входит contemporary art, с конкретного описания многих сильных сторон этого пространства и достойных отдельных произведений. Что в совокупности проливает свет на сущностные, структурные объективные слабости многих произведений арт-практики не только с позиции классической эстетики (что вполне понятно), но и с точки зрения неклассической эстетики. Среди сильных примеров последней собеседники выделяю балет Мориса Бежара, кинематограф Питера Гринуэя, Мэтью Барни, романы Умберто Эко, живопись Моники Бэр, театральные постановки Льва Додина и Анатолия Васильева, произведения Антони Тапиеса и др. Не говоря уже о представителях авангарда и модернизма начала XX века.

В книге очень широк круг писателей, философов и художников, на которых в рамках своей аргументации ссылаются участники виртуальной беседы. Они апеллируют к таким классикам философии и эстетики, как Шеллинг, Шопенгауэр, Гегель и, конечно, Кант, и таким неклассическим фигурам, как Деррида, Делёз, Леви-Строс, Барт, Фуко, Эко. Рефреном на страницах возникают Бердяев, Соловьев, Андрей Белый, Рерих и Александр Бенуа. Среди художников и писателей выделяются Пикассо, Ротко, Сезанн, Дюшан, Шварцман, Шемякин, Кабаков, Родченко, Малевич, Гринуэй, Барни, Сартр, Камю, Джойс, Беккет…

Важную роль играют теологи и богословы, особенно в аргументации Владимира Иванова. И это не случайно. Постепенно и неуклонно виртуальная дискуссия переходит в дискуссию метафизическую и экзистенциональную, в беседу о потустороннем, духовном и трансгрессивном эстетического. Этот рефрен очень важен и в свете (мраке) апокалиптических настроений Бычкова, виртуально расположившегося ближе всех к пламени камина. Апокалипсис Высокой Культуры Другого переживается Виктором Бычковым острее, чем Надеждой Маньковской и Владимиром Ивановым, которые не видят достаточных оснований для апокалиптических настроений, хотя и указывают на ряд негативных последствий *пост*-культуры. Последняя определяется Бычковым как переходный момент в истории эстетики и культуры в целом. За ним должно что-то последовать, но что? И что заменит «основные принципы антично-винкельмановской линии» классической эстетики?

Да, время компьютеров и виртуальности, симулякров и ризоматичности рождает новые менталь-

ные представления, нового человека, наконец. Этот человек развивается в другом пространстве, которое нельзя будет назвать Культурой Великого Другого, но, по-видимому, невозможно будет определить и как бескультурное множество. Ответа на этот вопрос первый виртуальный разговор «Триалога» не дает, но с другой стороны, что неожиданно, не манифестирует пессимизма относительно будущего культуры и эстетики.

Сомнения относительно способности виртуальности и дигитальности выражать нечто существенное сродни сомнениям, которым когда-то подвергалась возможность кинематографа проявлять высокие грани искусства. По-видимому, речь идет о привыкании к первичным аффектам новых форм, постепенное сглаживание и «банализация» которых станет не чем иным, как только новой одеждой старой истории о бытии, жизни, смерти, метафизике, экзистенциальности, любви, социальном, политическом.

Один из самых важных вопросов классической, неклассической и постнеклассической эстетики является вопрос о вкусе. В парадигме нонклассики и того, что за ней неизбежно последует, видятся следующие как минимум движущиеся по двум крайне разведенным направлениям вкусовые доминанты (не исключающие промежуточные тропы и перекрестия дорог). Первая – техногенная насыщенность, эффектная и эффективная дигитально-виртуальная эстетика, направленная на интеграцию субъекта и его восприятия, стремление к вживлению без отстранения. Вторая – представляет более содержательные и с формальной точки зрения классические проекты, менее радикальные, более отстраненные, спокойные, сдержанные, дистанцированные, «прозрачные» (Сьюзен Сонтаг).

Постнеклассическая эстетика, как и эстетика постпостмодернистской парадигмы, уже не может просто основываться на снятии мимесиса и отрицании антично-винкельмановского типа развития, но волей-неволей должна будет взрастить новый тип репрезентации и новые тенденции развития. Можно предположить – в плане гипотезы, – что вместо мимесиса (подражания) наиболее актуальным будет поллакис (повторение как нововведение, проходящее через неиерархические различия), а образцовые образы сменятся без**о**бразными *визуальными образами*, неиерархическими и всегда виртуальными, обитающими (мерцающими) на (или между) четких зафиксированных фото-графичных *визумных образах*.

Впрочем, первый «Триалог» ограничивается (и весьма плодотворно) констатацией и определением переходного момента эстетики и культуры в целом, а именно – *пост*-культуры. Эстетическое переживание, чувственное ощущение полноты бытия, вдыхание ауры, выход по ту сторону видимого и ощущаемого, ментальное воображение и чувство прекрасного в *пост*-культуре одевается то в авангардные, революционные, то в более ироничные и постмодернистские одеяния. И те и другие могут быть наряжены в духе haute couture или в безвкусное тряпье. Одежда в данном случае служит символом эстетического вкуса как зеркала, в котором отражается культура. Искусству же, как всегда, нужно больше – глубины, темы, смысла, концепта, большого чувства, катарсиса или отстранения и, в конце концов, – выразительности. Чистый эпатаж, чистая игра красками и радуга интертекстуальности – это про другое. Образы – вот что важно. Эти маленькие или большие символы глубинного кровообращения в эстетике, чувственные и ментальные выразители поверхности и глубины – переходные мерцающие моменты и перемычки. Вопрос только в том, куда, к чему, зачем и в чем (в какой одежде, *каким образом*) они отсылают. Стягиваются ли они все к единому Образцу Великого Другого или рассыпаются на множество в перекличке с другими более глубинными образами без подражания иерархическим образцам. Вот в чем вопрос. Эстетика, в данном случае, не цель, но средство для достижения образным способом неустановленных целей. Последние не зависят от выражения, но вызревают независимо, как независимым образом уходит Великий Другой, а с ним и его репрезентанты (великие романы, классическая живопись, классицизм и т.д.) и появляются *не*-великие, но важные множества – с личной и социальной точек зрения – свои собственные привилегированные моменты для каждого и соответственно новые репрезентирующие способы – от фотографии до дигитально-виртуальных представлений и запечатлений, которыми может воспользоваться любой.

«Триалог» генерирует образные переживания за судьбу культуры как таковой, но предельно демократическим полемическим образом (отсутствие единой точки зрения). Ризома писем (несовпадения в последовательности), открытый финал, стилистические игры, внутренние различия при внешнем подобии, жанровые отличия писем – указывают на принадлежность книги к неклассической эстетике. Однако тот факт, что размышления эстетиков выходят в формате книги и используют классический эпистолярный жанр, а не располагаются в ЖЖ («Живом журнале»), в пространстве сообщества «Кризиса культуры и неклассической эстетики», указывает на то, что авторы «одной ногой» или «всей душой» располагаются в классической культуре.

Виртуальный триалог в один из моментов разрушается реальным диалоговым чаепитием Надежды Маньковской и Виктора Бычкова, которые обсуждают фильм Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера» как один из блестящих образцов нонклассики. По изначальной задумке на этом и предполагалось закончить книгу, но «опоздавшее» письмо Владимира Иванова спутало все карты и стало «последним». Ощущение точной выверенности и законченности, которые с самого начала вызывали сомнение, здесь и вовсе исчезает. Но это только Первый разговор, за которым последуют другие, подобно тому, как только вся кинотрилогия о Тульсе Люпере и его чемоданах являет структурную и эстетическую целостность.

В.И. Мильдон
ТРИО-СИМФОНИЯ

(О книге: *В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов*. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФРАН, 2007. Тир. 500 экз.)

Даже в наше время бесцензурных эстетических высказываний и свободного художественного творчества (судебное преследование двух выставок в центре им. А. Сахарова, безусловно, отравляющее атмосферу названной свободы мракобесием, пока все же не стало правилом) эта книга поражает абсолютной независимостью суждений каждого автора от исторического контекста, хотя он, конечно же, присутствует.

Поэтому вне зависимости от того, согласен я или нет с тем, что говорится в этом труде, я целиком на его стороне, так как любые за и против лишь тогда приобретают значение перед лицом истины, когда *свободны*, а это сочинение свободно всем своим духом и обращено к свободным людям.

Я убежден: авторы не ставили этого своей целью, ибо задумывались не о том, когда и где они собеседуют, но о том, чтобы высказаться о предмете – эстетической истине – с наивозможною полнотою. Этим и поражает книга, поскольку читатель наш по сей день не избалован суждениями современных умов об истине, будь она эстетическая, правовая, историческая и пр. Гораздо чаще слышатся мнения, продиктованные сиюминутной целесообразностью, т.е. выгодой, как бы ее ни понимать. Вкус к истине слабеет (может быть, правильнее сказать, никак не окрепнет), и потому люди истины предпочитают говорить о ней друг с другом, а не с обществом.

Совсем иное дело эта книга. Да, люди истины беседуют в ней между собой, но об этом они поведали обществу, и было бы несправедливо делать вид, будто некие истины не высказаны, а коль скоро так, нужно ответное высказывание – еще одна благая черта этого сочинения: оно вызывает охоту присоединиться к беседующим либо в качестве слушателя, либо подать реплику, да мало ли как захочется читателю! Таким образом, трио становится симфонией: тон, атмосфера книги предполагают созвучие *разных* голосов.

Вот этого давно не было в нашей мысли, несмотря, повторяю, на все еще бесцензурность умственного и художественного творчества. Разных голосов хватало, не было *симфонии*, предполагающей разноголосицу, вызванную намерением рассмотреть все, насколько это возможно, стороны истины.

Поощряемый этим пафосом «Триалога», подам свой голос и я, начав с общеизвестной этимологии слова «кризис» (в сочетании «кризис культуры», вынесенном в подзаголовок работы). У греческого «κρισις» несколько значений, среди них: спор, состязание, решение/исход. Оставаясь в этих границах, принимаю и понимаю понятие «кризис культуры» как

состязание/спор нынешних форм художественного и умственного творчества с прежними, результатом чего является (или явится) исход/переход к иным формам, предполагающим пусть не новое, но не столь очевидное в наши дни содержание.

В.В. Бычков понимает кризис иначе: не культура, а *пост*-культура, характеризуемая отказом от истины, добра, красоты (с. 9).

Этот взгляд кажется мне вполне традиционным и по этой причине далеким от того, что происходит в культуре на наших глазах: время от времени возникают представления, будто искусство умирает, жизнь блекнет, мельчают души, угасают страсти. Некогда так думал К. Леонтьев. Будучи русским консулом на Востоке, он восхищался яркостью и разнообразием тамошних одежд и нравов, рядом с которыми сюртук и нравы европейского буржуа наводили тоску и вызывали мысль о «закате Европы». Позже об угасании творческого духа в европейском искусстве рассуждал наш соотечественник, эмигрант В. Вейдле, в «Умирании искусства».

Теперь так думает В. Бычков, полагая, что нынче художника подмяли арт-дельцы (с. 11). Открываю роман Э. Золя «Творчество», 1886, и читаю едва ли не то же самое.

Следовательно, то, что рассматривается как состояние современной культуры, свидетельствующее об упадке, отказе от истины и добра, можно оценить как периодическое явление, распространив эту оценку и на суждения о якобы кризисе культуры. Двинувшись же вспять и Леонтьеву, и Золя, нахожу в «Чистилище» Данте сетования по поводу тогдашнего положения вещей, кое-чем напоминающие страстные ламентации В. Бычкова:

> И человечество больным слегло
> На долгие века во тьме растленной,
> Пока господне Слово не сошло
> В мир, где природу от творца вселенной
> Отпавшую, оно слило с собой.
>
> (7, 28–32)

Сравним-ка с тем, что пишет о теперешнем состоянии рода людского один из авторов «Триалога»:

«…Грозные валы этно-цунами с Востока и техногенной катастрофы с Запада вот-вот столкнутся, сметая человечество с поверхности Земли как нечто чуждое, неорганичное в структуре Универсума» (с. 55).

Так ли далеки умонастроения нашего современника от того, что переживал флорентийский изгнанник в начале XIV столетия? Если же признать их близость, то утверждения В. Бычковым кризиса культуры – при справедливости частных наблюдений – носят не исторический, но типологический характер, из чего следует, что имеем дело с периодическим феноменом художественного и общекультурного творчества.

С моей гипотезой совпадает мнение Н.Б. Маньковской:

«…Введенное в науку В.В. [Бычковым] понятие *пост*-культуры, подразумевающее конец духовности, смерть высокой культуры и искусства, представляется мне дискуссионным. На мой взгляд, не только в мировом масштабе, но при ограничении рамок исследования современной ситуацией в США и странах Западной Европы обнаруживаются признаки перехода к *новому периоду* в развитии художественной культуры, а не конца культуры как таковой» (с. 17. Здесь и дальше в цитатах курсив мой. – *В.М.*).

Итак, новый период, а не конец, и потому истина с добром никуда не делись, хотя, *как и всегда* (подчеркиваю!), число их поклонников невелико. Увы, и это типология, в ином случае не появлялись бы с таким постоянством опасения за судьбу человечества. Опасения справедливы, но само их существование доказывает, что не все потеряно, ибо всякий раз находятся люди, обеспокоенные «*пост*-культурностью».

Исходя из этого, приведу замечание О. Бычкова, родственное цитированному соображению Н. Маньковской:

«…Ответом на тезис В.В. [Бычкова] с точки зрения исторической мудрости было бы что-то вроде того: мы находимся на каком-то этапе какого-то цикла, а не в "конце". (Поскольку и конец света *периодически* провозглашают, а вот не наступил пока.)» (с. 72).

Так оно и есть: некий этап некоего цикла. Определить их содержание и должна эстетика, во многих эпизодах книги так и поступают ее создатели,

в частности, В. Бычков, однако его выводы из его же проницательных наблюдений не редко ошибочны, по моему разумению, поскольку он либо противоречит себе, либо использует аргументы, допускающие иное толкование:

«Современное арт-производство – лишь всемирная подготовительная лаборатория для того, *чего еще нет, но что зреет* в глубинах человеческого сознания» (с. 113).

Вот именно. «Чего нет, но что зреет» не обязательно означает катастрофу и «долгие века во тьме растленной», хотя катастрофа не исключена, если не станем брать в расчет упомянутой периодичности. Зреть может и нечто обнадеживающее, и тогда вероятнее другой прогноз: этап цикла.

Спору нет, сейчас много того, что вызывает эстетическое отвращение, но, спрашивается, было ли когда-нибудь иначе? Низкопробное всегда преобладало, однако с таким же постоянством во все эпохи ему противостояло нечто высокой пробы, потребность в нем свойственна природе человека, составляет едва ли не главнейший антропологический признак.

Об этом и пишет В. Бычков, к моему удовлетворению и согласию с ним:

«…Человек не может остаться человеком без эстетического опыта» (с. 114), ибо – вновь нечего возразить – искусство «с помощью исключительно художественных средств *символизировало*… некие более высокие (духовные) реальности, чем чувственно воспринимаемый нами мир…» (с. 116). Эстетический опыт «в силу своей природы направлен на трансцендирование за пределы, очерченные восприятием внешних чувств» (с. 208, курсив автора).

Вот в чем состоит разница низкого (неэстетического) и высокого: первое оставляет человека там, где он есть, содействуя лишь тому, чтобы он на время забыл собственную ничтожность, которая, однако, всегда с ним; второе выводит его за пределы «я» и открывает другую реальность, где он может узнать о себе то, о чем никогда не скажет его обыденное существование.

Поэтому права Н. Маньковская: «Понятия таланта, гения, вдохновения… не ушли в прошлое» (с. 18).

И не могут уйти, разве что исчезнет биологический вид человека, ибо тот всегда стремится за пределы своего «я», и этой потребности удовлетворяет эстетическое переживание.

Вот почему мне кажется ошибочным рассматривать современную культуру «метафизически пустой» (с. 120), как полагает В. Бычков. Доля справедливости есть, но доля, повторяю сказанное, типологическая. Ведь и не все люди «метафизически полны», иначе откуда бы брался «масскульт» – культура метафизической пустоты?

Что ж, «Божок вселенной, человек таков,/ каким и был он испокон веков» («Фауст», Пролог на небе). Для него и существуют арт-практики, каковыми они были по духу своему сто и тысячу лет назад, и каковы теперь.

«Низостью мучимый, /Не томись, не сетуй:/ С силою могучей/Не поспоришь с этой!» – слова Гёте вполне применимы к масскульту любого века.

Эстетическая неприязнь В. Бычкова к этой арт-продукции метафизической пустоты является доводом против него: значит, не перевелись люди, которым не по себе в пустоте. Она была и есть («могучая сила», ничего не поделать), но были и есть те, кто противостоит ей, их тоже надо взять в расчет, иначе понятие культуры не полно.

Похоже, на это и обратил внимание еще один собеседник, В.В. Иванов:

«Каждая эпоха имеет свои эстетические приоритеты. <…> Возможно, в наше время только музыка (прежде всего в форме исполнительства) наиболее способна удовлетворить требование разумного хранения Традиции» (с. 134).

Хочется добавить: Традиции метафизического наполнения, хотя правота В. Иванова не нуждается в таком добавлении. Традиция не исчезает, она лишь изменяется, и, как ни парадоксально, даже сами традиционные опасения за судьбу Культуры подтверждают ее традиционную же необходимость.

По этой причине выскажу еще одно возражение одной из любимых, по-моему, идей В. Бычкова: художественная культура XX века – апокалиптический символ «гибели не только культуры в ее высшей форме Культуры…, но и всего человечества» (с. 24).

Как в «кризисе» читаются разные значения, так и в «апокалипсисе», что и было замечено В. Ивановым:

«В современном словоупотреблении… инспиративный (боговдохновенный. – *В.М.*) характер Апокалипсиса вовсе не принимается во внимание, и "апокалиптическим" принято называть явления, связанные с… описанием природных или техногенных катастроф, вне религиозно-библейского контекста». «…Библейский Апокалипсис вовсе не рисует образ глобального уничтожения. <…> Он показывает пути очищения, на которых силы смерти и зла будут удалены из человеческого развития» (цитированные стихи Данте идут на ум: «Пока Господне Слово не сошло/В мир, где природу от Творца вселенной/ Отпавшую, Оно слило с собой»). В то же время в нем говорится о начале совершенно *нового периода*, воплощенного в образе Нового Иерусалима, нисходящего на землю. Иными словами, Апокалипсис принципиально альтернативен» (с. 47).

«А какой смысл вкладываете Вы, В.В. в это слово?» – спрашивает В. Иванов у В. Бычкова, заранее ответившего, поскольку еще до этого вопроса он обнаружил в художественной культуре XX столетия два признака: один свидетельствует, что она выходит «на принципиально новый, более высокий уровень бытия»; другой, повторю, рассматривается в качестве символа гибели человечества.

Сталкиваемся, по крайней мере, с двумя вариантами развития, если же оставаться на точке зрения эстетики, то «принципиально новый уровень» кажется мне более достоверным в научном отношении, ибо совпадает с циклическим движением художественных форм. Гибель же человечества производит впечатление скорее публицистическое. Возможно, поэтому второй вариант не нравится В. Бычкову:

«В радикальность… *пост*-культурного процесса как-то еще трудно верится нашему сознанию, особенно православному» (с. 25).

Значит ли это, что неправославному поверить в *пост*-культурность легче? И кого разумеет автор, говоря «наше сознание»? А его последующие суждения являются ли суждениями эстетика или православного? С первыми можно соглашаться или нет, но дискуссия допустима; со вторыми нельзя спорить, в их основании лежит вероисповедный принцип, непроницаемый для доводов.

Мне кажется, В. Бычков чувствует это, иначе не сделал бы важной оговорки: «Единственный критерий у меня в подходе к искусству – эстетический» (с. 34). Тогда зачем православное сознание? Что-нибудь одно: либо эстетика, либо идеология, как бы та ни звалась.

Где предметом анализа выбрано искусство (повторяю аксиому), нужны эстетические, т.е. художественно-объективные оценки, не зависящие от личных (в том числе конфессиональных) пристрастий критика/исследователя. Оценивается произведение художника, а не его религиозная принадлежность. На вопрос, как это разделить, отвечу: если в художественном сочинении видны личные взгляды автора, его вещь является публицистическим, а не эстетическим творением. Не наша, зрителей/читателей/слушателей задача в художественном тексте высматривать/вычитывать/выслушивать признаки личной жизни автора.

По этой причине возражаю В. Иванову:

«…"Ужасы" человеческого существования, столь выразительно обрисованные экзистенциалистами, в некотором смысле носят игровой характер. <…> Что и подтверждается стилем жизни самих экзистенциалистов… Как правило, они вели вполне бюргерски комфортную жизнь» (с. 90).

«И что из этого?» – спрашиваю я. – А если бы они физически страдали, не имели крыши над головой, куска хлеба и пр., Вы иначе отнеслись бы к их сочинениям? Когда я берусь за книгу, я знать ничего не знаю об авторе (и не хочу знать), и только в том случае, когда она захватила меня, я могу поинтересоваться жизнью ее создателя. Но при этом едва ли найду что-нибудь, что разъяснит мне смыслы самого сочинения. Что мы, к примеру, поняли в полотнах Леонардо, узнав от Фрейда, что в детстве художника опекали две женщины? Если нашему глазу ничего не говорят произведения, бессмысленно обращаться к жизни, она – совсем другой мир, пускай он и не отделен от творческого непроницаемой стеной.

Комфортно или нет жили экзистенциалисты, меня не касается. Каковы они писатели – вот мое дело. Л. Толстой, Гёте, Т. Манн – беру, так сказать, под

рукой, жили вполне обеспеченно, что не мешает (и не помогает) читать их сочинения.

Что же до игрового характера искусства, об этом и вовсе странно читать у эстетика и философа, который, конечно, знает, что искусство как таковое есть игра, без нее невозможно творчество.

Сошлюсь на Пушкина: «Пока не требует поэта/К священной жертве Аполлон, / В заботы суетного света/Он малодушно погружен. / Молчит его святая лира, / Душа вкушает хладный сон, / И меж детей ничтожных мира,/Быть может, всех ничтожней он».

Что же, судить творения поэта по его житейскому малодушию? Только в одном случае: если он «малодушен» в своих произведениях, если не сумел в них отказаться от себя, если метафизически пуст. Нельзя упрекать экзистенциалистов за комфортную жизнь, о ней и говорить нечего; можно упрекнуть за непоследовательность мысли, художественные дефекты и т.д.

И последнее возражение, Н.Б. Маньковской, по нечаянному совпадению тоже в связи с экзистенциалистами. Рассуждая о работах Ж.-П. Сартра «Воображение» и «Воображаемое», она пишет: «Воображение – это свобода, освобождение от реальности» (с. 65).

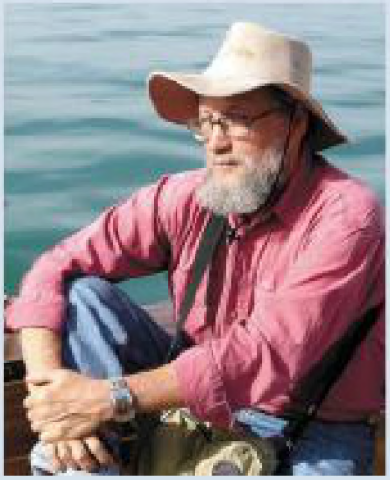
Я думаю иначе, хотя несогласие мое носит «мягкий» характер, поскольку исследователь излагает взгляды автора, хотя, мне показалось, разделяет их.

Как раз воображение, необходимая предпосылка художественного творчества, позволяет постичь доподлинную реальность, не помещающуюся – воспользуюсь цитированным выражением В. Бычкова – в пределах, очерченных «восприятием внешних чувств». Обыденное сознание видит только себя, и та, другая, высшая реальность для него заповедна. Воображение настолько расширяет границы каждодневного, что «видно во все стороны света». Это давно и хорошо известно, поэтому напомню аксиоматическое (после Аристотеля) отличие историка от поэта: первый пишет о том, что произошло, второй о том, что может произойти. Это «может» составляет необходимую и едва ли меньшую часть обыденной реальности, и, я полагаю, следовало бы не освободиться от реальности, а ее освободить от нашего обыденного взгляда, чтобы увидеть целиком. Это и происходит в художественном творчестве, в противном случае оно бы не влекло такое множество людей.

Впрочем, и это, и прочие мои возражения совершенно второстепенны, и посему закончу тем, с чего начал, пользуясь для этого словами из приветствия коллегами В.В. Бычкова в связи с 65-летием: «…Твои труды… пусть *напомнят… о науке красоты*» (с. 4).

Для переживания красоты наука не нужна, она требуется, когда ищем понятий, с помощью которых намерены объяснить эти переживания, и тут без науки красоты не обойтись.

И последнее. Эстетика в качестве таковой науки ничего не требует, ее утверждения не обязательны для исполнения, в этом ее, одной из наук о духе, отличие от других наук, о природе. Эстетика всего лишь *напоминает* человеку о том, что ему надлежит быть человеком, а уж как он распорядится этим напоминанием, его дело.



Бычков Виктор Васильевич (1942 г.р.) – специалист в области эстетики, теории и истории искусства, культурологии; сфера главных научных интересов – византийская, древнерусская, русская религиозная эстетика XX в., феноменология современного искусства. Доктор философских наук, профессор, лауреат Государственной премии России в области науки и техники (1996), заведующий сектором эстетики Института философии РАН. Разработал современную эстетическую теорию, фундаментально проработал и ввел в современную науку историю православной эстетики от ранних отцов Церкви по XX век. Выдвинул научную гипотезу «Культура – *пост*-культура». Автор более 500 научных работ, опубликованных в разных странах мира, среди них 26 монографий и фундаментальные современные учебники по эстетике; автор идей и руководитель ряда крупных научных проектов, многие из которых были выполнены по грантам РФФИ, РГНФ; участник международных конгрессов и симпозиумов. Основные монографии: Византийская эстетика: Теоретические проблемы (1977); Русская средневековая эстетика (1992, 1995); Эстетика отцов Церкви (1995); 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 1–2 (1999, 2007); Русская теургическая эстетика (2007); Художественный Апокалипсис Культуры. Кн. 1–2 (2008); Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства (2010).

Маньковская Надежда Борисовна – философ, эстетик, искусствовед, переводчик современной французской философии; доктор философских наук, главный научный сотрудник Института философии РАН, профессор Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова. Пространство основных научных интересов – эстетика и искусство авангарда, модернизма, постмодернизма; виртуалистика как новейший этап развития эстетической теории. Разработала концепцию аутентичной хронотипологии эстетического сознания XX века; провела многоуровневый анализ и реконструировала целостную систему эстетики постмодернизма, выявив ее основные категории и творческие парадигмы соответствующей художественной практики. Выдвинула гипотезу о перспективах развития постмодернистского эстетического опыта. Автор 350 научных трудов, многие из которых опубликованы за рубежом, в том числе ряда монографий. Среди них основные: Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс (2009); Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры (2007) (в соавторстве с В.В. Бычковым и В.В. Ивановым); Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях (2009) (с теми же соавторами) и др. Переводчик основных работ Ж. Делёза, Ж. Деррида, Э. Жильсона, К. Леви-Строса, Э. Левинаса, Ж.-Ф. Лиотара.

Иванов Владимир Владимирович (1943 г.р.) – искусствовед, богослов, философ. Окончил ЛГУ по специальности история искусств и Московскую духовную академию. В 1960-е годы разработал совместно с М. Шемякиным теорию метафизического синтетизма. С 1975 по 1987 гг. занимал кафедру церковной археологии МДА. В 1983 г. – священническая хиротония. С 1987 г. – главный редактор журнала «Stimme der Orthodoxie» и настоятель храма прп. Сергия Радонежского в Берлине. С 1995 г. по 2009 г. – профессор Православного института Мюнхенского университета. В качестве приглашенного профессора читал лекции в университетах Германии, Австрии, США. Автор статей по вопросам религиозной философии, эстетики и искусства, вышедших на ряде европейских языков. Автор книг «Московская духовная академия и собрание Церковно-археологического кабинета» (1986), «Свод русских икон» (с 1987 по 1993 гг. издавалась на иностранных языках в Италии, Германии, Франции, США), «Russland und das Christentum» (1995), «Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры» (2007) и «Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях» (2009) (в соавторстве с В.В. Бычковыи и Н.Б. Маньковской), «Петербургский метафизик. Фрагмент биографии Михаила Шемякина» (2009).

Бычков Олег Викторович (1966 г.р.) – филолог, философ, богослов, издатель и переводчик античных и средневековых текстов. Сфера научных интересов: средневековые богословие и философия; античная и средневековая эстетика; современная богословская и философская эстетика. Выпускник классического отделения филфака МГУ; год стажировался в Оксфорде, изучал медиевистику и западное богословие в Институте средневековых исследований (Торонто) и в Университете Торонто. Доктор философии (Ph.D.), профессор, зав. кафедрой богословия Университета Св. Бонавентуры в штате Нью-Йорк (США). Автор научных статей, изданий, переводов, монографии, организатор конференций и научных проектов по античным, средневековым и современным философии, эстетике, богословию. Основные труды по изданию и переводу: Первая книга Парижских лекций Иоанна Дунс Скота (2 тома; латинский текст и английский перевод, в сотрудничестве с Э. Уолтером, 2004, 2008); античные тексты по эстетике (английские переводы, в сотрудничестве с Э. Шеппард, 2010). Монография: «Эстетическое откровение: Читая античные и средневековые тексты с Г.У. фон Бальтазаром» (2010, на английском языке).

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

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

ТРИАЛОГ
ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА И СОВРЕМЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

Директор издательства *Орешин Б.В.*
Зам. директора *Горжевская Е.Д.*

Формат 84x100/16
Бумага офсетная. Гарнитура OfficinaSansC.
Печать офсетная. Объем 52,5 усл. печ. л.
Тираж 800 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9
Тел. (495) 245-49-03

ISBN 9785898263256

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Москва, ул. Валовая, 28