

Российская Академия Наук
Институт философии

**ЭСТЕТИКА:
ВЧЕРА. СЕГОДНЯ. ВСЕГДА**

Выпуск 2

Москва
2006

УДК 18
ББК 87.7
Э 87

Ответственные редакторы

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

Рецензенты

доктор филос. наук *Л.И. Новикова*
доктор филос. наук *Г.К. Пондопуло*

Э 87 **Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. — Вып. 2. — М., 2006. — 239 с.**

Сборник содержит материалы по ряду актуальных и мало исследованных проблем истории и теории эстетики. В нем анализируется современный художественно-эстетический опыт России в контексте мирового состояния эстетической теории и арт-практик, предпринимается попытка выведения на теоретический уровень новой для эстетики категории виртуальной реальности. Большое внимание уделяется недостаточно изученным страницам эстетики Серебряного века русской культуры: эстетическим взглядам Д.Мережковского, Вл. Соловьева, театральной эстетике М.Волошина, представлениям об искусстве лидеров «Мира искусства». В разделе «Живая эстетика» поднимается ряд актуальнейших вопросов современной эстетической теории: кризиса искусства, хронотипологии художественно-эстетического сознания XX в., экзистенциальных основ искусства, неклассической эстетики, современной коррекции предмета эстетики и некоторые другие.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ

В.В.Бычков

Эстетический опыт России на рубеже тысячелетий

Для второй половины XX в. характерна тенденция лавинообразного нарастания *пост*-культурных явлений в сфере художественно-эстетической культуры и эстетического сознания всего евро-американского (или западного) ареала¹. Эта имеющая глобализаторский характер тенденция захватила и культуры многих развитых стран Востока, Латинской Америки и других регионов. Россия не стала исключением, хотя в силу национально-этнических и социально-политических особенностей ее развития в XX в. этот процесс имеет здесь много специфических черт и конкретных форм. Подспудно возникнув в период застоя, он наиболее активно начал развиваться в годы «перестройки» и постсоветского будтокапитализма.

В сфере художественно-эстетического опыта и эстетического сознания начались радикальные изменения, развивающиеся в нескольких, отчасти переплетающихся, отчасти резко противоборствующих направлениях. Прежде всего, произошел практически глобальный и всеохватывающий отказ от тоталитарно ориентированной, во многом нормативной, идеологически заостренной советской (так называемой марксистско-ленинской) эстетики и поддерживаемого ею искусства социалистического реализма (соцреализма). Между тем уже ряд поколений теоретиков искусства, художников и главное массовых потребителей искусства был приучен или воспринимать советско-социалистический эстетический опыт за единственно истинный, или маскировать под него некоторые не вписывающиеся в него парадигмы. При этом советская эстетика и метод соцреализма в любом случае были в подсознании эстетического субъекта тем каноном, которому положено следовать либо который необходимо преодолевать.

В постсоветский период этот канон как-то сразу исчез как внешне навязанный эстетической сфере, т.е. не имевший никаких внутренне обусловленных собственно эстетическим опытом России XX в. предпосылок. И основная часть эстетических субъектов (творцов, теоретиков, реципиентов) оказалась почти в полной растерянности. Необходимо было вырабатывать и нарабатывать новые принципы, парадигмы и способы навигации в эстетическом пространстве. За образцами обратились, прежде всего, к Западу с его активно развернувшейся *пост*-культурой и неклассической эстетикой, к отечественному авангарду начала XX столетия и к национальным, как правило, православно ориентированным дореволюционным и эмигрантским тенденциям в духовно-эстетической культуре. В меньшей мере, но все-таки, поглядывали и на восточные культуры, к которым активно тяготеет в современном мире и западная творческая интеллигенция. Обращение это, между тем, не было совсем уж новаторским и непредсказуемым для России. Заметную подготовку к нему вели уже внутри советской культуры и науки некоторые продвинутые гуманитарии и неконформистские андеграундные группы художников, писателей, кинематографистов.

Именно они, как известно, проложили первые и достаточно проторенные пути русской интеллигенции на Запад. В последний советский период и первые постсоветские годы наши неконформисты активно поддерживались западной арт-номенклатурой и арт-рынком. Во многих крупных музеях и галереях мира с успехом прошли выставки русских модернистов, которые чем-то отличались от западных и этим были интересны Западу. Однако этот интерес достаточно быстро угас, а сами неконформисты, перед которыми вроде бы открылись безграничные творческие возможности, утратили вдруг свой былой андеграундный энтузиазм, пафос и творческий потенциал. Прошедшие недавно годы в Москве и Петербурге выставки наших бывших крупнейших подпольщиков, живших и творивший последние десятилетия, как правило, на Западе, показали, что ничего принципиально нового и значимого в художественно-эстетическом плане создать на Западе им не удалось, несмотря на существенно улучшившиеся материальные и финансовые возможности многих из них и значительно возросшую себестоимость их современных проектов в противоположность абсолютной дешевизне московских «кухонных» андеграундных работ, имевших определенную новаторскую художественно ориентированную ауру.

Новое постсоветское поколение и творцов искусства, и теоретиков (искусствоведов, литературоведов, эстетиков) формирует современное эстетическое сознание и парадигмы эстетического опыта в

двух, как правило, конфронтирующих по основным установкам и принципам направлениях — глобализаторском, ориентированном на актуальное и продвинутое эстетическое сознание современного Запада, на *пост*-культуру и неонкласику, и неотрадиционалистском, нацеливающим эстетический опыт на патриотически-державные, православные, часто по-новому осмысленные, ценности.

В пространстве первого, наиболее активного и поддерживаемого западной арт-номенклатурой направления продвинутого эстетического опыта активно осваивается весь инструментарий, наработанный западным искусством на путях исторического развития авангарда, модернизма, постмодернизма. Классические художественно-эстетические принципы созидания и понимания (равно восприятия) произведения искусства заменяются здесь неклассическими; активно усваивается и новая неклассическая, но более аутентичная этому опыту терминология, выражающая суть происходящих перемен в культуре. Произведение искусства понимается теперь как артефакт, вещь или объект, художественный образ уступает место симулякру и лабиринту, а художественное пространство произведения растворяется в бескрайних полях интертекста и гипертекста. Среди творческих принципов, способов, приемов теперь господствуют автоматизм, эклектика, абсурдизм, заумь, фристайл, деконструкция и т.п. Повседневность, жестокость, сугубо плотский эротизм чаще всего стоят в центре внимания современных артистов и литераторов.

Последние выставки, бьеннале, театральные фестивали, включая I Московскую бьеннале современного искусства (2005 г.) и фестивали «Золотая маска» и VI Международный театральный фестиваль им. Чехова 2005 г., активно презентировавшие отечественное продвинутое и «актуальное» искусство, показали, что в освоении главного русла неонкласики мы еще далеко не «впереди планеты всей». «Спасает» наших художников, пожалуй, только ориентация на свой национальный авангард начала XX в. и некая ироническая игра с идеологическими символами, канонами, стереотипами советской обыденности. Это же касается и отечественной продвинутой литературы. При этом она уже, кажется, вообще не знает, куда ей дальше двигаться после поверхностного усвоения некоторых принципов отечественной зауми, абсурдизма, изображения вульгарного секса, показной жестокости и избыточного тиражирования русского мата и подзаборных жаргонов.

Другое, отнюдь немалочисленное направление неотрадиционалистов стремится противопоставить глобализаторской тенденции продвинутых неонкласиков новый опыт освоения русской религиоз-

ной культуры, религиозного искусства прошлого. Прежде всего он активно развивается в коммерческой сфере копирования или подражания образцам русской иконописи и монументального церковного искусства XVI—XVII вв. Однако отсутствие истинного религиозного духа, чувства и благочестия у большинства современных иконописцев и живописцев в лучшем случае позволяет создать им неплохие в ремесленном отношении вещи, лишенные художественно-эстетической ценности. Как это ни парадоксально, но у принципиальных противников всяческого модернизма и постмодернизма нередко получаются не собственно религиозные образы, но практически постмодернистские симулякры этих образов. Особенно ярко это проявляется у «мирских» художников, т.е. художников, работающих не по заказам церкви, а свободно на религиозные темы. Сегодня работать в этом русле предпринимают попытки многие известные в прошлом и неплохие советские художники, члены Союза художников еще советского периода. Однако попытки эти не только малопродуктивны, но, как правило, просто убоги. Искусство не терпит фальши, а ничего иного у бывших соцреалистов, как и у православных неофитов, пока не получается.

Между тем художественная критика более органично усваивает неклассические принципы подхода как к классическим, так и к продвинутым произведениям искусства всех видов и жанров, но особенно интересная картина вырисовывается в сфере эстетической теории. Отечественным эстетикам удастся сегодня не только достаточно полно реконструировать имплицитную в своей основе неклассическую эстетику, но и выявить некоторые причины ее появления, а также наметить пути формирования постнеклассической теории, основывающейся на мировой классике, неонклассике и наработках отечественной религиозно ориентированной эстетики первой трети XX в. Разрабатываются принципы нового постнеклассического этапа в эстетике, проводится анализ и своего рода эстетическое прогнозирование в области эстетики дигитальных пространств, в сфере виртуальной реальности.

Остановимся на основных из намеченных проблем несколько подробнее. Советское искусство соцреализма и так называемая марксистско-ленинская эстетика сегодня могут быть поняты как некие уникальные отечественные продукты художественно-идеологического производства, активно противостоявшие западным глобализаторским тенденциям, но сами представлявшие собой образцы мощного глобализирующего характера иной социально-политической ориентации. Однако внутри этого мощного, хорошо управляемого потока

эстетического опыта и сознания уже в 60-е годы возникли нонконформистские движения и направления, тяготевшие к западному художественному опыту, западным направлениям в эстетике, и к творческому развитию художественно-эстетического опыта отечественных авангардистов начала XX в., сведения о которых чаще всего черпались из фрагментарно доходивших до нас западных источников. По ним же советские нонконформисты знакомились и с современным западным искусством, новейшими зарубежными теоретическими работами. Вся эта продукция, как известно, была запрещена в Советском Союзе как идеологически вредная для советских людей и самого государственного строя.

Понятно, что никакой достаточно целостной картины развития художественного опыта и эстетического сознания на Западе XX в. ни художники, ни теоретики искусства в Советском Союзе не имели. Пестрый калейдоскоп разрозненных визуальных образов и текстовых дискурсов у разных групп и персоналий наших нонконформистов зависел от той совокупности далеко не полных источников, с которыми им удавалось познакомиться. С классикой обстояло лучше. Она достаточно активно пропагандировалась отечественной наукой и СМИ. Главное же, что существенно влияло на формирование многих отечественных нонконформистов, — это русское средневековое искусство. Его активное изучение, публикация памятников, монографий о них, выставочная деятельность совпали по времени с зачатками отечественного модернизма и постмодернизма (1960–80-е гг.). Максимально затушевывая под воздействием официального идеологического прессинга духовно-религиозную значимость средневекового искусства, советские искусствоведы много внимания уделяли художественной значимости древнерусских икон и росписей, что не ускользнуло от внимания многих «продвинутых» художников, способствовало воспитанию их глаза и эстетического вкуса, а отчасти и духовной ориентации.

В результате в русском нонконформизме появилось достаточно большое количество интересных личностей и небольших групп, чье творчество при общей глобальной ориентации на современный западный модернизм и постмодернизм имело множество своеобразных черт, восходящих как к отечественному авангарду, так и к русской иконе, к отечественной духовной культуре досоветского периода. Понятно, что нонконформисты, мягко говоря, не пользовались никакой поддержкой официальных властей, многие из них считались внутренними диссидентами и соответственно были стеснены материально, не могли ездить за рубеж, имели очень ограниченные воз-

возможности экспонирования своего искусства для широкой публики, не получали никакого доступа к СМИ, находились под неусыпным надзором КГБ. Это тоже накладывало существенный отпечаток на их художественно-эстетическое сознание, которое позже было и ими самими, и критиками осмыслено как коммунально-кухонное (от пространства коммунальных квартир, в которых многим из них пришлось жить, творить и выставлять свои работы).

Тем не менее нонконформисты предприняли широкий поиск в сфере языков художественного выражения, существенно отличных от единственного официально признававшегося — реалистического. Все то, что в Западной Европе исторически формировалось на протяжении практически всего XX в., наши нонконформисты явили в своем коммунально-периферийном варианте в какие-то 10–15 лет. Особенно активно этот процесс наблюдался в визуально-пластических искусствах, хотя кое-что подобное происходило и в литературе (особенно в поэзии), и в музыке, позже стало проникать в театр и кино. У нас сразу появились свои *нео*- (кубисты, конструктивисты, абстракционисты, экспрессионисты, футуристы, кинетисты, примитивисты, сюрреалисты, дадаисты), абстрактные экспрессионисты, поп-артисты, фотореалисты, концептуалисты и представители всевозможных эклектически смешанных конфигураций этих направлений. Возникла художественная атмосфера многослойного «псевдопалимпсеста»². Художники объединялись в различные малочисленные группы и группки, некоторые из них существовали достаточно долго (Лианозовская группа, «Движение», «Коллективные действия», «Медицинская герменевтика»), другие собирались для одной-двух полуподпольных выставок, затем распадались, чтобы образовать что-то иное. Появилось и много ярких, относительно самобытных в художественном отношении личностей, которых ни к каким направлениям и группам впрямую отнести нельзя, таких как Э.Неизвестный, В.Сидур, В.Янкилевский, О.Рабин, М.Шварцман, Д.Плавинский, О.Целков, Э.Штейнберг, М.Шемякин, В.Пивоваров, Н.Вечтомов, И.Березовский и некоторые другие; большинство из них завершили свой нонконформизм эмиграцией на Запад, ибо были, прежде всего, оценены там, а не в своем отечестве³.

При всей пестроте творческих методов, принципов понимания искусства, его задач и смысла, различия, наконец, художественных уровней (от доморощенной псевдохудожественности и декларативной антихудожественности до достаточно высокого профессионализма и добротного эстетического качества) было нечто, объединявшее их всех. Прежде всего, это именно аура нонконформизма, внутрен-

него протеста против официально насаждавшегося искусства соцреализма. Далее, стремление экспериментально на собственном опыте освоить художественные методы, которыми работали и авангардисты начала века, и современные им модернисты и постмодернисты. Понятно, что о шедеврах или просто о высоком художественном уровне здесь говорить почти не приходится за исключением отдельных добротных в художественном отношении работ перечисленных выше мастеров. Однако этот опыт важен был для российского художественно-эстетического сознания на путях его сближения с евро-американской художественной культурой, для вступления в какой-то перспективе в возможный диалог с ней.

Между тем диалог этот не очень получался. После первого увлечения русскими нонконформистами, которых Запад больше привлекал за их диссидентство и отличие от западного модернизма, чем за собственно художественные достоинства или конвенциональное родство, Запад утратил к ним интерес. Оказалось, что при внешне вроде бы близких к западным направлениям современного искусства формах выражения, русское искусство во многом оказалось закрытым для западного реципиента. Оно обладает практически непроницаемым для него контекстом особой социально-политической и экономически-бытовой ситуации его возникновения, иными глубинными традициями. Запад не знал и не чувствовал ни советской действительности, ни соцреализма и марксистско-ленинского эстетического дискурса, внутри которых и в оппозиции к которым возник советский нонконформизм, переросший затем в русское продвинутое и актуальное искусство постсоветского времени. Не чувствовал он и более глубокой и иной генетики русского искусства.

Только отдельные исследователи догадывались об этом, чем и пытались объяснить неприятие Западом новейшего русского искусства, вроде бы устремленного по путям прозападной глобализации. Бывший директор Музея современного искусства (ММК) во Франкфурте-на-Майне, известный представитель самой продвинутой арт-номенклатуры Ж.-К.Амман определил русское визуальное искусство вслед за некоторыми отечественными искусствоведами, жившими на Западе, как логоцентричное, имеющее принципиально иные истоки, чем западное. В одном из интервью он говорит: «Русские художники так и не смогли обрести на Западе того, что искали: возможности продавать здесь свои работы. У нас же всем стало очевидно, что у русского искусства совершенно иные традиции и что они нам сегодня совершенно не интересны. <...> Исходный импульс художественному развитию здесь был задан иконописью — традицией,

укорененной в богословской мысли, в умозрительном мышлении»⁴. Не соглашаясь с немецким искусствоведом в понимании иконы как исключительно логоцентрического феномена, можно отметить, что одну из характерных черт русского постсоветского продвинутого искусства он подметил точно.

Не метафизический логос, но речевой дискурс является преобладающим в этом искусстве. Об этом пишут многие современные русские искусствоведы. «Коммунально-речевая телесность», «речевое тело» — понятия, часто мелькающие, например, в исследованиях и интервью живущего в Америке искусствоведа В.Тупицына⁵. Специалист по русскому современному искусству убежден, что «в отличие от западного искусства, визуальный жест русского художника конвертируем не с другими визуальными уровнями, а с речевой экстазией»; «...традиция литературности в русском визуальном искусстве очень стара. То, что, например, делали передвижники, можно квалифицировать как эгалитарный текст»⁶. Н.Маньковская считает, что русский постмодернизм в целом «отмечен традиционным литературоцентризмом»⁷. Напрямую и в демонстративной форме речевой дискурс проявился у русских концептуалистов И.Кабакова, В.Пивоварова, Э.Булатова, где речь коммунальной кухни (у Кабакова) или тексты советских лозунгов и плакатов (у Булатова особенно) играли главную роль в их картинах и визуальных объектах. Вероятно именно эта внешняя близость подобных работ к иконам с надписями на их изобразительной поверхности и позволили немецкому исследователю усмотреть в них родство. Однако это родство чисто внешнее. Если в иконе написанный логос (сакральное имя) освящает изображение и легитимирует его сакральность, то в работах русских концептуалистов и других постмодернистов текст плаката (например, «Слава КПСС» у Булатова) или примитивно-глуповатый диалог соседей на кухне (в «Альбомах» и сериях Кабакова) имеет сугубо иронически-игровой характер⁸.

Здесь мы незаметно перешли к выявлению некоторых художественно-эстетических особенностей русского продвинутого, или актуального, искусства, имеющего своими истоками нонконформизм и андеграундное искусство позднего советского и перестроечного этапов, но наиболее активно проявившего себя в ранний постсоветский период — в 1990-е гг. и в первые годы нового тысячелетия. Фактически вошли в сферу неклассической эстетики, которая имплицитно сформировалась внутри западной *post*-культуры последних десятилетий, в трансформированном виде была усвоена русским продвинутым искусством и наиболее полно выведена на уровень теоретической рефлексии отечественной эстетикой⁹. Не останавливаясь здесь

на всех ее паракатегориях и новых принципах исследования современного художественного текста, уделяю внимание только тем из них, которые наиболее рельефно проявились в отечественном актуальном искусстве последних десятилетий и показали своеобразие русского эстетического сознания этого переходного периода.

К специфическим особенностям русского *пост*-культурного художественного пространства наряду с преобладанием речевого дискурса и кухонно-коммунальным характером исследователи относят и своеобразную «детскость» визуального мышления, «инфантилизацию репрезентативного (визуального) ряда» (Тупицын): «Другими словами, детскость не орнамент, не маскарадный костюм, а определяющий, узловый аспект (*point de capiton*) коммунальной субъективности»¹⁰. Отсюда и предельное усиление игрового начала в его инфантильной модальности в русском актуальном искусстве. Этот важнейший эстетический принцип приобретает в русском постмодернизме особое значение принципиально «другого» к предельной серьезности искусства соцреализма, да и модернизма в определенном смысле, который в России как таковой не состоялся, а на Западе активно функционировал в качестве существенной альтернативы классическому искусству. У нас после авангарда был внедрен соцреализм, внутри которого зародился авангардно-постмодернистский коктейль нонконформизма, перетекший в современную отечественную *пост*-культуру, которая нередко сознательно примеряла на себя маски скоморошеского дурачества или повышенно игрового инфантилизма. Их постоянно носит известный концептуалист Пригов (Дмитрий Александрович), да и многие другие литераторы-постмодернисты и создатели визуальной продукции постоянно держат их наготове.

Приведу лишь одно характерное для лауреата Пушкинской премии (1993) Дмитрия Александровича стихотворение, взятое наугад.

Вот Он едет на осляти
Отчего же он убог? —
А потому что это, дети
Вочеловечившийся Бог
Отчего ж он так страдает
Волочит ужасный крест? —
А потому то, дорогие
Это дело Бога есть
Отчего же это люди
Чуть чего — за топоры? -
А потому что они — бляди
Но до времени-поры ¹¹

Многие современные продвинутые художники именно игру считают главным принципом своей деятельности и вообще искусства. Так, И.Чуйков: «...никаких иных задач, кроме чисто игровых, не предполагалось, нужно было поиграть этими вещами»; Р.Герловица: «Мы всегда играем. За исключением, быть может, отдельных случаев»; она же на вопрос: «Как вы представляете себе завтрашний день искусства?» — «Очень просто: игры!»¹². Некоторые художники убеждены, что они начинают разрабатывать подходы к «игре в бисер» (по Г.Гёссе; например, Г.Кизевальтер¹³), другие просто играют и наслаждаются своей игрой. В предельной форме это являет своей персоной В.Мамышев-Монро, акции которого, запечатлеваемые на видео- и фотопленку, представляют собой полную (хотя и скоморошескую) имитацию своим обликом (грим, костюм, поведение, жестикуляция, высказывания и т.п.) известных деятелей культуры, истории, политики. На игровой поэтике, часто ориентированной на эпатаж читателя, строятся многие произведения Виктора Ерофеева, Владимира Сорокина и других продвинутых современных писателей постмодернистской ориентации.

Крайние формы игры в перевоплощение демонстрировал на ряде отечественных и международных выставок скандально известный *post*-художник О.Кулик. В обнаженном виде он изображал свирепого пса. Сидя на цепи у собачьей будки, он грыз кости и время от времени с лаем набрасывался на особо близко подошедших к нему зрителей, валил их на пол, кусал. На I Московской биеннале современного искусства (2005 г.) Кулик выставил два проекта «Лев Толстой и куры» (2004) и «В глубь России» (1997–2004), в которых игровой аспект перерос уже в нечто иное. В пространстве коллективной выставки «StarZ» («ЗвездИС» — так можно было бы транскрибировать автоиронию четырех «звезд» российской визуалистики) Кулик довел эпатажный характер своих *post*-игр до крайнего предела. «ЗвездаС» первой величины на небосклоне отечественного актуального искусства (награжден за участие в этой Биеннале Президентом Академии художеств З.Церетели медалью Академии с пафосным названием «Достоинству») в первом проекте разместил над иллюзорно выполненной восковой фигурой Толстого, пишущего за столом один из своих романов, клетку с живыми курами, которые на протяжении всего времени экспонирования проекта (ровно месяц) через сетчатый пол клетки испражнялись на образ крупнейшего классика мировой литературы. Обычно работы *post*-культурного пространства не предполагают никакого вербализуемого смысла и не требуют словесного толкования, однако этот куриный перформанс явно ориентирован на впол-

не конкретную вербализацию. Великий символ мировой Культуры, загаживаемый неразумной домашней птицей, просто ведущей свой обычный животный образ жизни и не ведающей, что заставил ее вытворять «достойный» российский маэстро, не означает ли общего глубинного отношения всей *пост*-культуры к уходящей классической Культуре? Подобный же символически эпатажный характер носит и другая инсталляция Кулика. В ней заглянуть в глубь России автор предлагает зрителю засунув голову в задний проход (или вагину) огромных муляжей коров, внутри которых размещены мониторы с демонстрирующимися *nonstop* видеофильмами.

У Кулика, Сорокина, кинорежиссера Киры Муратовой и многих других современных арт-деятели игровое пространство произведения организуется на предельно возможном использовании принципа абсурда, который стал в современной неклассической эстетике одной из главных категорий, описывающих современное арт-творчество. В *нонклассике абсурд* отнюдь не негативное понятие; он имеет здесь особую семантику, 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 принципах алогизма, парадокса, нонсенса. Во многих направлениях авангарда и модернизма абсурд воспринимался не как нечто негативное, не как отсутствие смысла, но как значимое *иного* уровня, чем формально-логический. Абсурд, алогизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, нефигуративное, заумь, глоссолоалия 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 центральное место в произведениях Кафки, Джойса, Хармса, Введенского, Беккета, Ионеско, Берроуза. Здесь русские писатели и художники первой трети XX в. двигались в одном русле с западными коллегами, усматривая в самом принципе абсурда возможность адекватного выражения социально-психологических состояний человека и современного общества. В это же, фактически глобализаторское русло *пост*-культуры устремлены сегодня и усилия многих отечественных деятелей искусства и культуры.

Напомню в качестве примера концентрированного абсурдизма одну из ранних повестей В. Сорокина «Сердца четырех». Это типичная *вещь пост*-литературы. Она от начала до конца *сделана* по некоторым сознательно избранным автором правилам, которым он не

укоснительно следует. Автор талантлив и начитан. Он, конечно, знает весь набор праотцев и отцов *пост*-культуры от Де Сада и Ницше до основных писателей и мыслителей XX в. и в концентрированном виде использует их наработки. Здесь и абсурд (он господствует), и секс во всех его видах, и жестокость, и садизм, и разговоры о политике, и русский мат, и детективные сцены с перестрелками и бесчисленными убийствами, и легкая отстраненность и ирония по поводу всего и вся, и бесчисленные неологизмы, и, конечно, какая-то странная таинственная и очень серьезная игра, управляющая абсурдным ходом событий, и в которой обязательно свои ходы должен сделать каждый из четырех персонажей, включая почти умерших. Весь джентльменский набор постмодернизма.

Действие происходит в каком-то российском постсоветском пространстве (в основном в Москве) времен начала перестройки. Герои — четыре типично советских персонажа. Некто Ребров — руководитель всей компании и *magister ludi*, человек вроде из бывшей советской номенклатуры, среднего возраста. Одноногий ленинградский блокадник Генрих Иванович Штаубе шестидесяти шести лет, двадцатишестилетняя дама Ольга Владимировна — рекордсменка мира по стрельбе, ведущая все бои и вершащая основные убийства своим персональным пистолем с глушителем, и тринадцатилетний мальчик Сережа. В общем некая символическая четверка, представляющая все возрасты и оба пола. Все сексуально озабоченные, по деловому и между делом. А «дело», какое-то великое, состоит из ряда пронумерованных абсурдных дел, завершающихся конечной целью — некой абсурдной же самоликвидацией всей четверки в каком-то бункере в Сибири путем специфического прессования: «Граненые стержни вошли в их головы, плечи, животы и ноги. Завращались резцы, опустились пневмобатарей, потек жидкий фреон, головки прессов накрыли станины. Через 28 минут спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где были маркированы по принципу игральных костей. Через 3 минуты роллер выбросил их на ледяное поле, залитое жидкой матерью. Сердца четырех оставились: 6, 2, 5, 5».

Так кончается «повесть». Сугубо постмодернистским выбрасываем игральные кости. А на пути к этому было деловое ритуальное убийство родителей Сережи, в котором он принимал активное участие, с отрезанием губ у его матери и их спиртованием в пробирке, отсечением головки пениса у отца, которую кровоточащую сразу же дали сосать Сереже, а затем в течение суток ее по деловому и со вкусом сосали все по очереди.

На одной из номенклатурных дач в Подмоскowie, где в основном и обитала четверка, в подвале они держали некоего Андрея Борисовича Воронцова, которому когда-то отрубили обе ноги и правую руку. Он лежал в собственных испражнениях, заполнявшими весь пол бункера, и должен был постоянно крутить оставшейся рукой ручку динамо-машины, обогревавшей подвал. Идет какая-то словесная пытка этого обрубка всей четверкой, в результате которой он произносит текст-цитаты из каких-то справочных книг (в частности, и текстик о физиологии акта дефекации, столь любимого топоса Сорокина — дерьмо играет у него во всех произведениях почти такую же «сакральную» роль, как войлок у известного немецкого концептуалиста Й.Бойса).

Под Новый год совершается очередное нумерованное дело, как составная часть общего и главного «дела». На дачу приглашается откуда-то из провинции мать Реброва. Ее радостно встречают, роскошно угощают, расспрашивают о ее трудной жизни в советское время (она, естественно, прошла сталинские лагеря), пьют за ее здоровье, а перед самым Новым годом Ребров деловито накидывает на нее удавку, душит, обезглавливает, и вся четверка споро и без суеты по заранее разработанному плану превращает ее труп (все этапы операции подробно описаны) в некое жидкое состояние (28 литров получилось), которое сливают в специальный чемодан с винтовой пробкой и далее возят его везде с собой в качестве «жидкой матери», которая, как мы видели, играет определенную роль в заключительной сцене.

Идет целый ряд сцен, в которых четверка осуществляет подобные абсурдные с точки зрения логики, классической нравственности и эстетики акции в различных учреждениях Москвы с массой трупов и сексуальных сцен, в результате чего достигает своей конечной, описанной выше цели где-то в Сибири в каком-то бункере, попав туда также через горы трупов и калейдоскоп садистских сексуальных сцен. У четверки много помощников, которые, правда, знают персонажей под разными именами, вершат тоже какие-то абсурдные садистско-сексуальные действия и постоянно уничтожаются по ходу дела.

В общем, четкий, ясный, даже символический образец *пост*-культурной продукции, сознательно сделанный по ее основным, полунеписанным, но конвенциональным (Сорокин четко уловил конвенцию, витающую где-то в западной атмосфере 70–80-х годов и воплотил ее на русской почве) законам и канонам. Последующие крупные романы его, как и многих других менее *пост*-одаренных российских авторов, составлялись по подобной схеме с некоторыми вариациями; по уже отечественному *пост*-канону *пост*-культуры (или *пост*-литературы).

В современной России этот канон активно включил в себя типологические реалии конкретной абсурдной жизни как в советском обществе, так и в постсоветском пространстве. При этом основной смысл обращения современного арт-творчества к абсурду и на Западе, и у нас заключается, видимо, в одном и том же, именно 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. Или, если глубже вдуматься в проблему, то абсурдные артефакты *пост*-культуры можно осмыслить как ясные знаки и знамения грядущей (или уже вершащейся) апокалиптической катастрофы не только Культуры, но и всего человечества. Как все мы хорошо помним, «Апокалипсис» св. Иоанна тоже наполнен массой абсурдных, сюрреальных событий и феноменов.

Однако некоторые отечественные художники не столь пессимистичны; вслед за ранними христианами с их знаменитым и глубоким «credo quia absurdum», патристикой с ее антиномизмом, некоторыми авангардистами начала века и сюрреалистами (Дали, Миро, Танги) они видят в абсурде и абсурдизме некий трамплин к скачку на более высокие уровни духовности, возможность контакта с трансцендентной сферой. Один из родоначальников отечественного концептуализма, сюрреалист по духу и прекрасный иллюстратор детских книг В. Пивоваров прямо пишет: «Связь абсурдного и трансцендентного я ощущаю как некую внутреннюю данность, она мне представляется естественной и сама собой разумеющейся, как воздух для дыхания»¹⁴.

Непосредственно с абсурдизмом, что мы видели и на примере повести Сорокина, тесно связан другой феномен современного арт-пространства — *жестокость*, обозначение которого заняло в нонклассике место одной из значимых паракатегорий. Сегодня сцены жестокости занимают видное место и во всем продвинутом искусстве, как на Западе, так и в России, и в массовой культуре. Страницы многих книг и журналов, экраны кино и телевидения заполнены изображениями сцен насилия, жестокости, агрессии, убийств. Тот же Сорокин признается в одном из интервью: «В принципе, жестокость, как таковая, меня интересовала всегда, начиная с раннего детства. <...> Вообще, возможность насилия человека человеком это настолько впечатляющий феномен, что он меня не только постоянно возбуждает, но и стимулирует мое творчество»¹⁵.

Жестокость в искусстве, начиная с произведений маркиза Де Сада, но особенно в арт-практиках и словесности XX в. сознательно или бессознательно является одной из крайних форм выражения какого-то глобального протеста, бунта творческой личности против потребительского общества, современной цивилизации, против самой жизни, наконец, с которыми эта личность не может или не желает по каким-то причинам найти внутренний контакт. Отсюда и стремление путем эксплуатации жестокости в искусстве произвести эффект *шока*, добиться скандала и других конфликтных ситуаций. В ряде современных арт-практик, фото-, видео-инсталляций акты жестокости демонстрируются вне традиционного нравственного и эстетического опыта («по ту сторону» добра и зла, прекрасного и безобразного) в качестве самодостаточного автономного *жеста* художника, который не претендует ни на какое традиционное восприятие, ассоциативное соотнесение с какой-либо реальностью, кроме самого факта конкретной презентации жестокого акта в данном экспопространстве. В этом плане отечественные арт-деятели достаточно органично врастают в мировой художественный процесс.

Вообще современная *пост*-культура, сознательно отказавшись от ряда главных эстетических принципов (прекрасного, возвышенного, трагического, духовного), активно ориентирует свою художественную деятельность на явления, обычно принимавшиеся классическим эстетическим сознанием за неэстетические или антиэстетические. Маргинальная эстетическая категория *безобразного* возводится теперь нередко в статус одной из главных. Изображение безобразных и непристойных явлений в последнее десятилетие заполонило страницы книг, театральные подмостки, современные выставки. Так, по многим странам мира прошла выставка известного *пост*-артиста Б.Михайлова, на которой он демонстрировал серию огромных цветных фотографий грязных, предельно опустившихся российских бомжей обоего пола, демонстрировавших перед камерой свои гениталии. Современный театр, постоянно подчеркивая театральные критики, превращается в бордель (вспомним хотя бы спектакль «Сюда еще бы пару мужиков» в Театре Армена Джигарханяна). И наши театроведы, когда-то с презрением относившиеся к элементам «бульвара» на сцене, теперь уже ратуют хотя бы за бульварный театр, который все-таки лучше, полагают они, сценического борделя.

Вряд ли по категориям классической эстетики могут оцениваться и такие проекты, демонстрировавшиеся на выставке «Россия два» (Галерея М.Гельмана в ЦДХа, 2005), как «Блуждающая пуля» В.Цаганова или «Жевательная грязь» А.Чернышова. Первый представляет

собой скульптурную группу-фонтан, где трое мужчин (в натуральную величину) с дубинками писают на четвертого, коленапреклоненного и закрывшего лицо руками. Второй – медиаинсталляция, где в реальном времени на возникающий и исчезающий время от времени пузырь от жевательной резинки (рот во весь экран монитора) проецируется что-то вроде теленовостей. Например, искаженный портрет Путина, фрагменты заставки «Сегодня» и т.п. Помимо политической фронды, которая вообще характерна для русского современного продвинутого искусства, параэстетика этих и множества других произведений современного искусства развивается в русле того, что классическая эстетика дефинировала как безобразное и ироническое, т.е. в русле неклассического эстетического сознания.

Вообще для отечественного современного эстетического сознания, присущего большей части творческой интеллигенции, характерно, в отличие от западной, постоянное заигрывание с эстетикой, часто в одном контексте с политикой. Специфический постмодернистский жест, характерный для постсоветской культурной интеллигентской среды, хотя он известен и западному арт-пространству. Последняя в XX в. международная периодическая выставка самого современного искусства *documenta X* (Кассель, 1997) проходила под внутренним девизом «поэтика-политика». Однако у нас свои, иногда очень специфические и поэтика, и политика, часто мало понятные западному человеку.

Русские продвинутые художники, начиная с нонконформистов, частенько употребляют термины «эстетика», «эстетический», «художественный» применительно к своему творчеству, которое по меркам классической эстетики, как правило, далеко отстоит от этих критериев. Многие из них и сами хорошо понимают это и ведут своеобразную игру с эстетикой: то дистанцируются от нее полностью, то используют эстетическую терминологию как само собой разумеющееся приложение к *пост*-культуре, то относят к эстетике никогда не принадлежавшие ей пространства и феномены, т.е. как бы демонстрируют свою принадлежность к неклассической эстетике. Другой вопрос, что все разговоры об эстетике идут у художников, как правило, на интуитивно-дилетантском уровне, далеком от науки эстетики, которую они никогда, естественно, не изучали. Тем не менее эта игра крайне показательна.

Приведу несколько примеров из упоминавшейся книги интервью В. Тупицына с современными художниками. Э. Булатов: «Конечно же, перемещение целиком, без остатка в пространство эстетики, как это обычно происходит с искусством прошлого, – самоубийство для живущего художника. Это уже музейное дело, то есть как бы ис-

кусство на пенсии. Но, с другой стороны, наивно было бы отрицать эстетику. Нельзя отрицать то, что реально существует. И вместе с тем я опасаясь полного погружения в нее»¹⁶. И.Копыстьянский в своих сериях сознательно декларирует антиэстетический подход, хотя и знает, что существует «эстетический принцип» работы в искусстве: «Эстетика как бы уничтожается в результате чисто механических, физических воздействий. Происходит превращение искусства в нечто совершенно лишенное какой-либо духовной начинки...»¹⁷.

Генрих Худяков, относительно работ которого многие считают, что они расходятся с традиционными эстетическими эталонами: «Мой вкус — это мой индивидуальный эстетический диагноз происходящего. Что же касается отсутствия эстетической банальности, заштампованности, то это и есть та точка опоры, посредством которой я надеюсь “перевернуть мир”. Зачем? — В порядке эстетической выручки», т.е. помощи ближним в плане духовного обогащения на путях нового эстетического воспитания¹⁸. И повторяет тезис, хорошо известный в эстетике применительно к сфере искусства, но переносит его на всю сферу эстетического: «Эстетика — сфера активности сил, через нас самовыражающихся», — разъясняя его почти по Платону: речь идет об идеях, которым он как художник должен помочь «эстетически осуществиться»¹⁹.

Один из создателей кухонно-коммунального концептуализма Илья Кабаков, размышляя о живописи Сезанна, дает свое «кухонное» определение: «Эстетика — одна из дисциплин, самозавершенная, не имеющая окон ни в сторону этики, ни в сторону познания, ни в сторону эпистемологии. Это самопостроение, которое хотя и оперирует какими-то переживаниями, ассоциациями, эмоциями, является гигантской постройкой с многочисленными коридорами, входами, хорошо сбалансированной». А «в проекции на психологию — это состояние комфорта, которое обретает зритель, художник или кто угодно, помещенный в определенный контекст, именуемый — в кавычках — искусством»²⁰. А.Меламид, один из создателей соцарта: «Эстетика — это всегда миф. Как только идея или конструкция приобретает эстетическую проекцию, сразу же возникают эстетические нормативы. А как только они возникают, то вырисовывается возможность их уничтожения»²¹. Сами создатели соцарта В.Комар и А.Меламид активно уничтожали с помощью иронического цитирования и «перемешивания стилей» нормативную эстетику соцреализма.

Подобное цитирование можно было бы еще продолжить, однако и из приведенного хорошо видно, что отечественные художники понимают, что любое искусство (даже их собственное, модернистски и

постмодернистски заостренное) так или иначе находится в поле эстетического (равно художественного), в котором они лично ведут борьбу с классическими эстетическими традициями за утверждение каких-то новых, но обязательно и все-таки эстетических или околоэстетических принципов. Более того, они склонны и пофилософствовать об эстетике, и почти у каждого есть свое личное определение эстетики, искусства, художественности. Это существенно отличает наших *пост*-артистов от их западных коллег, которые, как и современные теоретики искусства (точнее арт-практик), избегают употреблять сам термин «эстетика», как однозначно устаревший и архаичный. При этом, наиболее значительные из отечественных нонконформистов и современных продвинутых художников вольно или невольно создают произведения, хотя и существенно отличающиеся от искусства прошлого по форме выражения и художественным языкам, но обладающие хорошим, а иногда и высоким эстетическим качеством в самом традиционном понимании.

В этом плане можно назвать имена Э.Неизвестного, В.Сидура, Л.Нусберга, В.Колейчука, Ф.Инфантэ, тех же И.Кабакова (имея в виду его альбомы) и Э.Булатова, Н.Вечтомова, М.Шемякина, В.Янкилевского, Э.Штейнберга, О.Целкова, и ряд этот может быть продолжен. Эстетическая аура характерна для многих отечественных *пост*-артистов. И это не случайно. Они воспитывались как минимум на двух могучих эстетически наполненных источниках: русской иконе и отечественном авангарде. Да и Эрмитаж с Третьяковкой давали неплохие уроки эстетического воспитания, ибо как бы мы не порицали сегодня советскую систему эстетического воспитания за односторонность и тоталитарность, в художественных школах, которые в большинстве своем прошли почти все нонконформисты и будущие *пост*-артисты, изучению классического искусства прошлого уделялось немалое внимание. И хотя традиционное уже для *пост*-культуры конвенциональное определение искусства как адекватного неискусству («Произведение искусства — объект, о котором кто-нибудь сказал: “Я даю этому объекту имя произведения искусства”»²².) хорошо известно российским продвинутым художникам и теоретически они нередко стремятся ему следовать²³, в целом они в значительно большей мере, чем многие из их западных коллег, остаются в ауре традиционного эстетического опыта.

Общая эстетическая ориентация большинства современных русских художников глобализаторской ориентации промодулирована, в чем мы уже не раз убеждались, особым игровым интересом к российской политике, с одной стороны, и к духовно-религиозным сферам, —

с другой. При этом игра, как правило, вершится в модусе постмодернистского иронизма, а иногда и символизма. Духом острой политической иронии пронизаны почти все работы соцартистов В. Комара, А. Меламида, Э. Булатова, художников, сгруппировавшихся в последнее время в пространстве «Россия два» (галерея М. Гельмана, выставка в ЦДХ, одноименный журнал-каталог). При этом иногда иронизм балансирует на грани политкорректности и социальной этики. Так, известные арт-провокаторы «Синие носы» (В. Мизин, А. Шабуров), демонстрировавшие на Московской бьеннале видеоинсталляцию «Ленин в гробу», выпускавшие фейерверк из штанов на Венецианской бьеннале (2005), на «России два» показали фотоинсталляцию «Гори, гори, моя свеча» (2004, ил. в журнале «россиядва» #01 (январь) 2005. С. 21). На ней три персонажа в масках пародируют сцену «Деисиса». В центре фигура с православным натальным крестиком, по пояс голая, в маске Христа (репродукция известного «Спаса нерукотворного» С. Ушакова) с горящей свечой в руке. Справа от нее фигура в бордовой футболке в маске Пушкина (репродукция с известного портрета работы О. Кипренского) держит наготове около свечи зажигалку. Слева фигура в красной футболке в маске В. Путина (фотопортрет) защищает ладонью пламя свечи от ветра. Обе предстоящие фигуры тесно прильнули к средней, почти обнимая ее. Голый символизм понятен. Ирония тоже. Non comment.

Тем не менее ирония и художнический произвол все-таки и в *post-*культуре должны иметь меру. Когда А. Тер-Оганьян в процессе акции «Юный безбожник» рубит топором иконы или А. Косолапов выставляет золотой оклад от иконы Богородицы, заполненный черной икрой в качестве объекта под названием «Давно ли вы ели икру?», это оскорбляет чувства православных верующих, и с этим человек, претендующий на звание художника (даже в пространствах *post-*), обязан считаться, а не устраивать себе таким образом дешевый и дурно пахнущий пиар.

Легковесно-эпатирующий иронизм «Синих носов» и их современных коллег восходит к более серьезному и фундированному иронизму их предтеч-нонконформистов О. Рабина, И. Кабакова, В. Сидура. Последний является единственным представителем созданного им направления «Гроб-арта», развивавшего на отечественной почве пластические поиски западных неодадаистов и представителей «Нового реализма» в апокалиптической парадигме. Усвоив у западных коллег технику работы с металлом, Сидур создавал из него скульптуры, которые вроде бы стремился наделить глубоким философским смыслом, но в реальных произведениях (собранных частень-

ко из бывших в употреблении канализационных труб) достигал не более чем легкого постмодернистского иронизма. Ни философствования, ни иронии мы не находим у его западных предтеч. Там решаются иные, чисто пластические, точнее *пост*-пластические задачи. Свой «Гроб-арт» (для русского уха в самом названии непередаваемая словами ирония) Сидур понимал как воплощение размышлений о значимых для человечества темах: «о жизни и смерти, ...о том, к чему ведет человечество наша железно-атомная цивилизация, разрушившая, кроме всего прочего, представления о мире, вещи и человеке как о чем-то целом, нерушимом и гармоничном. Макромир и микромир разбит, расщеплен на осколки, частицы, прах... “Гроб-арт” — это попытка передать средствами искусства вот эти мои размышления и чувства»²⁴.

Здесь проявляется еще одна характерная черта русского продвинутого искусства, которую нередко сознают и сами художники, — *амбициозность*. Об этом ясно высказался как-то уже цитировавшийся А. Меламид: «Наверное, у нас есть пафос, ибо мы типично русские люди, а все русское искусство крайне амбициозно. Русский интеллеktуал не может не решать мировых проблем»²⁵. Пытался решать их и В. Сидур, создавая из обрезков канализационных труб «Железных пророков», «Автопортрет в гробу в сандалях и с саксофоном», а из горы металлолома — «Современное распятие» (1975)²⁶. Последнее произведение особенно знаменательно для советского андеграунда и постсоветской продвинутой «арт-деятельности». Собранное из бесчисленного количества предметов в основном металлического мусора и упорядоченное в форме креста, в перекрестье которого помещено гипсовое изображение бородатого лица, загороженного проволочной решеткой, — оно, конечно, напрямую ассоциируется с Распятием Христа, а не только с распятием человечества современной цивилизацией. И множество табличек, найденных на свалках Москвы, с надписями технического и утилитарного назначения, встроенных в древо металлоломного «Распятия», звучат и иронично, и угрожающе тревожно, а для православного верующего нередко кощунственно. У основания скульптуры: «Уборные»; под гипсовой маской: «Водитель Сидур», «Туалет», «Опасная зона»; по рукавам креста: «Выход», «Стоп!», «Не влезай! Убьет!», «Помни! Кожух рубильника должен быть заземлен!», «Проход запрещен!», «Опасная зона» и т.п. У левой перчатки распятого висит старинная, набитая опилками детская кукла без платья.

Понятно, что и канализационные «пророки» с торчащими вверх патрубками на местах фаллосов, и «Современное распятие» претендуют не только на интуитивное (а оно тоже достаточно конкретно в

своих явных ассоциациях) восприятие, но и на определенную интеллектуальную герменевтику, призванную выявить космоантропные, религиозные, социальные и какие угодно еще претензии автора, хотя его западные коллеги в этом плане значительно скромнее. Серьезные претензии. Кстати, на нечто подобное претендуют и почти все наиболее известные продвинутые русские художники (все «амбициозны»): и Кабаков со своим, хотя и кухонным, но все-таки концептуализмом, и Неизвестный со своим мёбиусопретенциозным «Древом жизни»²⁷, и Шварцман с многочисленными «Иературами» – визуальными посланиями из иного мира, и Захаров-Росс с «Внутренней иконой» и «Антропиконом», и Шемякин со своими «метафизическими головами», огромной серией «Биосфер» – коконов жизни или карнавальной Гофманиадой, да и другие не отстают.

Похожую картину мы наблюдаем и в среде отечественных авангардно настроенных композиторов, у некоторых кино- и театральных режиссеров. Чего стоят хотя бы многоумные, ориентированные на восточную эстетику спектакли-мистагогии или спектакли-камлания театра «Школа драматического искусства» А.Васильева. Космогонические, религиозные, абстрактно духовные претензии. Претензии, претензии, претензии... Характернейшая черта отечественного продвинутого эстетического сознания, во многом чуждая западной *post*-культуре. Там на подобной позиции стоял, пожалуй, только один великий Сальвадор («Спаситель мира!» – в его автопереводе имени) Дали. Амбиции и ирония разных форм и типов перемежаются у отечественных художников с серьезнейшими попытками прорваться, вернуться в мир духовный, от которого современное искусство сознательно или внесознательно уходит все дальше и дальше. Поиски следов духовного и попытки выразить их в своем творчестве характерны для многих представителей русского нонконформизма и современного продвинутого искусства, в целом ориентированного на вхождение в актуальное евро-американское художественное пространство, однако непременно со своей амбициозно заостренной спецификой. Отсюда и частое взаимное недопонимание или непонимание, неприятие друг друга при общем стремлении к движению в одном направлении.

Последней (по времени) грандиозной и предельно амбициозной попыткой в этом направлении стал проект «ПРЕДСТОЯНИЕ/deisis» (автор идеи и продюсер В.Бондаренко, художник К.Худяков, автор текстов и консультант Р.Багдасаров), представленный в конце 2004 г. в Третьяковской галерее и частично продолженный на I Московской бьеннале современного искусства (2005). Центр и главная часть про-

екта представляет собой огромное (5x15,3 м), на всю стену большого зала подобие православного иконостаса, в пространстве зала размещены подготовительные фрагменты центральной части и варианты, а также сопровождающий текст. Сам «иконостас» (авторы подчеркивают, что «это светское произведение, ни в коей мере не посягающее на каноны церковного искусства. ...существует вне сферы богослужения и храма. Авторы – православные христиане, безусловно учитывают религиозные ценности. Однако “ПРЕДСТОЯНИЕ/deisis” отражает субъективное отношение к этим ценностям, являясь психологической дешифровкой “символического кода” христианства»²⁸) являет собой черное пространство, из которого высвечиваются, выплывают 28 фотонатуралистически выполненных лица и две символические композиции.

Для наглядности приведем достаточно точное описание-пояснение проекта из буклета: «Инсталляция имеет три четко выраженные горизонтальные сечения. Они скреплены одним центральным изображением Христа, кратным 9-ти обычным секторам-подрамникам (лицам остальных персонажей. – *В.Б.*). Верхняя треть объединяет исторических предшественников Христианства (праотцев, пророков, философов), чье духовное влияние не ослабело и в наши дни: Енох, Ной и его сыновья, Моисей, Царица Савская, Заратуштра, Гиппократ, Александр Македонский. Среднюю треть занимают изображения увеличенных запястий Иисуса, пробитых гвоздями, что символически соответствует Распятию. Фрагменты (запястий. – *В.Б.*) по одну сторону от Христа несут символическую картографию Святой Земли, группируясь вокруг Вифлеема. По другую сторону расположены места жизни и смерти лиц сакральной истории христианства, сгруппированные вокруг Иерусалима. Справа и слева – портреты прародителей современного человечества в лице Адама и Евы. В центре нижнего регистра находится классическая двоица деисиса: Мария и Предтеча. Ближайшие позиции занимают апостолы Петр и Павел, равноапостольная Мария Магдалина. Далее располагаются представители христианских святых: Николай Чудотворец, Георгий Победоносец, Серафим Саровский. Замыкают границы самодержжы-христиане: равноапостольный Константин, инициатор созыва Вселенских соборов, и царь-мученик Николай, последний православный император».

Не вступая с авторами в полемику по поводу некоторых странностей в выборе предшественников христианства, да и его носителей (авторы сами отписались, что это «субъективное отношение»), предложу описание проекта. Все лица (а скорее – лица-маски, но не

лики!) созданы на компьютере путем синтезирования тех или иных черт из нескольких сотен фотографий конкретных людей. С помощью компьютерной обработки им были приданы страдальческие, мученические, экзотически-экзальтированные выражения; натуралистически изображены капли пота и крови, порезы, синяки под глазами и т.п. В целом получилась достаточно мрачная интерпретация христианства, как религии исключительно мучеников, страдальцев, иступленных фанатиков, изгоев общества, никогда не знавших ни радости жизни, ни веры ни во что позитивное – ни в воскресение во плоти, ни в грядущее блаженство, ни в Царство Божие. Жутковатое зрелище в полутемном зале. Таким христианство представлялось некоторым римлянам первых веков христианской эры, да наиболее оголтелым из советских так называемых «научных атеистов». Хотя в историческом христианстве всегда были представители и подобного его понимания, но они никогда не составляли в нем более или менее заметной силы или прослойки и, как правило, осуждались отцами Церкви за свой нехристианский ригоризм. Они всегда оставались крайними маргиналами внутри совсем иного соборно узаконенного христианства.

Однако художники имеют право на любую авторскую интерпретацию любого феномена действительности. Это эстетическая аксиома. Не нам их судить, да и вообще художников не судят. Их творчество неподсудно, во всяком случае для человеческого суда. Здесь для нас важно иное. Сделана серьезная заявка на вхождение в современное мировое художественное пространство (на уровне самых современных технологий) оригинальной в определенном смысле русской художественно выраженной ментальности. Или, по крайней мере, ментальности и эстетического сознания, ориентированных на национальные, по своему понятые духовные истоки. При этом авторы, декларируя себя в качестве ортодоксальных православных субъектов, вольно или невольно в своем понимании христианства выходят далеко за рамки традиционного православия, чем открывают возможность достаточно широкой коммуникации и художественного диалога с представителями иных духовно-культурных ареалов.

В этой связи нельзя не отметить еще один интересный и крайне показательный факт. Проект «Предстояние», возможно, по контрасту внутренних творческих установок, привлек внимание представителей студии «Déjà vu records» занимающейся созданием и популяризацией компьютерной трансмузыки, интернациональной (глобализаторской) по своему духу, среди девизов которой есть и ветхозаветное «Заменяю печаль на радость». Трансмузыка, или *транс*, как ее называ-

ют сами создатели, — одна из начальных форм создания виртуальной реальности, — увлекла тысячи компьютерщиков по всему миру, получив самый большой резонанс в Израиле, среди молодежи которого она стала почти религией. Уже проводятся фестивали транс по всему миру. Как заявляют сами отечественные трансмузыканты, для них «транс — удивление, ускоритель, влекущий к безграничному пространству, где никому не тесно, но все едины. Он помогает разрешить встающие в сознании вопросы на пути продвижения к свету, навсегда оставляя такие состояния, как уныние и скука, и открывая человеку более глубокое понимание радости. <...> Для них музыка — язык мировой воли, которая способна разбудить спящих, она объединяет и несет в души людей благовест: Бог есть любовь»²⁹. Ничего подобного не несет в себе проект «Предстояние» и, тем не менее, представители транс'а усмотрели в нем и его автора нечто близкое своим исканиям, признали их за своих, о чем они и поведали миру на своих веб-страницах. Об этом стоит задуматься.

Коснувшись серьезных духовно-религиозных исканий современных русских артистов (а они, как известно, были присущи многим нашим художникам, писателям, музыкантам последних двух столетий вплоть до крупнейших авангардистов Кандинского, Малевича, Шагала), необходимо отметить, что движение в этом направлении, робко начавшееся в глубинах андеграунда, сегодня имеет достаточно широкое распространение. Помимо большого числа художников и ремесленников, которые работают на РПЦ, создавая бесчисленные иконы, расписывая храмы, изготавливая церковную утварь, — здесь обычно наблюдается чисто ремесленный подход к делу как к хорошему бизнесу, как правило, на добротном техническом уровне, — в отечественном искусстве появилось много художников, которые по собственной инициативе и исключительно из внутренних побуждений создают работы на религиозные темы, далеко не всегда ставя на первый план моду или коммерческую выгоду. Среди них есть много неплохих профессионалов, членов союзов художников, известных еще с советских времен мастеров. Однако их продукция, часто тоже достаточно амбициозная, пока не заслуживает особого внимания, как не имеющая какой-либо духовности, адекватно выраженной художественными средствами. Здесь тоже идет своего рода поиск национальной самоидентификации, но результаты пока оставляют желать лучшего.

В арт-пространстве появились и игроки, стремящиеся добиться скандального успеха, как на антирелигиозных провокациях вроде упоминавшегося Тер-Оганьяна, выставившего на «Россиядва» безобидную абстрактную картинку с провокационной надписью: «Эта

работа направлена на разжигание религиозной вражды», так и на акциях, ориентированных якобы в защиту религии (разгром выставки «Осторожно религия» в Центре имени Сахарова) или нравственности (публичное уничтожение книг В.Сорокина членами организации «Идущие вместе»). Как здесь не вспомнить цитировавшийся выше назидательный стишок великого Дмитрия Александровича («Отчего же это люди чуть чего — за топоры?»). Да, люди, особенно наши, в основной массе часто заблуждаются, блудят (иногда играя в блуд)³⁰, но (Пригов здесь — оптимист) «до времени-поры». Кстати, погромщик, порезавший полотно А.Косолапова в Центре Сахарова с изображением Христа на фоне надписи «Макдоналдс», следующим своим актом наметил уничтожение «Предстояния», о чем уже и известил общественность³¹. Все это — лишь пена вокруг крайне серьезных и тревожащих процессов, протекающих в отечественной художественной культуре и эстетическом сознании, которые пытаются обрести свой путь в быстро меняющемся и активно глобализирующемся мире.

На фоне и в пространстве этой достаточно активно бурлящей отечественной арт-жизни эстетика стремится теоретически осмыслить суть происходящего и определить его место в общем историческом художественно-эстетическом процессе, в структуре эстетического сознания современности. В результате серьезных исследований последних десятилетий выявлено главное поле принципов, на которых основывается новейшая художественная практика; оно было осмыслено как своеобразная имплицитная неклассическая эстетика — *нонклассика*³².

Нонклассика, именно как наука, хотя и имплицитная, в сущности своей универсальна для всего современного художественного пространства. Руководствуясь ее принципами, работают сегодня не только художники евро-американского ареала, но и многие мастера искусства Востока и Латинской Америки с определенными коррекциями этнонационального характера. Как мы убедились на анализе некоторых явлений российской современной арт-деятельности, она тоже развивается в основном русле неклассической эстетической парадигмы (постмодернистской, в частности) с некоторыми специфическими особенностями³³. Наряду с рассмотренными выше особый смысл в отечественной художественной культуре современности приобрели явления, описываемые неклассической категорией *симулякра*. При этом если на Западе она была хорошо проработана теоретически, то у нас получила серьезное практическое подкрепление, усиленное психосоциальной спецификой советско-постсоветской исторической ситуации.

Всматриваясь в отечественное «актуальное» искусство, читая тексты многих продвинутых теоретиков-гуманитариев, мы обнаруживаем вдруг только симулякры и симуляции, за которыми ничего не стоит. Точнее, мы почти болезненно ощущаем присутствие за ними пугающей безмерности *пустоты, метафизической пустоты*. Особенно остро она дает себя знать в работах, так или иначе затрагивающих религиозную тематику. Большая часть создаваемых сегодня икон — это только симулякры икон, не ведущие ни к чему за ними стоящему. В них не чувствуется присутствия Духа и духовного, ни святости, ни благодатной ауры. Та же метафизическая пустота просто физически ощущается за «Современным распятием» Сидура и в еще большей мере за «Предстоянием» Худякова со товарищи. Космическим холодом и пустотой веет от этих натуралистических отрезанных компьютерных голов-симулякров, выступающих из мрака небытия. В совершенно одинаковых пустых глазах образов Христа и всех его предшественников и последователей мы видим только одно — страх перед космической Пустотой, предстояние перед ней. И это именно метафизическая пустота, т.е. полное отсутствие чего-либо метафизического, а не умонепостижимое трансцендентное Ничто, которое в свое время ощутил Малевич, написав свой «Черный квадрат», и, испугавшись увиденной реальной Беспредметности, отступил опять в предметный мир видимостей, открыл дорогу современным симулякрам. Лучше видимости, симулякры и симуляции, чем лицом к близости беспредельной Пустоты.

Если говорить по существу, а не прятать голову под страусиное крыло интеллигентского постмодернистского плетения словес à la Деррида, то современная *пост-культура* со всеми ее бесчисленными арт-практиками, полисемиями и беспредельным плюрализмом, непрерывными риторически изысканными говорениями мимо и невпопад как в России, так и на Западе, — это огромный, безмерный симулякр открывшейся сознанию человечества XX в. Пустоты вместо традиционно знакомого нам из классической Культуры Бытия. И «Предстояние» — один из сильных символов этой апокалиптической Пустоты — пустыни Небытия. Если на Западе после знаменательного прозрения Ницше о том, что Бог умер, Ему дали умирать спокойно, в своей кровати, при продолжающемся почитании и уважении, то иная картина была на нашей почве. В советской России Ему сразу срубили голову, а затем физически планомерно уничтожали на протяжении почти столетия всякие напоминания о Нем, о каком-либо духе, о духовности. Понятно, что чувство метафизической пустоты у нас было острее. Уже нонконформистский писатель и филолог А.Терц (Анд-

рей Синявский) находил эту пустоту у Пушкина, особенно в его «Евгении Онегине»³⁴, а московский концептуалист Кабаков сознательно выпускает пустоту в свои произведения как характерную черту русского кухонно-коммунального менталитета. Одна из его картин, выставленная на ряде международных выставок, так и названа «Пустая картина» — пустой холст в раме. Это уже следующий и логичный шаг после Малевича.

«Каждый человек, — писал Кабаков, — живущий здесь (в России), живет осознанно или неосознанно в двух планах: в плоскости своих отношений с другим человеком, со своим делом, с природой, и — в другом плане — в своем отношении с пустотой. Причем эти два плана противоположны, как я уже сказал раньше, друг другу»³⁵. И пустота — не просто художественный прием у Кабакова и других российских постмодернистов, как считают некоторые исследователи, но сама суть их искусства, нечто ощущаемое ими и, как правило, пугающее. Российские концептуалисты постоянно играли с пустотой, ощущая ее магическую притягательность. А. Монастырский, теоретик и лидер группы «Коллективные действия», сознательно стремится к «пустым действиям», к пустоте в искусстве³⁶. М. Рыклин говорит о пустотном центре в концептуализме, об «активном утверждении наблюдения как пустого и пустотного акта, не относимого ни к какому возможному референту»³⁷.

Отсюда понятно стремление *пост*-артистов всех калибров к бесконечному «плетению словес» разных форм и уровней, к бесконечному писанию арт-текста, призванному (внесознательно) завуалировать, скрыть (от себя самого прежде всего) апокалиптический ужас метафизической Пустоты, разверзающейся сегодня перед человечеством. В этом плане все едины — Запад, Восток, Россия. Поп-арт, Гроб-арт, Тот-арт, Нет-арт и иже с ними — все имеют одно основание. И этой глобализации никому избежать не удастся.

На эти мало оптимистические выводы наводит глубинное изучение процессов, происходящих сегодня в отечественной, да и в мировой *пост*-культуре. Однако все ли так глобально беспросветно? Думается, что нет, «но до времени-поры». Определенные позитивные перспективы видит в этом плане начинающая формироваться отечественная постнеклассическая эстетика, которая рассматривает *пост*-культуру со всеми ее феноменами, арт-практиками и теориями и *нон*-классику как переходные этапы к какому-то новому, принципиально *иному* уровню бытия и самого человека, и культуры, и эстетического опыта и сознания. Некоторые предпосылки к этому заметны уже во многих сферах культуры, однако они еще не столь рельефны, чтобы о

них можно было говорить более-менее членораздельно. Между тем отдельные исследователи русского *пост*-искусства уже в 1980–90-е гг. прошлого столетия усматривали среди его особенностей стремление «говорить о мире ином» в отличие от западного искусства, которое говорит только о нашем мире; некую специфическую «нео-сакральность», магизм и т.п.³⁸ Не разделяя этих суждения, можно тем не менее утверждать: если человечество не уничтожит само себя в ближайшие десятилетия, что пророчески предчувствует и о чем собственно и предупреждает мощно и почти истерично *пост*-культура, то ростки того позитива, который был подготовлен и засеян уходящей в историю Культурой дадут, о себе знать.

Примечания

- ¹ Подробнее об этих тенденциях см. в публикациях: *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2002. С. 297–515; *Он же.* Феномен неклассического эстетического сознания // *Вопр. философии.* 2003. № 10, 12. С. 61–71; 80–92.
- ² Удачное понятие Н.Маньковской, введенное для русского постмодернизма, к которому по большому счету относится и весь наш неконформизм позднего советского периода (см.: *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 295).
- ³ В книге А.Глезара «Русские художники на Западе. Эссе и статьи» (Париж–Нью-Йорк, 1986) опубликованы материалы по более чем 40 русским художникам последней на тот момент волны эмиграции. А после опубликования его книги количество их еще возросло.
- ⁴ *Амман Ж.-К.* Логоцентризм и русское искусство // *Худож. журн.* 1996. № 9. С. 56–57.
- ⁵ См., в частности: *Тулицын В.* «Другое» искусства. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995. М., 1997. С. 28, 99 и др.
- ⁶ Там же. С. 109; 167.
- ⁷ *Маньковская Н.Б.* Указ. соч. С. 295.
- ⁸ Образцы концептуалистских работ с ярко выраженным речевым дискурсом см. в книге: *Московский концептуализм /Сост. Е.Деготь, В.Захаров.* М.: WAM, 2005.
- ⁹ Отчасти современной «продвинутой» художественной критикой и в наиболее полном виде в трудах группы «Неклассическая эстетика» Института философии РАН. Подробнее см. работы: КорневиЩе-ОА: Книга неklas. эстетики. М., 1998; КорневиЩе-ОБ. 1999; КорневиЩе-2000; *Маньковская Н.Б.* Саморефлексия неклассической эстетики // *Эстетика на переломе культурных традиций.* М., 2002; *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2002 и др.
- ¹⁰ *Тулицын В.* Указ. соч. С. 24.
- ¹¹ *Дмитрий Александрович Пригов.* Написанное с 1975 по 1989. М., 1997. С. 225.
- ¹² Цит. по: *Тулицын В.* Указ. соч. С. 72, 87, 90.
- ¹³ См.: Там же. С. 146.
- ¹⁴ *Пивоваров В.* Влюбленный агент. М., 2001. С. 67.
- ¹⁵ Цит. по: *Постмодернисты о посткультуре.* Интервью с совр. писателями и критиками. М., 1996. С. 124.

- ¹⁶ Цит. по: *Тупицын В.* Указ. соч. С. 66–67.
- ¹⁷ Там же. С. 181–182.
- ¹⁸ Там же. С. 94–95.
- ¹⁹ Там же. С. 95.
- ²⁰ Там же. С. 137–138.
- ²¹ Там же. С. 151.
- ²² *Dickie G.* Art and Aesthetics. An Institutional Analysis. Ithaca, 1974. P. 49.
- ²³ Справедливости ради надо отметить, что кое-кому это все-таки удается. Отнюдь не единичные примеры этого можно обнаружить и в роскошно изданной книге «Московский концептуализм» (см. выше), и в других работах, особенно по концептуализму, соцарту, апарту. См., в частности: *Тупицына М.* Критическое оптическое. Статьи о современном русском искусстве. М., 1997; *Абалакова Н., Жигалов А.* Тот арт. Русская рулетка. М., 1998.
- ²⁴ Цит. по: *Сидур М.В.* Вадим Сидур: Очерк творчества на фоне событий жизни. М., 2004. С. 144.
- ²⁵ Цит. по: *Тупицын В.* Указ. соч. С. 161.
- ²⁶ Цветную илл. см.: *Сидур М.В.* Указ. соч. С. 114–115.
- ²⁷ О храмоподобном значении своего проекта с пафосом говорит сам художник. См., в частности: *Неизвестный Э.* Говорит Неизвестный. Frankfurt a/M., 1984. С. 139 и далее.
- ²⁸ Цит. по красочному буклету, выпущенному к презентации проекта.
- ²⁹ Текст из буклета «Déjà vu records», распространявшегося на презентации проекта «Предстояние». Подробнее см.: www.dejavu.su.
- ³⁰ Напомню, что древнерусские корни «бляд», «блуд» имеют смысл современного заблуждения. Так что приговские «бляди» – это просто заблуждающиеся, а не сексуальные развратники. Для постмодернизма – это нормальная игра с первоначальными смыслами слов.
- ³¹ Для сравнения менталитетов напомню, что своего рода прообразом работы Косолапова послужила большая серия огромных полотен классика поп-арта Э.Уорхола «Тайная вечера», где на образ Христа (графическая прорись) из «Тайной вечера» Леонардо накладывался то мотоцикл «Харлей», то ценники товаров (6, 99 и др.), то иные поп-артовские клише обиходной продукции. Своего рода профанизирующая деконструкция великой фрески Леонардо. Однако никто из посетителей огромной экспозиции этого проекта в нью-йоркском Сохо не бросался с ножами и топорами на выставленные полотна. Иной менталитет и уровень отношения к тому, что выставлено под шильдиком «искусство».
- ³² Основные материалы по нонклассике систематизированы в моей «Эстетике» (М., 2002. С. 295–515 и последующие издания). См. также: *Бычков В.В.* Проблемы и «болевы точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005.
- ³³ Более подробно некоторые из этих особенностей на примере отечественной литературы показаны в монографиях: *Этштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000; *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2001; *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2001.
- ³⁴ См.: *Терц А.* (Андрей Синяевский). Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1992. С. 382–385.
- ³⁵ Цит. по: *Этштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. С. 94.
- ³⁶ См. его высказывания в книге: *Бобринская Е.А.* Концептуализм. М., 1994.
- ³⁷ *Рыклин М.* Террорологии. Тарту, 1992. С. 97.
- ³⁸ См., в частности: *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1993. С. 273f; 305ff.

*В. В. Бычков,
Н. Б. Маньковская*

Виртуальная реальность как феномен современного искусства*

В 1994 г. Дмитрий Пригов выставил фотографию «Компьютер в русской семье»: при свете пустого монитора герой читает старую книгу. Действительно, персональные компьютеры вторглись в нашу жизнь внезапно, и первой реакцией на них было у многих гуманитариев и людей искусства ироничное отторжение (вспомним ритуальное уничтожение компьютеров группой АВС — сломанные, заплесневелые, гниющие мониторы и мыши). С тех пор многое изменилось. Адекватность приговского варианта соотношения между классической культурой и дигитальными новациями вызывает сегодня большие сомнения. Цифровая электроника, ставшая знаменем научно-технического прогресса современности, не только активно вошла в повседневную жизнь каждого человека, вписалась в традиционные интерьеры, но и активно вытесняет традиционную культуру, культуру Книги. Интернет, компьютерные игры, CD и DVD, мобильные телефоны, цифровая фотография, цифровое кино и вообще «цифра», еще лет пятнадцать назад бывшие прерогативой «продвинутых» пользователей, стали в 1990-е гг. неотъемлемой частью молодежной культуры, а на грани веков привлекли к себе широкий круг людей всех возрастов. И причина тому — не только несомненные бытовые и научно-вспомогательные удобства. Быть может, гораздо большее значение имеют открываемые компьютерными технологиями новые возможности удовлетворения важнейших потребностей человеческой психики, связанных с прорывом за границы реального, в область виртуального. Таковую возможность издавна давало человеку искусство.

* Статья написана в рамках исследовательского проекта № 06-06-80023а, поддержанного РФФИ.

Хотя вопрос о наличии в искусстве «виртуальной» (возможной, вероятной, воображаемой) реальности, да и о самом искусстве как «второй», художественной реальности не новый в науке, сегодня он ставится и решается совершенно по-новому. Во-первых, существенно трансформировалось искусство, прошедшее в XX в. путь от классики через авангард, модернизм, постмодернизм к арт-практикам дигитальных сетей. Во-вторых, благодаря развитию компьютерных технологий радикально изменилось представление о самой виртуальной реальности. В связи с этим возникает актуальная необходимость вписать новую страницу в постнеклассическую эстетику, открыть специальный раздел в ней, изучающий весь комплекс виртуальных явлений в сфере современного эстетического опыта – *виртуалистику*¹.

Виртуальная реальность

Понятие виртуальной реальности (от антиномической игры противоположных смыслов: средневек. латинск. *virtualis* – возможный; англ. *virtual* – действительный, фактический) широко вошло в науку и культуру в 80-е гг. XX в. для обозначения специфической среды, особого пространственно-временного континуума, создаваемого с помощью компьютерной графики и полностью реализуемого в психике субъекта, определенным образом связанного с компьютером и погруженного в эту среду, активно действующего в ней. Совершенно очевидно, что так понимаемая «реальность» далеко выходит за рамки собственно эстетического опыта и касается любой деятельности человека, так или иначе связанной с компьютерно-сетевыми манипуляциями. Тем не менее виртуальность активно внедряется и в сферу современной художественно-эстетической культуры, а понятие «виртуальная реальность» все активнее используется в эстетической теории. Сегодня мы еще можем причислить его к паракатегориям неонклассики, однако совершенно очевидно, что уже в ближайшее время оно способно занять одно из видных мест в категориальном аппарате постнеклассической эстетики, потеснив традиционные категории.

Виртуальная реальность как художественный феномен – это 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 дейст-

вительности (на уровне восприятия) искусственно моделируемый динамический континуум, возникающий в рамках и по законам (пока только формирующимся) компьютерно-сетевого искусства.

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 образ 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, арт-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 net-искусства на паритетных началах программистами — net-артистами (сетевыми художниками/инженерами искусства будущего) и самим реципиентом-участником. Перед реципиентом открываются неограниченные возможности «переселения душ» и 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 и 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 акте эстетического опыта.

Современная научно-фантастическая литература и кинематограф уже дали (иногда талантливо и на хорошем художественном уровне) множество возможных моделей действий человека в виртуальной ре-

альности, как правило, нехудожественной: в них или вообще стирается грань между реальным и виртуальным мирами, или при сохранении этой грани персонажи посещают виртуальную реальность отнюдь не с эстетическими целями. Напомним хотя бы фильм «Матрица» братьев Вачовски (1999), в котором дан один из возможных вариантов организации фантазмагорической виртуальной реальности, фактически уничтожающей человека в его современной виде свободно действующей творческой личности, переводящей его на уровень виртуальной марионетки, управляемой всемогущим электронным «богом» — сверхкомпьютером космического уровня Матрицей. Понятно, что этот апокалиптический вариант виртуальной реальности, созданный пока художественными средствами кинематографа, правда, при активном использовании компьютерных технологий, далек от того, что мы имеем в виду под виртуальной реальностью как феноменом искусства. Сегодня еще хотелось бы надеяться, что человеческий разум не выпустит техногенного джина из бутылки и виртуальная реальность будет существовать только как арт-реальность, удовлетворяющая эстетические запросы человека, полностью подвластная ему, а не поработщающая его. Судя по современным тенденциям развития виртуальности, можно предположить, что в виртуальной реальности способны осуществиться в несколько неожиданном ключе идеалы, витавшие в эстетике XX в.: предельной активизации субъекта восприятия искусства, вовлечения его в создание и процесс развития произведения (робко начавшегося с хепенингов); полного слияния искусства с жизнью; организации жизни (виртуальной) по законам искусства; даже некой квазитеургии и своеобразной «электронной соборности» сознания.

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 плане утилитарно-обыденной жизни, и в искусстве, и во всей культурно-цивилизационной сфере. 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 от всего, с чем человек имел дело в обозримый период истории. Этот фактор пока мало осмысливается, но он составляет существенную антропологическую проблему.

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 уже существующих аналогий, пара-, квази-, протофеноменов компьютерно-сетевой арт-виртуальности.

Пространства виртуальности

Опираясь на введенное выше понятие «виртуальной реальности», мы считаем целесообразным классифицировать всю сферу виртуальности, так или иначе связанной с искусством и эстетическим опытом и частично уже выявленной наукой, по пяти разрядам: 1. Естественная виртуальность; 2. Искусство как виртуальная реальность; 3. Паравиртуальная реальность; 4. Протовиртуальная реальность; 5. Виртуальная реальность.

1. *Естественная виртуальность* – это изначально присущая человеку сфера его духовно-психической деятельности, реализующаяся в сновидениях, грезах, мечтах, видениях наяву, бредовых галлюцинациях, детских играх, фантазировании. В сновидениях мы с необычайной отчетливостью, яркостью ощущений переживаем как видоизмененные картины реально свершившихся или предстоящих событий, так и фантастические, сюрреалистические феномены, испытываем восторг, отчаяние, страх, без труда преодолеваем любые расстояния, совершаем невероятные поступки, летаем, делаем гигантские скачки во времени и т.п. В сновидениях мы фактически живем какими-то новыми виртуальными жизнями, при этом нередко ощущая, что далеко не все в этой реальности подчиняется нашей воле. Иногда мы чувствуем, что поступаем вопреки нашим желаниям, логике обычного поведения, как бы управляемые какой-то внешней нам силой. Как показали исследования психоаналитиков и психологов XX в., сновидения, свидетельствуя о неосознаваемой психической деятельности, являют нам то, что мы нередко пытаемся скрыть даже от самих себя, доводят до логического конца интенции, которым противится наш разум. По-видимому, не случайно, что на протяжении всего XX в. нарастал интерес к сновиденческим концепциям искусства (З.Фрейд, Ж.Лакан, К.Метц и др.), послужившим своеобразным прологом к восприятию новых художественных реалий, связанных с виртуальным миром.

Подобные сновиденческим виртуальные миры разворачиваются в нашей психике, особенно в детском и юношеском возрастах, в процессах грез наяву, мечтаниях, фантазировании. Здесь виртуальная реальность в большей (хотя тоже не в полной) мере поддается нашему волевому управлению. Мы сознательно в воображении создаем обстановку желаемого события, участвующих в нем персонажей, выстраиваем последовательность действий и ситуаций, т.е. фактически выступаем режиссерами и актерами создаваемого нами виртуального спектакля. Не случайно эстетика уже давно признала в каждом человеке (особенно в ребенке) художника, но только некоторым удается довести свое творчество до выражения в чувственно воспринимаемых материализованных формах искусства, а у большинства их творчество остается в сознании на уровне воображаемых миров. Подобной виртуальностью отличаются и детские игры, участники которых полностью преобразуются в виртуальных персонажей и принимают пространство игры за реальность.

2. *Искусство как виртуальная реальность.* Эта проблема давно и хорошо известна эстетике и неплохо разработана в ней без употребления понятия «виртуальная реальность». Для нас же здесь важно, что по существу 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. В процессе формирования художественных образов и символов реципиент активно переживает (сопереживает) возникающие в его внутреннем мире события и состояния как предельно реальные, хотя при этом он практически всегда сознает периферическими областями сознания, что участвует в восприятии произведения искусства, а не в реальном событии. К специфике художественной виртуальной реальности относится сознательное участие реципиента в ней (настрой на эстетическое восприятие искусства), нередко — более высокий уровень переживаний и эмоций, чем при деятельности человека в реальной действительности, а главное — эстетическое наслаждение, сопровождающее весь акт восприятия/бытия этой реальности.

Эстетика и психология давно отметили большое сходство художественной реальности со сновиденческой при наличии и принципиальных различий. Сновидение возникает спонтанно на бессознательной основе без какого-либо волевого участия спящего, хотя иногда он ощущает, что все происходящее — сон и пытается подключить волевое усилие, чтобы как-то изменить его в благоприятную, напри-

мер, для него сторону; однако это редко удается. Сон — исключительно естественный процесс. Произведение искусства и создается, и воспринимается творческими усилиями художника или реципиента при достаточно активном участии сознания. При этом полного погружения в художественную реальность, т.е. полного отождествления ее с внешним миром, в нормальном акте эстетического восприятия не происходит.

3. *Паравиртуальная реальность.* К ней мы относим две сферы в художественной культуре XX в.: а) психоделическое искусство и б) всевозможные наработки элементов виртуальности в авангардно-модернистско-постмодернистском искусстве и в самых продвинутых и актуальных арт-практиках современности, возникающих (элементов) на базе традиционных «носителей» искусства, без применения особой техники, прежде всего электроники. Эти элементы и даже целые квазивиртуальные миры создаются в данной сфере отчасти осознанно, но чаще всего возникают самопроизвольно под влиянием всей современной, техногенноориентированной атмосферы в культуре, точнее уже в *post*-культуре.

4. *Протовиртуальная реальность.* К этой области мы относим все формы и элементы виртуальности, возникающие или сознательно создаваемые на базе или с применением современной электронной 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 (видео- и компьютерные инсталляции, компьютерные спецэффекты в кино, видеоклипы, TV-реклама и т.п.); б) создание на основе элементов виртуальной реальности артефактов массовой культуры и прикладных продуктов, содержащих признаки художественности (компьютерные игры, видео-компьютерные 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 (гипертекст, 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 исключительно на аудиовизуальное восприятие без сенсорного подключения реципиента к сети. На протовиртуальном этапе ощущение ус-

ловной границы между реципиентом и артефактом не утрачивается, чувство дистанции сохраняется, полного погружения в виртуальную реальность не происходит.

5. Собственно *виртуальная реальность* в той форме, как она была определена в начале статьи, т.е. предполагающая полное погружение реципиента в виртуальный мир путем воздействия на все его органы чувств, иллюзия полного вхождения его в виртуальное пространство и свободных действий 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. На них мы и предполагаем сосредоточить свое внимание в данной статье, полагая, что и 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.

Паравиртуальная реальность

А. Одним из ярких предтеч компьютерно-сетевой виртуальности, генератором своеобразной квазивиртуальной реальности является психоделическое искусство, создаваемое (и воспринимаемое) при измененных состояниях сознания художника и фактически выводящее человека с помощью наркотических средств в галлюциногенные пространства, близкие к виртуальной реальности. Художник достигает здесь уровня естественной виртуальности (сновидения, бреда, галлюцинации) с помощью наркотических средств. Результаты деятельности таких художников наиболее адекватно воспринимаются реципиентами, также принявшими хорошую дозу. Галлюциногенную и собственно виртуальную реальность сближает трехмерная конкретность, невероятная отчетливость многослойного видения, подробность, фактурность, пластичность ощущений, а разделяет крайняя деформированность, сюрреальность психоделической реальности. Вот пара свидетельств психоделиков. «Поначалу плоские, понемногу они (картины. — В.Б., Н.М.) стали обретать третье измерение, раскручиваясь в черном пространстве то ко мне, то от меня: вместо обычного плоского фона, который виден при закрытых глазах, возникает пространство глубокое и динамичное... Образы удивительно переплетены с мускульными впечатлениями, ощущениями внутренних органов — так возникает целое, необычайно тонкое по общему наст-

рою...»²; «Зеркала, висевшие на стенах паба, изогнулись и заключили их в странный пузырь, отрезав от всех остальных посетителей паба... Сперва такая изоляция показалась друзьям приятной, но вскоре они поняли, что сойдут с ума и задохнутся внутри этого пузыря. Они сидели, прислушиваясь к сокращениям мышц, стуку сердца, шипучей циркуляции крови по венам. Они поняли, что являлись, в сущности, машинами...»³.

Параэстетическая специфика психоделического искусства состоит в делегировании прерогатив авторов-профессионалов непрофессионалам, установке типа «сделай сам», что также вызывает аналогии с «сетевыми художниками»: галлюцинаторные эффекты отождествляются с творческими озарениями, возникает иллюзия недифференцированности творческих способностей. Наибольшую известность приобрели психоделические музыкальные и литературные практики, генетически связанные с дадаизмом, сюрреализмом, леттризмом, ситуационизмом, а также субкультурами хиппи, панков, иксеров, рейверов, хакеров.

В контексте взаимоотношений между виртуальностью и психоделикой о субкультуре хакеров следует сказать особо. В 1960-е гг. леворадикальная позиция молодых программистов, выпускников Массачусетского технологического института, протестовавших против бюрократических ограничений доступа к компьютерной информации под девизом «информация должна быть свободной», вылилась не только в акты взлома компьютерных сетей, но и в попытки создания основ компьютерной культуры. При их непосредственном участии, а нередко и по их инициативе возникали первые компьютерные журналы, видеоигры, осуществлялись эксперименты в области компьютерной графики и музыки. Существенным элементом вхождения в виртуальную реальность были наркотики: многие хакеры воспринимали ее как коллективную галлюцинацию наподобие психоделической. С такой позицией во многом связано инициированное хакерами движение киберпанков, делавших в 1970-е гг. ставку на наркотически-виртуальную модель жизни и творчества.

Свой роман в стиле фэнтези «Новороманист» (1985) У.Гибсон посвятил киберпространству как созданной электронными средствами общечеловеческой галлюцинации, воздействующей на все органы чувств. Лидеры «химического поколения» 1980–90-х гг. в литературе – писатели И.Уэлш, Д.Нун, Г.Хилл. Основная проблематика их произведений – наркотическое опьянение как самодостаточный, абсолютный жизненный опыт, «другая реальность», более яркая и красочная, чем повседневность, дарующая, наподобие виртуальной

реальности, ощущение полной, безграничной свободы. Признак психоделического литературного стиля – сочетание натурализма и экспрессии, трагифарса и мелодрамы, трансгрессивности и иронизма; раздробленный сюжет, большое количество действующих лиц (в основном маргиналов, как европейцев, так и цветных переселенцев, объединенных термином «еврохлам»); обилие жаргонизмов, диалектизмов и ненормативной лексики (нередко экранизации на языке оригинала сопровождаются субтитрами), черный юмор, элементы социальной сатиры; эстетический шок, повышенный интерес к безобразному, монструозному. Излюбленные сюжеты – наркотические видения, физиологические ощущения наркоманов, изменения, происходящие в их жизни вследствие наркотической зависимости, экстаз, «химическая любовь», традиционно и нетрадиционно ориентированный секс (жесткое порно), насилие, жестокость, растрата, СПИД, смерть. Психоделизм в музыке с виртуальной реальностью сближает утрата ощущения времени и пространства (рок-музыка 1960-х годов, панк-музыка 1970-х, музыка «рейв» и «техно» 1990-х с их форсированным, как после приема «психовитаминов», восприятием звука). Кроме того, психоделическое «искусство необычного» ассоциируется с мистериальностью, мистической властью над аудиторией, коллективным приобщением к «чудесному экстазу», что вполне вероятно будет характерно и для сетевой виртуальной арт-реальности.

Таким образом, в сфере психоделического искусства была фактически апробирована и смоделирована одна из форм квазивиртуальной реальности, существенно приближающаяся на уровне восприятия к собственно виртуальной реальности в ее негативно-антигуманном, как бы минус-эстетическом аспекте. Понятно, что уже сегодня нельзя игнорировать этот аспект, ибо современный уровень сетевой виртуальности, пока еще не усиленной сенсорными датчиками и не усложненной арт-конфигурацией, почти наркотически воздействует на некоторые слои молодежи. Здесь нас, однако, интересуют прежде всего тенденции и возможности позитивного, т.е. собственно *эстетического*, использования виртуальной реальности, которая, хотим мы того или нет, уже сегодня становится актуальной реальностью человеческой жизни.

Б. Иной аспект паравиртуальной реальности мы усматриваем в сфере собственно актуального искусства и арт-практик современности, где нарабатываются элементы виртуальной реальности будущего. Немало было сделано (притом внесознательно) уже в русле авангардно-модернистско-постмодернистского движения художественного опыта. Сегодня почти очевиден своеобразный «телеологизм»

бурного, кажущегося хаотическим развития ситуации в художественно-эстетической культуре XX в., заключающийся, по крупному счету, в нескольких главных тенденциях, которые применительно к данной теме могут быть сформулированы так: 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, полисемантических, конвенциональных, релятивных установок организации некоей ситуативной деятельности-реальности; выработка принципиально инновационных парадигм творческой деятельности и восприятия на основе «измененного» сознания, в котором господствующее положение занимают не формально-логические, одномерно-дискурсивные конструкции и словесные тексты, но полисемантические аудиовизуальные, тактильно-гаптические структуры, ориентированные на функционирование «новой телесности», в том числе и виртуальной, и обращенные отнюдь не к рационально-рассудочной сфере человеческого сознания⁴. 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 немыслимых для внекомпьютерного мышления. Остановимся кратко на некоторых тенденциях.

Один из вариантов виртуализации литературного текста связан как с особенностями авторского мышления, так и со способами его создания писателем. Общим для весьма неоднородных в художественном отношении текстов В.Пелевина («Шлем ужаса»), А.Лёвкина («Письма к ангелам»), В.Кальпиди («Машинерия чудес»), А.Бородини («Гонщик»), В.Шарова («Мне ли не пожелать»), А.Королева («Эрон»), Л.Соколовского («Ночь и рассвет») является принцип дискретности, делимости, взаимозаменяемости эпизодов-«файлов» в «корневом каталоге» произведения. Курсор авторского интереса произвольно скачет между персонажами-масками и их функциями. Линии развития сюжета резко обрываются и возникают там, где их не ожидает читатель. Подобный подход является логическим продолжением той линии развития постмодернистского искусства, которая связана с разрушением границ артефакта, отказом от причинно-вре-

менных связей; «принципом матрешки», позволяющим посредством отступлений, комментариев, маргиналий заглянуть в головокругительную пустоту – бездну нервно пульсирующего сюжета. Отказавшись от схематизма и абстрактности концептуального искусства, создатели паравиртуальных художественных структур по существу воспользовались его проектным принципом, наполнив и переполнив его гиперреальной фактурностью. Достаточно вспомнить полисюжетность «Школы для дураков» и «Палисандрии» С.Соколова, «Бесконечный тупик» Д.Галковского, чей текст перманентно раздвигается посредством примечаний. При этом квазикомпьютерный период в литературе ассоциируется с переходом от постмодернистской интертекстуальности к стиранию границ между текстом и реальностью. Издержки такой манеры письма – речевые штампы, дефицит психологизма, превращение автора-демиурга в моделиста-конструктора, а персонажей – в фигуры псевдокомпьютерной игры.

Проявлением аналогичной тенденции в театральной сфере являются виртуально аранжированные театрализованные представления-перформансы. И дело не только в оптимизации технической стороны творческого процесса, хотя театральные компьютерные разработки действительно позволяют в конечном итоге отработать на дисплее детали спектакля и увидеть его будущий облик в трех измерениях. Речь идет о художественно-эстетической стороне театрального развития. Одним из его векторов является стремление к стереоскопическому эффекту восприятия спектакля зрителем, проявлявшееся в театральных опытах П.Брука, Е.Протовского, А.Васильева, П.Фоменко, С.Соловьева. В последней трети XX в. они нередко превращали спектакли по классическим пьесам в своего рода хепенинги, побуждая зрителей переходить из одного театрального зала в другой или же блуждать по многоэтажным театральным помещениям, произвольно монтируя тем самым фрагменты идущих там представлений.

Другая тенденция связана со сценическими превращениями героев классических пьес в персонажей комиксов, мультфильмов, компьютерных игр. Такая метаморфоза произошла, скажем, с герцогом Кларенсом, королем Эдвардом и герцогиней Йоркской из шекспировского «Ричарда III» в интерпретации К.Райкина – все эти жертвы убийств в исполнении М.Аверина последовательно превращаются друг в друга, обретая бессмертие виртуальных фигур. Или с Машей и Щелкунчиком в мультижанровом «театре-цирке» А.Могучего «Кракатук». Маша здесь – современный подросток, чуть не ставший жертвой виртуального мира: ей угрожают техногенные чудовища – кибермыши. Щелкунчик проникает в компьютерную лабораторию Мыши-

ного короля, и голова его превращается в огромный четырехэкранный телевизор. Жаль только, что все это происходит на фоне мало-профессиональных по замыслу и исполнению цирковых номеров. Сегодня на смену такого рода внешним эффектам пришли поиски театральных приемов, способных послужить своего рода мостом между театральной условностью и виртуальной реальностью. Не случайно режиссер А.Жолдак, работающий ныне на грани между актером и марионеткой, планирует следующую стадию, когда актер станет искусственным, и стремится к модели театра, где актеры существуют на уровне неживых существ.

Театральные «репетиции» виртуального многообразны. В отличие от недавнего прошлого (еще не вполне изжитого), когда «новизна» театрального прочтения классики заключалась по преимуществу во внешнем противоборстве с ней — сокращении и произвольном переструктурировании пьесы, переносе действия в иную эпоху и соответствующем переодевании актеров и т.п., сегодня наиболее художественно значимые интерпретации отличаются повышенным пиететом к оригинальному тексту, стремлением постичь глубинное, вневременное значение классики средствами современной выразительности, психоэмоционально, чувственно и интеллектуально соотносить ее художественный строй с эстетическим сознанием человека XXI в. Так, в спектакле М.Тальхаймера «Эмилия Галотти» (Дойчес Театр Берлин) пьеса Г.-Э.Лессинга не претерпела существенных трансформаций. Тем не менее, это не слишком репертуарное произведение, ставшее, по преимуществу, достоянием историков эстетики и искусства эпохи Просвещения, заставило вибрировать зрителей на театральном фестивале NET 2005 г.

Впечатляющий художественный эффект спектакля был достигнут, на наш взгляд, прежде всего благодаря тому, что в нем удалось визуализировать невербализуемое, причем именно теми средствами, которые коррелируют с компьютерными эффектами. Жест, мимика, язык тела в целом здесь важнее канонического текста. Значимы не слова как таковые, но их контрастное сочетание с истинными желаниями, намерениями, целями персонажей, выражающимися сугубо пластическими символами. Чего стоит хотя бы жест принца, кистью руки как бы снимающего отпечаток с лица Эмилии, «фотографирующего», мысленно созерцающего, ласкающего и затем «впечатывающего» в себя предмет своей страсти. Или пантомима с элементами клоунады, свидетельствующая об истинном характере планов принца и его камердинера, скрывающемся за внешней благопристойностью слов. Или застрявшая в дверном проеме рука принца — вопло-

щенный зов и ожидание, навстречу которым в медленном сомнамбулическом танце, как бы движимая курсором по экрану монитора, скользит Эмилия. Или экспрессионистски заостренные позы и движения родителей девушки...

Красноречивы не слова, а тела персонажей, у каждого из них свой жест — прыжки, шатания, зигзагообразные пробежки или проходы строго по прямой, характерные движения рук, наклоны головы. Контрапункт, возникающий между словом и действием, позволяет раскрыть характеры героев, не прибегая к приемам традиционного психологического театра (чеховское «ружье» — револьвер Эмили — здесь не стреляет, господствует принцип *non-finito*). Поп-артовское укрупнение деталей, стилистика кинематографических стоп-кадров и крупных планов сочетается с выразительной в своем лаконизме сценографией (внешне монолитные стены замка оказываются проницаемыми, превращаются в череду зияющих дверных проемов; задником служит черный квадрат). Крайне лаконичными, даже минималистскими средствами создателям спектакля удается выявить нечто весьма существенное. Инновационный характер их трактовки морализаторской, дидактической пьесы Лессинга с ее четкой границей между добром и злом, красотой и уродством состоит в подлинно современном выявлении сложности, неоднозначности характеров и ситуаций.

Злодей-соблазнитель здесь одержим искренней страстью; невинная жертва, подверженная «комплексу Керубино», внесознательно отвечает ему взаимностью; покинутая прежняя возлюбленная оказывается умной, ироничной, уверенной в себе самодостаточной личностью. Дань просветительской доктрине отдается, пожалуй, только в экспозиции и финале спектакля — он открывается «золотым дождем» сверкающего фейерверка, создающим атмосферу радостного ожидания, а завершается танцем фигур в черном, уносимых потоком экзистенции и растворяющихся во мраке безысходности. При этом контраст света просвещения и тьмы невежества, порока обыгран в духе массовой культуры (что подчеркивается иронически звучащим музыкальным шлягером Ш.Юмбаши из фильма В.Карвая «Любовное настроение»), точнее, компьютерной клипово-рекламной эстетики, привычной для современного пользователя интернета. Персонажи спектакля действуют, не задерживаясь на размышления, события раскручиваются сами собой. Режиссер сознательно проигрывает «скоороговоркой» все то, что может показаться современному зрителю отвлекающим и избыточным.

Тальмахер, несомненно, усвоил ряд театральных новаций М.Чехова, В.Мейерхольда, Б.Брехта, А.Арто. Ему близка идея театра жестокости о способности искусства в жестоких обстоятельствах формировать другое сознание посредством крика, гнева, прорыва границ. Наибольшее влияние на него оказала, пожалуй, эстетика Б.Вилсона. Однако в отличие от изысканно-живописных «живых картин» последнего, сценические картины Тальмахера гротескно заострены, парадоксальны. Статике театральных решений Вилсона он противопоставляет динамичные взаимопереходы, внешние и внутренние перевоплощения, жизнь по правилам скорее виртуального, чем реального мира, где существует шанс «жизни наоборот», возможность начать все сначала не ограничена. Virtuозная техника актеров, ансамблевый принцип игры позволили воплотить тонкие нюансы режиссерского замысла, создать целостное эстетическое впечатление от этого инновационного опыта виртуализации театральной классики, максимально приближенного к формам актуального искусства. Ощущение адекватности подобного художественного решения эстетическим потребностям современного зрителя не в последнюю очередь сопряжено с теми визуальными и эмоциональными формами, которые соотвечествуют, в том числе, его опыту общения с компьютером, тем психологическим особенностям восприятия, которые во многом сформированы компьютерными играми.

Еще более репрезентативный пример виртуализации театрального действия – моноспектакль Э.Лакаскада «К Пентесилее» по пьесе Г.фон Клейста (Комедии де Канн, Франция). Он строится на контрасте возвышенно-патетической декламации оригинального стихотворного текста, выдержанной в классической, даже классицистской манере, и суперсовременных визуальных решений. Кажущееся гуттаперчевым тело актрисы, подвешенное на тонких шпагатах, перекручивается, корежится в немыслимых позах. Не только ее глаза, но и постепенно обнажаемая фигура в целом оказываются зеркалом мятущейся, страдающей души. В кульминационный момент спектакля нагое тело как бы превращается в монитор компьютера – на него проецируются цветные и черно-белые абстрактные картины, причудливо меняющиеся, переструктурирующие живую плоть. Пентесилея действительно «выходит из себя» – то в любовном экстазе, то в приступе безумия, ведущего к убийству возлюбленного. Не говоря уже о том, что ее мимика укрупняется на гигантском экране реального компьютера, а шепот многократно усиливается благодаря многоканальным звуковым технологиям...

Протоиртуальная реальность

Эксперименты, предвосхищающие виртуальную реальность с помощью традиционных художественных средств или частично имитирующие ее, а также новые возможности самой компьютерной техники применительно к сфере арт-деятельности образовали на рубеже веков некую критическую массу, послужившую мостом для перехода к новому этапу виртуальности — протоиртуальной реальности. В одной статье нельзя подробно осветить все аспекты этого многогранного, как было показано выше, этапа, на котором фактически формируются уже многие основные элементы собственно виртуальной реальности. Мы остановимся здесь только на некоторых. Один из них характеризуется включением компьютерных спецэффектов, компьютерной графики в ткань художественных произведений традиционного искусства, что способствует развитию принципа интерактивности.

Интерактивность — способ активного воздействия реципиента на виртуальную реальность в режиме конкретного времени ее становления и восприятия. Интерактивность позволяет совместить традиционно формирующийся в психике субъекта художественный образ с более-менее активным воздействием на сам художественный объект, материально трансформирующим его и тем самым корректирующим и художественный образ. Герменевтическая множественность чисто духовных интерпретаций сменяется мультивзаимодействием, диалог — не только вербальным и визуальным, но и чувственным, поведенческим полилогом реципиента с воспринимаемым произведением наподобие коммуникации пользователя с компьютером. В новейших художественных акциях роли художника и публики смешиваются, сетевые способы передачи информации смещают традиционные пространственно-временные ориентиры. Ограничения, связанные с пространством и временем, сводятся к виртуальному нулю. Реципиент превращается из наблюдателя в сотворца, влияющего если не на становление, то на развитие и модификацию произведения искусства. Суждения о произведении как открытой системе теряют свой фигуральный смысл.

Одним из интерактивных опытов с протоиртуальной реальностью в театре стал спектакль Ж.Монтвилайте «Shlem.com» по роману В.Пелевина «Шлем ужаса». Пелевинская интерпретация мифа о Тесее и Минотавре дана в форме интернет-чата. Запертые в отдельных комнатах восемь персонажей ищут выход из лабиринта, самоидентифицируясь то с Тесеем, то с Минотавром. На сцене этот сюжет пред-

ставлен в жанре Active Fiction Show, сочетающем театральный перформанс, видео, музыку, интернет. Зритель, снабженный ноутбуком, наводит курсор на фотографию одного из актеров, сидящих в оснащенных системными блоками кабинках, и получает возможность следить за ходом действия не только из зрительного зала, но и из глубины сцены, комментируя увиденное в чате. А видит он приснившийся Ариадне виртуальный лабиринт: на сетчатом экране возникают то высокие стены, обретающие отчетливую фактуру по мере движения по лабиринту, то устрашающая тень Минотавра, то готический собор, то, наконец, Шлем ужаса; по экрану ползут реплики персонажей. Актеры вынуждены играть с расчетом на своего рода «круговую кинопанораму», что временами дается им с трудом. Немалую долю зрительского внимания занимают компьютерные манипуляции, не позволяющие полностью сосредоточиться на сценическом действии. Интерактивность пока остается здесь исключительно на декларативном уровне. Создается впечатление, что на данном этапе театр практически отторгает столь резкое вторжение неорганичных для его природы технических приемов и новшеств.

Протовиртуальная реальность на театральной сцене оказывается пока скорее эффективным техническим аттракционом, чем результатом имманентного художественного развития. Так, руководитель берлинского театра «Фольксбюне» Ф.Кастроф начинает свой провокативный спектакль «Терродром», посвященный теме насилия, проецированием на сцену компьютерной игры, в которой виртуальные персонажи непрерывно истребляют друг друга. Введение в спектакль элементов виртуальной реальности размывает границу между компьютерными игроками и живыми актерами. Чувство реальности утрачивается, внутренняя жизнь подменяется эффектными жестами. В спектакле Р.Кастеллучи «Путешествие на край ночи» по роману Л.-Ф.Селина прикрепленные на концах проводов микровидеокамеры вводятся во внутренние органы исполнителей, фиксируя малейшие изменения их состояния в зависимости от эмоционального накала роли. Соответствующие проекции «изнутри» сочетаются с «внешним» видеорядом. Однако такое сопоставление носит, скорее, механический характер, не несет собственно художественной информации.

Более органичными и обоснованными в художественном отношении выглядят, пожалуй, элементы виртуальной реальности в сугубо дансатных балетах, ориентированных в отличие от нарративных драмбалетов исключительно на визуальность. Так, в балете «Парадиз» Ж.Монтальво движения танцовщиков сочетаются с их записанными на пленку виртуальными дублями. Видеоряд позволяет строить про-

странство как по горизонтали, так и по вертикали: на сцене и заднике действие показывается в разных ракурсах, что позволяет создать эффект хождения по стенам, левитации и т.п.

Специальный интерес представляют попытки создания на основе современных компьютерных технологий многосоставных зрелищ, сплавляющих воедино театр, танец, кино, видео-арт. Французские хореографы-технологи и режиссеры Николь и Норбер Корсино (N+N Corsino) называют свои спектакли живыми инсталляциями, претендуя на создание нового, совершенно самостоятельного вида искусства. Их проект «Топология мгновения» и видеолекция «Территории танца» презентуют ансамбль мультимедийных ситуаций. Действие носит интерактивный характер. Блуждая по лабиринту, образованному колышущимися и складывающимися четырехметровыми экранами, зрители при помощи пультов управления могут самостоятельно выстраивать действие, меняя хореографию и сценографию. Танец живых актеров как бы «комментируют» движения их виртуальных клонов. «Хореографическое тело в трех измерениях» создается посредством прикрепленных к телу танцовщиков специальных датчиков, фиксирующих импульсы, блики и вспышки, возникающие во время исполнения, и переводящих их посредством цифровых программ в компьютерное изображение. Последнее представляет собой нечто вроде ожившей графической схемы танцующей фигуры, живущей на экране собственной жизнью. Полнота виртуального эффекта достигается благодаря параллельному изображению (либо реальному присутствию) настоящего танцора и его «робота». Своими прихотливыми движениями на фоне природных и урбанистических пейзажей актеры то сливаются, то контрастируют с ландшафтом. Танец оказывается лишь одним из элементов общей картины, сотканной из изображений пейзажей, теней, разного рода объектов.

Более продуктивно, чем в театре, элементы протовиртуальной реальности формируются в сфере так называемых технических видов искусства – кинематографе, телевидении, видео. К ним в наибольшей мере применимо и понятие визуальности. Этот термин вошел в отечественный научный лексикон сравнительно недавно, потеснив классическую «изобразительность». Он возник в ситуации размывания граней между искусством и неискусством, вводя в арт-пространство практически все видимые образы и, тем самым, признавая их художественными. Помимо традиционных изобразительных и пластических искусств (живописи, графики, скульптуры, архитектуры), понятие визуальности обнимает фотографию, рекламу, дизайн, все новейшие формы продвинутых искусств (объекты, ин-

сталляции, акции, энвайронмент и т.п.), в потенции — все аспекты виртуальной реальности. На смену некоторым традиционным искусствоведческим терминам (пространство, перспектива, композиция и т.п.) пришли иные — обзор, панорама, «взгляд с птичьего полета» как ракурсы визуальности. Примечательно, что визуальность выступает порой синонимом виртуальности⁵.

Квинтэссенцией протовиртуальной визуальности являются кинематографические спецэффекты, созданные с помощью компьютера. В протовиртуальной кинореальности синтезируются принципы фильмического движения, фотореализма, киберпанка, психоделического искусства. Еще на заре кинематографа новый аттракцион, которому лишь предстояло стать искусством, выказал свою предрасположенность к виртуальному: зрители шарахались от люмьеровского поезда, погружались в волшебный мельсовский мир, созданный посредством механических и оптических спецэффектов. В XXI в. компьютерные технологии стали одним из обычных элементов кинопроизводства, а возникающие на их основе визуальные спецэффекты — признаком современного киноязыка, во многом изменившего традиционную киноэстетику. А ведь на памяти ныне живущего поколения, в 60–80-е годы XX в., компьютер выступал в фильмах С. Кубрика («Космическая Одиссея 2001 года»), П. Хайамса («2010») и др. как враждебная человеку сила, и лишь в 1990-е гг. начался процесс его «приручения» («Газонокосильщик» Б. Леонарда, «Сеть» И. Уинклера). С 1982 г., времени появления первого фильма с применением дигитальных спецэффектов (имеется в виду триллер «Трон», живописующий приключения героя в недрах гигантского компьютера), компьютерная графика, цифровое видео, многоканальные звуковые технологии прошли долгий путь развития⁶. Его значимыми вехами стало появление виртуального монтажа, компьютерных спецэффектов морфинга, компоузинга, плавающей раскадровки, motion capture (захвата движения) и др. С их помощью стали возможными создание новых фантазийных персонажей, трансформация объектов, изменение фона, «зачистка» изображения от ненужных деталей. Новые приемы, как это нередко бывает в технических искусствах, поначалу использовались в качестве эффектного трюка, аттракциона в массовых жанрах и лишь постепенно стали обретать собственно художественную значимость.

Если в компьютерной графике, позволяющей обойтись без дорогостоящей бутафории, момент искусственности обыгрывался («Челюсти», «Кинг-Конг», «Джуманджи»), то в компьютерном (нелинейном, виртуальном) монтаже, заменяющем последовательную организацию кадров их многослойным наложением друг на друга,

искусственность трюков тщательно камуфлируется («Смотри, как падают люди»). Морфинг как способ превращения одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации лишает форму классической определенности. Так, становится возможным проследить цепь волшебных превращений колдуньи: опоссум – козел – страус – черепаха – тигр – женщина («Уиллоу») или создать фантастические существа, состоящие из морской воды («Бездна») либо жидкого металла («Терминатор 2»). Становясь текучей, оплазированной в результате плавных трансформаций, неструктурированная форма воплощает в себе снятие оппозиции «изоморфное-аморфное». Кроме того, морфинг позволяет преобразовать сам тип пространственности, перенастроить перспективу. Возникающие в результате морфинга трансформеры свидетельствуют об антииерархической неопределенности виртуальных эстетических объектов. Композинг, заменяющий комбинированные съемки, позволяет создать иллюзию непрерывности переходов, лишенных «швов»: «заморозить» движение; превратить двухмерный объект в трехмерный; показать в кадре след от предыдущего кадра; создать и анимировать тени и т.д. Виртуальная камера функционирует в режиме сверхвидения, манипулируя остановленным «вечным» временем, дискретностью бытия, проницаемостью, взаимовложенностью вещного мира. Немалую роль играют и новые способы управления изображением – возврат, остановка, перелистывание и т.д. Компьютерные технологии изменяют характер труда аниматоров: эквивалент рисованной анимации может быть создан путем оцифровки движения одетого в виртуальный костюм актера. Поддаются моделированию и реальные виды исторических мест прошлого, не говоря уже о создании компьютерных природных катаклизмов, атмосферных явлений и пр.

Эстетический эффект такого рода новаций связан со становлением новых форм видения, сопряженных с полимодальностью и парадоксальностью восприятия, основанных на противоречивом сочетании более высокой степени абстрагирования с натуралистичностью; многофокусированностью зрения; ориентацией на оптико-кинетические иллюзии «невозможных» артефактов как эстетическую норму.

Компьютерные спецэффекты способствуют возникновению амбивалентной мультиреальности, населенной виртуальными персонажами – киборгами, биороботами, зомби, воплощающими недифференцированность живого и неживого. Среда их обитания – фантазматическая область дематериализации объектов, раздвоения их абрисов, утраты непрозрачности, феноменов левитации. Они лишены харак-

теров, личностного начала, что создает выразительные контрасты в случаях сочетания компьютерной анимации и игрового кино («Каспер», «Кто подставил Кролика Роджера?»). В «Парке Юрского периода» С.Спилберга виртуальные персонажи, как бы отснятые на натуре, не только действуют сами, но и активно взаимодействуют с живыми актерами. В этом фильме впервые появляются цифровые двойники персонажей, в данном случае людей и анимационных динозавров. Так, в одной из сцен фильма тиранозавр впивается в человека, а затем отбрасывает его. При съемках этого эпизода подвешенного на канатах актера откидывали в сторону, а затем закрашивали канаты посредством графического редактора. Потом путем комбинированных съемок на данное видеоизображение накладывали компьютерную анимацию, где чудовище заглатывало компьютерную модель человека.

Первое цифровое изображение человеческой кожи (свернутая шея героини М.Стрип в фильме «Смерть ей к лицу») датируется 1992 г. Следующий шаг на этом пути – искусственно синтезированные методом сканирования виртуальные актеры. После трагической гибели актера Б.Ли на съемках фильма «Ворон» (1994) было решено воссоздать его лицо компьютерным способом. В том же году Т.Хэнкса, исполнителя главной роли в фильме «Форрест Гамп», с ювелирной точностью вмонтировали в кадры старой кинохроники – он пожимал руку президенту США. А Д.Кэрри в «Маске» глотал связку динамитных шашек, не повредивших ему при взрыве: лицо актера сканировали, а затем трансформировали посредством компьютерной графики. Не меньшее впечатление произвел компьютерный эффект поэтапного исчезновения человека в фильме «Невидимка» (2000).

В триллере «Финальная фантазия. Духи внутри нас» (2001) все персонажи, не отличимые от живых людей, – компьютерные. Герои трехмерного мультфильма «Полярный экспресс» (2004) были сканированы с настоящих актеров. А в ленте «Симона» в центре внимания оказывается виртуальная красавица, заменившая, по сценарию, капризную кинозвезду. Симона пользуется невероятным успехом у жаждущей увидеть ее воочию публики. Она – само совершенство.

Действительно, протовиртуальная реальность усиливает соблазн перфекционизма – принципиальной незаканчиваемости творческого процесса, пределов совершенствования которому, в том числе и компьютерными средствами, не существует. Актерская «склонность к виртуальности» приобретает значение при кастинге. Возможность компьютерного ремейка киноидолов прошлого, омоложения актеров (М.Плисецкой, И.Чуриковой в проекте «Квартет») либо создания

фантомных персонажей, не имеющих прототипов, позволяющая обойтись без живых актеров, радикально меняет не только процесс кинопроизводства, но и воздействует на творческий процесс. Исчезновение «сопротивления материала» реальности, позволяющее погрузиться в область чистой фантазии, переструктурирует соотношение рационального и иррационального, конкретного и абстрактного, объективного и субъективного, усиливая концептуально-проектное начало творчества.

Впрочем, возможен и обратный ход, когда «живой» спектакль имитирует виртуальную реальность и конкурирует с ней: в феерии Ф.Жанти «Неподвижный путник» режиссер и актеры «переигрывают» виртуальность, достигая впечатления морфинга, «невозможного объекта» и т.д. при помощи виртуозной актерской техники, оригинального хронотопа, остроумного художественного оформления. Спектакль – своего рода симулякр протовиртуальной реальности, созданный традиционными художественными средствами.

Виртуальная модель бытия оказывает обратное воздействие на киноповествование, не требующее компьютерных технологий. Так, в психодраме Д.Линча «Малхолланд Драйв» важно не столько внешне алогичное соотношение первой и второй частей фильма, сколько бесконечная вариативность судеб персонажей, их личностная неопределенность.

Что же касается художественно-эстетического эффекта новых многоканальных звуковых технологий как элемента протовиртуальной реальности в кино, то он сопряжен с созданием у зрителей ощущения реальности происходящего на экране, их вовлеченности в кинематографическое действие. Многое перекликается здесь с эстетикой гиперреализма: отдельные звуковые фактуры искусственно вычлняются и укрупняются, акустически форсируются. Окружающий зрителя со всех сторон, обтекающий его многоканальный звук дает возможность реалистически рассказать историю, выходящую таким образом за пределы экрана, а из экранного пространства – в зрительный зал. Художественно-эстетический интерес представляют здесь возможности контрапункта визуального и акустического кинообразов, глубинной локализации звука, а также специфика слышимого пространства. В плане психоакустических особенностей киновосприятия, изучения воздействия новой, высокотехнологичной аудиовизуальной среды на сознание и подсознание зрителей, следует особо выделить феномен «скрытого сообщения» как способа создания психологической установки, программирования направленности восприятия реципиента⁷.

Современные звуковые технологии становятся новым средством художественной выразительности в той мере, в какой способствуют реализации творческого замысла художника, задуманному им расширению акустического и визуального пространства фильма. Сегодня наблюдается встречный процесс: многоканальные звуковые технологии влияют на художественную сторону кинопроцесса, а новые эстетические запросы оказывают обратное воздействие на кинотехнику. Это лишь один из аспектов принципиального вопроса о том, способны ли технические новшества дать импульс возникновению новых художественно-эстетических качеств и ценностей в экранных искусствах, каково их влияние на творческий процесс, сознание и подсознание реципиентов. Ведь совершенно очевидно, что краткий экскурс в историю развития компьютерных визуальных и звуковых эффектов в кино для нас не самоцель. Это лишь пропедевтическая прамбула к анализу пока еще крайне редких случаев концептуального обращения к протовиртуальной реальности в современном киноискусстве, дающих значимый художественно-эстетический эффект.

Достаточно интересным в этом плане представляется уже упоминавшийся фильм «Матрица» братьев Вачовски. Если для зрителя это — протовиртуальный опыт, то для персонажей фильма — полное погружение в виртуальную реальность, при котором компьютерная программа целиком заменяет им реальную жизнь. Вариант виртуальной реальности, созданный в этом, как и в некоторых других, фильме заставляет задуматься, а возможно ли вообще при действительной реализации такого типа виртуальной реальности говорить об эстетическом опыте, об опыте искусства в традиционном понимании этих феноменов. Здесь (для персонажей, которые и моделируют будущих реальных реципиентов виртуальной реальности) практически полностью исключен созерцательный момент, необходимый для эстетического опыта в его классическом смысле. Он заменен игровой деятельностью, которая может привести к реальной гибели персонажа. При этом главные персонажи, которые сознательно входят в виртуальное пространство и имеют возможность самостоятельно его покинуть, постоянно сознают, что они находятся в виртуальной реальности, в которой обязаны действовать как в реальной жизни. Здесь практически все механизмы классического эстетического опыта не работают, и уже сегодня приходится задуматься о целостной и принципиально иной, чем все нам известное, эстетике виртуальной реальности, ее формах, механизме действия, границах. Что касается технической стороны дела, то в этом фильме был впервые использован спецэффект плавающей раскадровки — объемного зависания персонажа в

кадре. Он достигнут в результате пропускания через компьютер серии стоп-кадров, снятых из разных точек 120 кинокамерами, непрерывно движущимися вокруг актера.

В западном кинематографе компьютерные спецэффекты активно используются по преимуществу в массовых жанрах — блокбастерах, пеплумах, мистических триллерах, фантастике, фэнтези. Однако они появляются и в арт-хаусе. Наиболее репрезентативно в этом плане творчество П.Гринуэя. В своих фильмах нового тысячелетия он активно обращается к самым современным технологиям, справедливо полагая, что художник не имеет права игнорировать образ мыслей и технические достижения своего поколения. Современная же эпоха — компьютерная, требующая иных выразительных средств, чем прежде. Одна из творческих задач режиссера — найти правильное сочетание материала, из которого создается произведение искусства, и выбранной темы: «Глупо делать Тадж-Махал из пирожного»⁸. Полагая, что с целлулоидным кино сегодня покончено, Гринуэй занимается тем видом искусства, который идет, по его мнению, на смену классическому кинематографу — «эстетической технологией». О характере последней свидетельствует его фильм «Чемоданы Тульса Люпера». Режиссер считает свой проект художественным манифестом цифрового кино, мультимедийности и интерактивности. Гринуэй убежден, что кино не должно выполнять функции литературы, поэтому предлагает несюжетный способ создания фильма. Новейшие технологии (морфинг, компоунинг, виртуальная камера, многоканальный объемный звук) способствуют возникновению специфической аудиовизуальной среды, перенасыщенной, даже перегруженной художественной информацией. При этом фильм странно холоден, сух, внутренне статичен при внешнем динамизме действия, его интеллектуализм лишен эмоциональной наполненности. Он вызывает эстетическое наслаждение, смешанное с ощущением холодной отстраненности от увиденного. «Чемоданы Тульса Люпера» подводят своеобразный итог постмодернистским опытам автора (в нем множество самоцитат, прямых апелляций к предшествующим фильмам, ироничных ответов критикам) и в то же время свидетельствуют о качественно новом, протовиртуальном этапе его творчества.

Однако и при новых технологиях главными, непреходящими ценностями, по убеждению Гринуэя, останутся секс и смерть, когда человек не властен над собой: «Европейская культура на стыке XX и XXI веков — постоянная пляска эроса и танатоса. Что ж удивляться, что кино пребывает в постоянном поиске свежих ощущений, связанных с сексом и смертью»⁹. Осмыслению этих феноменов новейшими

кинематографическими средствами будет посвящен его новый фильм «Ночной дозор». Он станет частью грандиозного протовиртуального проекта Гринуэя к 400-летию Рембрандта, включающего не только фильм, но и оперу, выставку. Гринуэй хочет доказать, что великий голландский художник был предшественником кино: при внимательном всматривании в полотно видно, что оно вполне кинематографически меняется, словно Рембрандт был не только художником, но и гениальным оператором. Одноименный же российский блокбастер — «Ночной дозор» Т.Бекмамбетова — он считает не имеющим ни малейшего отношения к великому полотну великого голландца.

Сегодня на наших глазах происходит активное становление компьютерографа (дигитографа), конкурирующего с пленочным кинематографом, важнейшим творческим принципом которого становится абсолютизация игровой модели бытия в протовиртуальной реальности, где границы между воображаемым и реальным вообще исчезают. При многих издержках творческого характера приходится признать, что здесь делается новый и существенный шаг к художественному освоению виртуальной реальности. Смещение кинематографических и мультимедийных приемов побуждает при этом говорить о возникновении посткино, метакино — новом этапе развития и в самом кинематографе.

Наибольшего эффекта в создании протовиртуальной реальности пока удалось добиться в двух сферах, где напрямую не ставятся задачи художественно-эстетического характера; речь идет об игровом сегменте массовой культуры и прикладной области, так или иначе связанной с обучающе-тренировочными программами. На этой ступени протовиртуальной реальности усиливается вовлеченность реципиента в компьютерное действие, в виртуальное пространство, т.е. активнее реализуется эффект виртуальной реальности.

В сфере массовой культуры формы протовиртуальной реальности эксплуатируются целой индустрией интерактивных развлечений и услуг нового поколения, обыгрывающей принцип обратной связи и эффект присутствия, — многообразные компьютерные игры, видеокомпьютерные аттракционы и шоу, виртуальные ярмарки, телешопинги и т.п. Нередко они художественно оформлены, и весьма искусно. В некоторых современных компьютерно-сетевых играх достигается достаточно полный эффект виртуальной реальности без всякой дополнительной сенсорики, только на аудиовизуальном и двигательном (руки по клавиатуре) уровнях. Игроки, нередко уже имеющие своих виртуальных двойников внутри игры и достаточно свободно манипулирующие ими, зачастую полностью вживаются в атмосферу

игры, сутками не отходя от компьютеров. Для определенной части молодежи современные сетевые игры, в которых одновременно принимают участие многие игроки из разных стран, становятся более жизненно важной средой обитания, чем сама реальная жизнь. Они полностью уходят в игровую жизнь в сети, выключаясь из реальной жизни, что нередко приводит к нервным срывам, психическим и иным заболеваниям. В США и других технически развитых странах эта проблема выходит уже на государственный уровень. Ею активно начинают заниматься психологи, медики, педагоги, философы. Однако однажды выпущенного из бутылки джина насильственно вернуть туда не удастся, да никто этого и не предпринимает. Индустрия компьютерных игр приносит огромные доходы и стремительно развивается.

Относительно новым явлением стало создание полнометражных художественных фильмов по мотивам компьютерных игр («Лара Крофт – расхитительница гробниц») и комиксов («Город грехов»). Среди других феноменов виртуализации массовой культуры отметим массовую постпродукцию (игрушки, гаджеты, воспроизводящие популярные кино- и телеперсонажи и др.): она спровоцировала своеобразную ролевою метаморфозу, превратив искусство в своего рода виртуальную рекламу такого рода товаров.

В прикладной сфере впечатляющих результатов добиваются создатели учебных электронных тренажеров (например, автомобилели или самолетовождения), а также исследователи особых центров по компьютерному моделированию возможных ситуаций в научных и военных целях, изучающие, например, поведение человека в экстремальных обстоятельствах, вырабатывающие оптимальные пути решения задач, возникающих в этих условиях, и т.п. Следует отметить, что в прикладной сфере распространены гибридные формы, расширяющие физическую реальность посредством виртуальной реальности. Такова дополнительная информация об окружающей среде на дисплее в кабине пилота, существенно раздвигающая границы визуального обзора. В учебных целях создаются многообразные оптико-кинетические иллюзии полета, вращения, падения, столкновения, превышения скорости, изменения курса, боковых и задних видов и т.п., способные вызвать у обучаемого чувство страха, опасности, мобилизовать его внимание. По аналогичной программе осуществляется компьютерное моделирование действий пожарных в горящем доме и т.п.

На третьей ступени протовиртуального этапа пользователь имеет дело собственно с интернетом как своеобразным посредником в многообразных контактах с искусством, однако пока полного погружения в сетевое пространство не возникает, сохраняется существен-

ная дистанция между реципиентом и происходящим на экране монитора. Среди сетевых арт-практик, приспособляющих к интернету традиционные виды искусства, следует особо выделить гиперлитературу (гипертекст). Заданный автором виртуальный гипертекст может быть прочтен лишь с помощью компьютера, благодаря интерактивности читателя, выбирающего пути развития сюжета, «впускающего» в него новые эпизоды и персонажи и т.д. (У.Гибсон. «Виртуальный свет», М.Джойс. «Полдень»). Так, сетевой проект романа американского писателя М.Джойса содержит 539 условных страниц и 951 «связку» (альтернативные пути развития сюжета). Чтобы активировать связку, необходимо кликнуть по одному из выделенных слов на экране. Тогда текст раздвинется, включая сцену, связанную с этим ключевым словом. На сходном принципе основаны компьютерные и бумажные квесты Э.Паккарда – игры-приключения с интерактивным сюжетом, в которых выбор пользователя нацелен на максимальное количество авантюр.

Специального исследования заслуживает сетевая литература, модифицирующая традиционные приемы литературного письма применительно к условиям интернета. Хотя электронная составляющая российского книжного рынка пока невелика, отечественная сетевая литература (виртуальная медиалитература), чьи наиболее репрезентативные образцы были представлены на конкурсах «Тенета» и «Улов», свидетельствует о расширяющихся поисках в области мультимедийной книги, в частности, тенденциях визуализации устной речи¹⁰. Интернет выполняет также функции самиздата, архива и библиотеки. Постоянно расширяется практика создания сетевых музейно-выставочных пространств, доступных пользователям в любой части земного шара, виртуальных консерваторий и театров, сетевых путешествий по тем или иным достопримечательностям мира.

Таким образом, протовиртуальная реальность, и особенно мотивы и парадигмы ее художественного моделирования, активно проигрываются в современной художественной культуре, овладевающей компьютерной техникой и сетевыми пространствами и технологиями. 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; формируют зачатки нового эстетического сознания. По-видимому, в перспективе в полной мере проявится такой признак виртуального артефакта, как мнимо-подлинность¹¹. Так, предполагается, что тело игрока-реципиента будет полностью встраиваться в тело компьютерной игры, станет ее частью (инвариант встроенности)¹².

Диффузный, расфокусированный режим восприятия виртуальной реальности даже в ее современных, еще пара- и протоформах уже во многом трансформирует классическую картину мира, делая ее более многослойной и при этом лишенной привычной системы координат, свободной от законов гравитации, объемности, равномерности, рядоположенности объектов и т.п. Новые технологии позволяют осуществить проект художественного авангарда XX в., связанный с заменой классического принципа «я так вижу» на постулат «я так мыслю, чувствую, действую», отказом от условной рамки (рампа, рама, кинокадр), слиянием письма и изображения, полной импровизационностью творчества. Можно предположить, что виртуальная реальность грядущего компьютерно-сетевого искусства будет строиться в направлении электронного развития всех этих и подобных им тенденций аудио-визуально-гаптической динамической ситуативной образности, включающей в свое поле субъект восприятия-творчества.

Итак, сегодня можно заключить, что с помощью самых «продвинутых» искусств, активных экспериментов в сферах пара- и протовиртуальности интенсивно нарабатывается новый эстетический опыт, переформируются менталитет и структуры восприятия современного реципиента, ориентированные на полноценное принятие виртуальной реальности в качестве эстетического феномена ближайшего будущего. Остается соединить принципы компьютерно-сетевой игры с работками протовиртуального театра, кинематографа, некоторых актуальных арт-практик – и мы окажемся в полномасштабной виртуальной реальности, подчиняющейся нашим желаниям и дающей нам 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 принцип, то в виртуальной реальности он как бы полностью отсутствует. 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 в. особой квазидуховной сферой, 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 соответствующи-

щих самых современных наработок психологов, социологов, математиков-программистов, искусствоведов разных специальностей, философов, культурологов и даже богословов. Главные вопросы, возникающие перед исследователями: что за реальность открывается человеку, проникающему за экран компьютерного монитора, в дигитальные пространства электронного мира? какое место в этом мире занимает его новый эстетический опыт? и в каком смысле этот опыт является эстетическим? в каких категориях он может быть описан?

Может показаться, что развитие виртуальной реальности не имеет предела (во всяком случае, технического). Единственная, но главная проблема, налагающая существенные и принципиальные ограничения на развитие виртуальной реальности, основанных на ней арт-практик и нового эстетического опыта, заключается в реальных возможностях человеческой психики, допускаемых пределах ее функционирования в практически безграничной сфере квазиреальности электронного виртуального мира. Есть основания предполагать, что эти возможности далеко не беспредельны и не безопасны для человека, в частности для сохранения им своей личности, своей аутентичности.

Примечания

- ¹ Термин «виртуалистика» уже достаточно активно и в разных смыслах используется в современных текстах. Чаще всего им обозначают всю совокупность элементов, связанных не только с самой виртуальной реальностью, но и с любым использованием компьютерной техники. Нам представляется, что согласно неписаным правилам русского словообразования этот термин больше всего подходит для обозначения соответствующей науки или ее отрасли (по аналогии с лингвистикой, компаративистикой и т.п.). Для обозначения же комплекса элементов, так или иначе связанных с виртуальной реальностью, уместнее использовать понятие виртуальности.
- ² *Виткевич С.И.* Пейотль. Из книги «Наркотики» // Иностранная литература. 1995. № 11. С. 155–156.
- ³ *Уэли И.* Вечеринка что надо // Иностранная литература. 1998. № 4. С. 140.
- ⁴ Подробнее об этих трансформациях см.: *Бычков В.В.* Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2003. № 10. С. 61–71; № 12. С. 80–92.
- ⁵ См.: *Родкин П.* Экзистенциальные интерфейсы. Опыты коммуникативной онтологии действительности. М., 2004.
- ⁶ См. подробнее: *Бежанов С.Г.* Виртуальный мир кинематографа (эстетический аспект) // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005.
- ⁷ См. подробнее: *Русинова Е.А.* Звуковая эстетика и новые технологии // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002.
- ⁸ *Григуэй П.* «Я – узник своей профессии» // Известия. 24.06.2005. С. 21.

-
- ⁹ Гринуэй П. «О чем еще можно снимать кино, если не о сексе и смерти» // Известия. 16.12.2005. С. 17.
- ¹⁰ См.: Адамович М. Этот виртуальный мир... Современная русская проза в Интернете: ее особенности и проблемы // Новый мир. 2000. № 4; Книга и/или компьютер // Иностран. лит. 1999. № 10.
- ¹¹ См.: Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. Раздел «Виртуальная реальность в искусстве и эстетике». С. 310–327; *Она же*: Виртуалистика: художественно-эстетический аспект // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. М., 2004. С. 328–341.
- ¹² См. подробнее: Орлов А.М. Виртуальная реальность. Пространство экранных культур как среда обитания. М., 1997. С. 20.

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Н.А.Кормин

«Философские начала цельного знания» Владимира Соловьева: прецедентное начало эстетического

Для Владимира Соловьева эстетическое¹ как таковое представляет собой типичный случай метафизического апостериори, которое парадоксальным образом дано нам в акте удержания неудержимого, символизируемого своеобразным устройством для перехода в состояние сознания; таким устройством может выступать музыка или театр, роман или картина. Как говорил А.Шопенгауэр, «чисто апостериорным и исключительно опытным путем совершенно невозможно познание красоты: оно всегда априорно, по крайней мере, отчасти, хотя и имеет совсем другой характер, чем априорно известные нам виды закона основания»². Всякий акт, выполняемый внутри эстетической традиции, каждый раз заново участвует в этом метафизическом явлении, заново настраивает слух на размерность сознания: человек не может испытать впечатление от красоты, не испытав эмоциональной близости к миру, не найдя в нем то, что родственно ему, не открывшись произведению гения. Этот акт в чем-то сходен с актом христианского откровения, поскольку гений тоже раскручивает весь мир под знаком вопроса о его творении (в сущности, первый эстетический акт Бога как абсолютного художника), мировая размерность которого близка к размерности сознания. В связи с таким раскручиванием встает непростой вопрос о модальности самого творения. Еще Дунс Скот, вводя принцип отличия творения от сущностной простоты Бога с его *potentia absoluta*, находил его не в потенциально присутствующем, а в природе самого творения как несовершенного, всегда сочлененного с чем-то другим. Если говорить о современных художественных представлениях, то можно вспомнить рассуждения героя романа Роберта Музиля «Человек без свойств»:

«...разновидность ума, тяготеющая к точности, в сущности религиознее, чем эстетическая; ибо первая подчинилась бы Ему, соизволь он показаться при условиях, устанавливаемых ею для его признания, тогда как наши эстеты, если бы *Он* объявился, нашли бы только, что его талант недостаточно самобытен, а его система мира недостаточно понятна, чтобы поставить его на одну ступень с дарованиями, где видна действительно искра Божья»³. Характеризуя творчество Дали, Андрей Тарковский отмечал, что художник «создавал мир таким, каким его не мог создать Творец»⁴.

Само творение мира — это не просто некий онтологический вектор, но и удачно настроенный канал глубинного общения: осуществленная любовь Бога к миру и человеку, состояние сонатности, флюидности состояний человека в божественные состояния. Метафизический апостериоризм тварного и априорная причастность к нетварному порождают онтологический дуализм, феномен их единства и несовместимости, который как раз и является парадоксальной мыслью и о Боге, и о человеке, соединяя их единым модусом существования. Вл. Соловьев возводит здание своей эстетики по мере того, как прорисовываются контуры задуманного им преобразования онтологии, смысл которого в том, чтобы представить все существующее как содержащееся в Боге. Стены этого здания поднимаются одновременно со всей конструкцией эсхатологии творения. «При ретроспективном взгляде на историю христианской мысли складывается достаточно устойчивое убеждение, что Соловьеву, наделенному даром духовно-мистического видения, удалось, во всяком случае в рамках мыслительных парадигм новоевропейского христианского мышления, выявить эсхатологический смысл божественного замысла по созданию высшего своего творения — человека, именно как разумного существа, по “образу и подобию Божию” наделенного свободной волей. Над выявлением этого смысла тщетно трудились многие поколения христианских мыслителей, начиная с первых отцов Церкви. И только русскому философу конца XIX в. удалось показать, что в процессе творческой эволюции под водительством Софии Премудрости Божией человек должен достичь духовного уровня, соизмеримого с уровнем божественной сферы, и перевоплотиться в свободно-творца Богу на последнем этапе творения. В этом и заключается полная реализация его *со-образности* и *подобия Богу*. При этом человек *свободно*, на основе собственных знаний (теософии, в терминологии Соловьева), разума и веры придет к осознанию, что он сотворен именно для того, чтобы своими собственными руками реализовать последнюю идею космического творения — окончательно ор-

ганизовать действительность в соответствии с божественным замыслом»⁵. Эту мистическую задачу он, в соответствии с традицией немецкой философской классики, рассматривает как задачу искусства, возведенного на такую онтологическую высоту, что оно в его представлении способно осуществить обратную связь Бога и человека.

Все существующее есть, по Вл. Соловьеву, единое. Но как оно себя проявляет? В философии XX в. (например, у А. Уайтхеда) формой проявления вселенского единства мыслится процесс творчества, созидания. В какой форме выступает это проявление в теории целого знания? Этот вопрос требует специального рассмотрения. Здесь же пока заметим, что для того же Уайтхеда сам созидательный процесс предстает как процесс «актуализации потенциальности»⁶. И в этом смысле подходы английского и русского философа где-то пересекаются.

У Вл. Соловьева речь идет, в сущности, о создании варианта *спиритуалистической* онтологии. Эстетика, в его представлении, участвует в парадоксальном акте преобразования непреобразуемого — вечного содержания христианства, который тем не менее у самого философа отрефлексирован так, что его только со многими оговорками можно представить вписанным в контекст христианского вероучения — ведь он попытается концептуально сочетать пантеистические мотивы, связанные с конструированием всеединства, с христианским учением о непрерывном творении, вменяемом Богу, а не человеку (в этом смысле он ограничен, ибо, как известно, сотворить самого себя человек не в силах). Только при допущении онтологической дуальности апостериоризма тварного и априоризма нетварного мыслима эстетика человеческого акта в мире, — акта относительно творческого, поскольку он ограничен принципом *ex nihilo nihil*. Что касается эстетики, которая фактически и дает расшифровку смысла творения, то у Вл. Соловьева возникает феномен двойственного эстетического видения: во-первых, эстетики истока творения или свободного творения того, что не может быть другим, чем есть (единственного существования или онтологического, трансцендентного сознания, т.е. Бога), укоренной в матричных состояниях сущего, сущности и бытия, и, во-вторых, эстетики творения мира, который мог бы быть и другим, т.е. творения одного из возможных миров (возможным существованием или трансцендентальным сознанием), укоренной в релятивистских состояниях, например, в присутствующем у художника сознании собственной правоты.

Соловьевская эстетика проявления сущего завязана на проблеме оппозиции возможности и действительности, актуального и потенциального. И это не случайно, такой поворот мысли задается со-

ловьевской методологией конструирования цельного знания и органической логики, вводящей различение *мышления, мыслящего и мыслимого* (хотя в такой конструкции остается неясным, куда поместить мысль как таковую) и в этом смысле отличающейся от гегелевской логики, т.е. учения о «мышлении, в котором ничего не мыслится» [I II, 248]. Тем не менее моменты указанного различения соотносятся у Вл. Соловьева с моментами самодвижения абсолютной идеи, в понятии которой сверхчувственное мышление сливается с его субъективностью (чистая личность) и его содержательностью, принадлежащей методу, который расширяется в систему целокупности. Такой поворот мысли вписан в традицию трансцендентального истолкования категорий действительности и возможности. И в этом смысле само цельное знание (следует, правда, иметь в виду проблематичность самой идеи такого знания, ибо многие философы и до Вл. Соловьева и после него не находили в понятии целого какой-либо смысл, оно для них ни дано, ни задаваемо), в которое, по Вл. Соловьеву, объединялись бы крайности чувственного и рационального, эмпирического и теоретического, мистики и науки, философии и искусства, можно рассматривать как феномен виртуального сознания, погружающуюся на нулевой уровень сущего. В этом смысле исток эстетического представляет собой некое прецедентное начало.

Феномен возможности привлекает внимание не только философов, но и художников. Как пишет в своем романе «Человек без свойств» Роберт Музиль, возможное включает в себя «еще не пронувшиеся намерения Бога. Возможное событие или возможная истина — это не то, что остается от реального события или реальной истины, если отнять у них их реальность, нет, в возможном, по крайней мере на взгляд его приверженцев, есть нечто очень божественное, огонь, полет, воля к созиданию и сознательный утопизм, который не страшится реальности, а подходит к ней как к задаче, как к изобретению... Возможности пробуждают реальность, и нет ничего нелепее, чем отрицать это»⁷.

С аналогами художественного видения возможного можно встретиться и в современной философии, например у Ж.Делеза, с точки зрения которого актуализация виртуального выступает как настоящее творчество. Надо заметить, что именно потенциализация мира, возведение его структур в ту или иную степень мыслится в западной философии как фундаментальная характеристика изменений современного типа, а наступление виртуального апокалипсиса представляется сущностной чертой нынешнего состояния мира. Одновременно меняются и силовые линии, вдоль которых сходятся эстетические умонастроения двух последних столетий.

Замыкание эстетического на категории возможности и действительности легко обнаружить в структурах, которые укоренены в немецкой философской классике, ориентированной на то, чтобы раскодировать эстетический смысл. Ключ к этому дает уже кантовская критика эстетической способности суждения как рефлектирующей способности – особого состояния души, сопровождающего наши попытки выяснить субъективные условия образования понятий рассудка. Ее функция состоит в том, чтобы найти общее для особенного, в котором локализовано специфическое свойство самого рассудка – свойство случайности. Для Канта принцип случайности важен прежде всего при описании эпистемологических структур. В отличие от рассудка, предписывающего законы природе, рефлексия о них лишь согласуется с самой природой, и именно это согласие Кант мыслит как весьма случайное. «Эта случайность делает столь трудным для рассудка делом приведение многообразия природы к единству познания»⁸. Чисто рассудочное понятие случайности не пробуждает в нас способности воображения, чтобы можно было просмотреть, воспринять и связать нечеткое многообразие в чувственности для получения из него знания. Сама категория случайности требует особого акта рассудка, не тождественного с актом рассудка при образовании категорий невозможности и несуществования, соединение которых как раз и дает понятие случайности. Доказательством случайности чувственно воспринимаемого мира, случайности форм природы, над которыми способность суждения осуществляет свою рефлексию, служит целесообразность и гармония самого мироустройства, стало быть, некая его эстетическая конфигурация. Такой подход к анализу случайности становится элементом критики как исследования оснований для формирования эстетического суждения.

Уже Аристотель строил свои рассуждения о философичности искусства, отталкиваясь от вопроса о специфике предмета искусства, которая заключается в том, что оно говорит о случайном (т.е. о том, без чего нельзя понять механизм становления сущего), «о возможном по вероятности и необходимости», а не о действительном. Аристотелевскую аргументацию воспроизведет впоследствии и Фр. Шиллер: рассуждая об основании эстетического действия, он поместит это основание в лоно *поэтической* правды, которая «заключается не в том, что что-либо в самом деле произошло в действительности, но в том, что оно могли произойти, то есть во внутренней возможности предмета. Таким образом, эстетическая сила должна заключаться уже в представленной возможности»⁹.

В немецкой классической философии углублялось рассмотрение природы эстетического через призму ее вхождения в структуру вероятностных методов исследования, интерпретация искусства как формы субъективной деятельности, ориентированной на изображение случайных явлений. Так, согласно Гегелю, романтическое искусство «интересуется либо случайным внешним миром, либо столь же случайной субъективностью»¹⁰. Случайность как предпосылка свободы и связанная с ними область индивидуальных явлений входят в текст эстетической теории. Теоретическую конструкцию эстетического теперь можно представить как состоящую из упорядоченного хаоса, случайность и частность становятся важнейшими понятиями, посредством которых осуществляется современная рефлексии по поводу искусства — именно *частности человеческого существования*, согласно Бродскому, и учит искусство, если оно вообще чему-то учит. В сфере самого искусства все эти изменения в полной мере проявились только в современных эстетических экспериментах, ориентированных на построение сетевых киберпространств, виртуальной реальности. Правда, многие из существующих ныне эстетических практик не упорядочивают хаос, а утопают в нем: сознательно эксплуатируя, как показывает исследователь, негативные или приземленные феномены — жестокость, повседневность, вещизм, телесность, они возбуждают в человеке «дисгармонические, хаосогенные начала: неприязнь к людям, к жизни, к бытию в целом, отталкивают его от неупотребительной сферы, коль скоро она столь неприглядна для обыденного сознания. И именно в этом *отталкивании* (модус позитивной негативности) нередко усматривает неонклассика эстетический смысл современных арт-стратегий»¹¹. Но, с другой стороны, творчество всегда пропускает через себя хаос.

Интенции современной эстетики, с точки зрения П.Слотердайка, связаны не столько с выражением упорядоченности мира, сколько с семантикой акцидентальных, случайных процессов — хаос, странный аттрактор, детерминированный хаос, порождаемый собственной динамикой нелинейной системы, — т.е. с семантикой тех явлений, которые позволяют понять, почему, по известному выражению, «красота — это страшная сила». Эта сила связана с тем, что в данных процессах тоже может произойти спонтанное упорядочение, например, хаотическая синхронизация, появление фрактальной структуры, действии «ритмоводителя». Этот интенциональный сдвиг приходится на тот период, когда происходит бурное развитие вероятностной методологии в современной науке — методологии анализа вероятностного характера квантово-механического мира, сетевой реальности. Ве-

роятностная методология открывает в ХХ в. перспективу теоретического изображения эстетического региона сущего как многолистной структуры теорий, состоящих из значений волны вероятности, внутри которой эстетическому знанию отводится роль знания вероятности того, что мы можем узнать о художественных событиях в какой-то момент времени и в каком-то месте восприятия, а не знания того, что в действительности происходит при наступлении этого события — будь то создание произведения искусства или переживание красоты цветка. Эстетический мир предстает в виде открытой нелинейной системы: пребывающие в ней эстетические явления сродни одиночным волнам, которые в принципе неуловимы, методологически не схватываемы и не идентифицируемы, эти волны задают траектории постоянного самообновления данного региона. Указанные трансформации размывают онтологические границы между возможным и действительным, фантазией и действительностью, вписываясь в нынешние концепции растущей эстетизации повседневности, всего реального и идеального мира, которые могут быть дополнены принципом конкуренции художественных парадигм, признанием многомерности произведения искусства и «равносущности» различных эстетических позиций. Все это выступает обратной стороной эстетическо-космологической теософии, являвшейся главным вопросом для Вл. Соловьева, который (особенно в поздний период своего творчества) сумел создать напряженное пространство смысла, где предвосхищено многое из того, что обсуждается в постмодернистском дискурсе. Но вопрос о соотношении вероятностной методологии и соловьевской теософии еще более усложнится, если мы обратимся к исторической ретроспективе. В метафизике после Аристотеля понятие Бога выступает, согласно позднему Шеллингу, случайным понятием, и только в философии Канта ситуация коренным образом меняется: положительный результат кантовской критики рациональной теологии усматривается в «осознании того, что Бог есть не случайное, а *необходимое* содержание последней, высшей идеи разума»¹². Кроме того, космологическое доказательство бытия Бога есть доказательство *ex contingentia mundi* — от случайности мира, хотя уже Гегель четко зафиксировал, что бытие случайного не следует понимать как собственное бытие Бога. Правда, Вл. Соловьев, в сущности, движется к новой — эстетической — версии онтологического доказательства бытия Бога: раз мы признаем безусловную достоверность существования в мире красоты и искусства, значит есть их источник — совершенное существование Бога. Сам принцип потенции выступает у русского философа как принцип произведения эстетического.

Эстетический язык всеединства изначально формируются как язык описания создающего и устрояющего мир сверхсущего, постигнуть которое невозможно, не передав мыслительных тонкостей, связанных с самораскрытием абсолютного виртуального наблюдателя. К тому же необходимо учесть, что для Вл. Соловьева наиболее адекватный способ эстетического постижения – это интуитивный способ, а интуитивное познание, как заметил уже А.Шопенгауэр, «всегда относится только к частному случаю, касается только ближайшего и на нем останавливается, ибо чувственность и рассудок могут одновременно воспринимать, собственно, лишь один объект»¹³. Но и на этом глубинном уровне мы опять-таки имеем дело со случайными процессами. Развернутая Вл. Соловьевым в «Философских началах цельного знания» аргументация того, что для адекватного понимания эстетического необходимо обосновать его как форму внутрибожественного бытия, постижение которого возможно через соединение интерпретаций актуального и потенциального в рамках нового духовного понимания, подкрепляется прежде всего соображениями относительно границ западной философии, которая находится в состоянии кризиса – правда, как сказал бы Жан Бодрийяр, хотя и полагают, что этот кризис и есть то, что якобы требует решения, но на самом деле он уже и является этим решением.

Критическая патетика Вл. Соловьева, стремящегося проникнуть в смысл традиции западной мысли, порождает состояние, при котором рефлексивный настрой его мышления по отношению к философии Канта, Фихте и Гегеля превращается порой в ее глухое неприятие. Это неприятие – свидетельство какого-то сдвига в русском мышлении второй половины позапрошлого века, который становится особенно ощутимым в современной культуре. Передавая свои впечатления от европейской философии того периода, прежде всего от Ницше, в котором он глубоко разочаровывался, А.Шнитке сопоставляет его с Вл. Соловьевым, признаваясь при этом: «...мне показалось, что недостаточно серьезен и Соловьев, то есть его серьезность – это систематизирующая серьезность, которая намного выше Ницше. Но даже здесь мне показалось, что это уже прошедшее. Даже Соловьев, который должен был открыться и поразить, – и во многом он открылся и поразил, но все-таки некоторое впечатление усталого и уже не переваренного сознанием – осталось»¹⁴. Эта метафизическая усталость и трансцендентальная недоговоренность выступают как помехи для продуктивного спора: Канта иногда он просто не слышит, и даже открытое восхищение философией Шеллинга обретает лишь внешнее ядро для кристаллизации его собственной системы. Более

того, русский философ исходит из необходимости переосмысления философии тождества Шеллинга, полемики с осуществляемой им эстетизацией абсолютного тождества, т.е. совпадения абсолютной возможности и абсолютной действительности.

Цельное знание у Вл. Соловьева, как и эмфатическое знание у Фр.Шеллинга, имеют своим предметом *истинно сущее*. Рассматривая науку о сущем в качестве самого правильного объяснения философии, Шеллинг полагает, что корпус знания — это не только дискурсивное знание, в него входит и знание, полученное посредством особых практик, по мере реализации которых оно получает уникальную локализацию. Эмфатическое знание, или знание *cum emphasi**, соотносит указанную локализацию с тем, что нечто может быть или не быть. Если в теории цельного знания мы возьмем в качестве такого нечто сущее, то о нем можно сказать, что оно — «...ни бытие, ни небытие» [I II, 251], т.е. сущее может существовать, или не существовать. В современном шеллинговедении образ эмфатического знания характеризуется как образ знания в контексте необозримого поля альтернативных возможностей.

И в эмфатическом и в цельном знании сущее надонтологично. Бытие же как таковое, т.е. как отношение сущего к другому, может рассматриваться как проявление сущего — этого предмета положительной философии, которая «возникла в прекрасную эпоху, когда благодаря Канту и Фихте человеческий дух сбросил с себя оковы, обретя действительную свободу в отношении всего бытия, и счел себя вправе спросить не “что есть?””, а “что *может* быть?””, когда вместе с тем Гете служил высоким образцом художественного совершенства»¹⁵.

Вл. Соловьев явно рискует оказаться на краю бездны незнания, когда с помощью рефлексии вводит различие сущего и бытия, т.е. сущее неминуемо двуедино, его порождающая матрица мыслится как бинарная, открывающая возможность разветвляться по метафизически более сложному сценарию. Такое различие существует и в современной философии, представители которой также иногда различают «сущее в бытии» и «бытие в сущем»¹⁶. Фактически Вл. Соловьев вводит тем самым, если следовать гегелевской логике, противоречие в структуру божественного бытия. «Различие вообще, — пишет Гегель, — есть уже противоречие *в себе*»¹⁷. Такое различие необходимо русскому философу, чтобы метафизически разрешить проблему активного воплощения сущего на пути онто-теологического синтеза. Сущее всегда уже разнится от самого себя прежде всякого акта его воплощения, прежде того, как оно даст бытие миру и человеку. Фи-

* акцентуируа (лат.).

лософ пытается посредством спекулятивной диалектики маркировать разделение между смыслом сущего в его всецелой полноте (сверхсущее) и смыслом сущего в его онтологическом воплощении, диалогическом самораскрытии и логическом выражении (бытие), стараясь при этом проводить различие между его волевой и чувственно-логической сторонами как строго идентифицируемыми сторонами смысла бытия. Ему крайне важно вывести этот смысл на свет, показать, как возможно его воплощение, самораскрытие и личное отношение к человеку как вершине всего процесса творения. Итак, концептуальная структура всеединства, как мы уже видели, центрирована вокруг бытия как первого предиката, единственно с которым сочетается сущее, этот предикат в чем-то напоминает гегелевское бытие, которое растворяет в своем величии «поднявшуюся до великолетия красоту» субстанций. Эта предикативная черта заслонена односторонними схемами западной философии — этими структурными ловушками ее, ограничена по ее внутренним мотивам; многие представители западной традиции метафизической мысли разорвали саму ткань различений и отношений внутри сущего, продуцирование которых для Вл. Соловьева настолько фундаментально, что без него он не мыслит себе решение ни одного метафизического вопроса, фактически оно образует точку отсчета метафизической мысли; следы этого различения проступают и в эстетической структуре всеединства. В дальнейшем русский философ будет обращаться к разграничению и расширению этого выделенного предиката, что и составит предмет анализа в последних главах «Философских начал цельного знания». Для него здесь важно учесть гегелевскую критику философии тождества Шеллинга, которая «отбрасывает различия в бездну абсолютного и провозглашает их равенство в нем»¹⁸. Как это ни парадоксально звучит, но в рамках теории цельного знания, несмотря на все старания ее создателя обосновать абсолютное единство, дать строго монистический образ сущего весьма проблематично. Ведь единое у него выступает как субъект предикатов, которые на первый взгляд кажушимися разбросанными. Сущее есть предельное различие себя внутри самого себя, оно неминуемо двуедино, дуально. С эстетической точки зрения примечательно то, что уже у Гегеля такое различие уподоблялось первым шагам в обосновании философии искусства. Абсолютный дух «различает себя *внутри себя* и этим полагает конечность духа, внутри которой он становится для себя абсолютным предметом знания самого себя. Таким образом, он есть абсолютный дух в своей общине, действительное абсолютное начало, существующее в качестве духа и знания самого себя.

Таков должен быть наш исходный пункт в философии искусства. Ибо художественно прекрасное не является ни *логической идеей*, абсолютной мыслью, как она развивается в чистой стихии мышления, ни, наоборот, *природной идеей*, а принадлежит области *духовного*, не останавливаясь при этом на познаниях и действиях *конечного духа*. Царство художественного творчества есть царство *абсолютного духа*¹⁹. И хотя в «Философских началах цельного знания» Вл. Соловьев не связывает двойственное рассмотрение сущего с анализом эстетической проблематики, тем не менее концептуальные шаги к ее анализу делаются именно в ходе такого рассмотрения.

У Вл. Соловьева сущее находится над всяким бытием, оттолкнувшись именно от сущего, онтологическая струна накачивает свою силу. Описание этого сущего тут онтично и сверхонтологично, а не онтологично, как у Хайдеггера. А если и вести речь об этом онтологическом измерении сущего, то нужно отдавать себе отчет в том, что Вл. Соловьев, в отличие от Хайдеггера, следует за Шеллингом, который использовал в своем анализе этого измерения концепцию потенцирования.

Уже у раннего Шеллинга потенция есть структура, без которой он не представляет себе диалектическое развертывание тождества. Впоследствии эта структура будет обрастать новыми значениями, связанными прежде всего с трактовкой ее как интенции к онтологическому транзитивному, с изображением понятия поистине сущего.

Потенции суть нечто входящее в содержание основания существования Бога, и учение о них Шеллинг использует для решения вопроса о внутреннем онтологическом своеобразии бытия или не-сущего. Потенция, т.е. еще нечто не реальное в сущем, но уже существующее в нем, важна как элемент категориальной структуры для построения развивающегося, содержательно наполняющегося субъекта. Она значима и для Фр. Шеллинга, и для Вл. Соловьева прежде всего с точки зрения указанной негативной онтологии, учения об апофатическом динамическом качественном бытии сущего.

В представлении Вл. Соловьева сущность и есть непосредственная потенция существования, или — несет существование, то, которое осознать сущий, и потому очень сложно ставить вопрос отдельно о каждом из них. Так Вл. Соловьев подходит к теме истока сознания сущего как божественного субъекта.

Сущность сама по себе есть чистая потенция бытия, именно Логос переводит ее в действительную сущность, которая не только представляется, но и конституируется, воспроизводится волей сущего, становится способной воздействовать на сущее и тем самым с другой стороны определять его бытие, а именно как *чувство*. Чувство — но-

вая форма самосознания сущего, отличная от таких его форм, как воля и представление. Чувство есть по определению сознание сверхсущего относительно изменения его собственного состояния, оно держится на воспроизводящей силе абсолютных структур, на гармоническом равновесии воли и представления. Анализируя эту форму, в которой совпадают духовная и телесная чувственность сущего, Вл. Соловьев выходит на старую проблему соотношения разума и чувства, которая по-новому встает в современной интеллектуальной ситуации в связи с феноменом дереализации реальности, т.е. феноменом отсутствия в картине мира, нарисованной разумом с помощью чувственности, каких-либо следов самой чувственности.

Итак, проявленный мир сущего мыслится Вл. Соловьевым как некая область первоначальных условий, которые вводятся для описания его свойств и представляют собой онтологизированные состояния сознания — воля, представление и чувство, рассматривая их, мы имеем дело с приуроченностью гармонии к содержанию самого проявления и к отношению этих состояний друг к другу. Но поскольку содержание трансцендентных отношений воспроизводится идеальным космосом, то сами воля, представление и чувство определяются активностью идеи, так что все они «между собою связаны, одно необходимо предполагает другое и все вместе образуют один замкнутый круг, что и составляет истинную бесконечность» [I II, 282], и потому, например, нельзя чувствовать без воли и представления. Так рождается в рамках цельного знания новое понятие гармонии как структурного единства сознания в его многообразных формах. Новый категориальный текст гармонии вырастает, как видим, из полноты личностного существования сущего, из его непосредственного отношения к первой материи, обогащаясь тем, что Вл. Соловьев называет условными знаками для действительного содержания, которое еще предстоит вывести. Это знаки онтологических состояний сущего — воли, представления и чувства. Первая материя как то, на что направлена внутренняя деятельность сущего, конструируется абсолютным Логосом в качестве объекта, т.е. сама эта деятельность структурируется одновременно и как субъективация сущего, и как объективация первоматерии, в процессе которой происходит трансформация последней из неопределенной потенции в объективную сущность или идею, воздействующую на сущее как таковое. Непосредственная потенция бытия становится неким божественным объектом, т.е. происходит постепенная потенциализация сущего, его материальное осуществление в некой сверхчувственной реальности. Испытывая это воздействие, само сущее объективируется, становит-

ся страдательным потенциальным существом, что и схватывается в понятии осуществленного Логоса. Этот процесс сопровождается постепенной актуализацией идеи, которая есть не что иное, как выполнение абстракции абсолютного трансцендентального субъекта — этого «божества в сущности, или объекте» [I II, 286], т.е. именно в том, для чего сущее уже имеет протоявление или форму. Божество в объекте есть то содержание, к которому обращены хотение, представление и чувствование сущего, оно благоволит идею, делает ее благолепной и благоразумной. «Как содержание воли сущего идея есть *благо*, как содержание его представления она есть *истина*, как содержание его чувства она есть *красота*» [II I, 363]. Здесь идея раскрывается как некая многослойная духовная структура, которую насквозь пронизывает эстетическое поле. Вл. Соловьев критикует трактовки, сводящие эти новые категории к неким самосущим принципам или членам абстрактной триады, покрывающей христианский догмат Троицы, ибо такое сведение, с его точки зрения, характерно для философско-богословского пустословия, а не для серьезного размышления о чистом благе, чистой истине и чистой красоте.

Так история проявлений в сущем приближает нас к той точке, где сделан первый шаг к его эстетическому состоянию, а именно к состоянию красоты. Ее трактовка у Вл. Соловьева вполне традиционна: сущее чувствует нечто, и это специфическое содержание удерживается идеей, понимаемой в этом контексте как красота. Феномен эстетического возникает в теории цельного знания не из стремления разрешить какие-то проблемы в философии искусства, а из необходимости преодолеть трудности, появляющиеся внутри метафизики и теологии. Как справедливо отмечает Г.Сафра, эстетический феномен мыслится в философии всеединства как «способствующий созданию этики существования»²⁰. Фактически русский философ поднимает старый метафизический вопрос, остро стоящий и перед современной мыслью, — вопрос о связи мыслительных, нравственных и эстетических актов, замыкающую ее на проблему места человека в мире. Ведь «недостаточно эмпирически иметь состав прекрасных чувств, прекрасную душу и даже недостаточно собрать всех прекраснодушных вместе. Ибо, если собрать их вместе, то получится такая банда скорпионов, что не дай бог. Можно написать роман с самыми лучшими намерениями, назидательный роман, а он будет сеять порок в силу того, что плохо написан. Странно и парадоксально, что хорошо или плохо написанное может иметь отношение к добру и злу»²¹.

Эстетический феномен открывается, как полагает Вл. Соловьев, только через полноту и бесконечность Бога, интуитивное схватывание этой бесконечности более первично в нас, чем восприятие ко-

нечного, то есть нас самих. Но сама полнота и бесконечность как предикаты личностной актуальности сверхсущего существует только в сфере формы, одна из таких неразложимых форм и называется эстетическим, она и дает нам априорную очевидность эстетических явлений; и если спроецировать сказанное на сознание, то можно заключить, что именно полнота чувства делает нас способными к эстетическому переживанию. Философа не столько интересует вопрос о логических определениях красоты, сколько вопрос о структуре того состояния трансцендентного субъекта, которое называется эстетическим сознанием сущего, а в равной мере и вопрос о том, каков характер той субъективной активности, в результате которой эстетическое выступает частицей Божества в объекте. И второй важный момент, если иметь в виду эту проекцию. Вл. Соловьев не придумывает никаких специальных механизмов, которые создавали бы красоту. Ведь такая красота, если говорить о человеческой реальности, не имела бы смысла. Просто в силу того, что так устроено человеческое существо. Нет и не может быть механизма или законов красоты (она ведь в принципе есть некий фрактал, при описании которого старые понятия не работают), поэтому следует, как говорит современный философ, «со всех ног бежать от такого мира, который создавался бы законом красоты. Красота как средство построения мира для меня никакого смысла не имеет. А вот красота, которой ты достоин, если она случится, — это имеет смысл. Красоту нельзя превратить в механизм, поскольку главное, что есть в человеке, существует только на вершине волны усилия»²². Красота существует в той мере, в какой пребывает в континууме духовного воспроизведения и интерпретации человеческого усилия, хотя мы не видим поддерживающую этот континуум волну. Она каждый раз творится заново, за ней всегда стоит творческое свершение.

Система цельного знания трактует прежде всего о чистой или трансцендентальной красоте. В чем смысл такой трактовки? Дело в том, что Вл. Соловьев, как и всякий грамотный философ, не может допустить натуралистической трактовки эстетических явлений, представляющей их как нечто, что порождается спонтанными действиями природы и появляется естественным путем. А вот в какой форме не допустить — это в каждой философской системе решается по-разному. У эстетических явлений должен быть источник, и таковым в принципе не может быть реальное психологическое переживание или состояние человека. Такие источники по традиции в философии называются чистыми — Вл. Соловьев даже говорит о «чистом сознании», таким источником является для него, по существу, и чистая красота, которая не может быть эмпирическим состоянием, как состояние

человеска она невозможна, ни один человек не испытывал ее, тем не менее она всегда описывается как случающееся с человеком, но не на уровне эмпирического описания, а на уровне онтологии образов, символов, на уровне соотносительности человеческого существа с Божеством в эстетическом объекте или с вещами типа чистой красоты. Выделяя слой эстетических проявлений сущего, Вл. Соловьев вступает в нелегкий спор с той феноменологией эстетического сознания, которая сформировалась в немецкой классической философии, в рамках которой оно эволюционировало, «начиная с его появления у Канта, где, впрочем, эстетизму отказано в самостоятельности, через Шиллера, впервые даровавшего эстетизму свободу, в чем он вскоре, однако, раскаялся, и кончая Шеллингом, систематизировавшим эстетическое мировоззрение и создавшим философию романтизма в собственном смысле слова»²³. Предметом этого спора становится прежде всего установка на превращение эстетически трактуемого состояния в игру, предающая забвению жизненный смысл этой трактовки. Эта установка, разделяемая романтиками, отторгается Вл. Соловьевым, сразу же вписывающим собственную эстетику в структуры философии религиозной жизни, претендующей на то, чтобы создать какое-то онтологическое произведение в самой реальной жизни, как-то повлиять на нее. Во-вторых, для Вл. Соловьева неприемлема романтическая установка панэстетизма, признающая за красотой высшее благо и высшую истину. Здесь Вл. Соловьеву гораздо ближе точка зрения морализирования, как называли романтики позицию Канта.

У Вл. Соловьева выход на проблему триединства истины, добра и красоты связан прежде всего с осознанием феномена порождения особенных субъектов в сущем, — субъектов, каждый из которых не только определяется в кооперации с другими, выполняющими в этом процессе роль вторичных структур, не только обладает предикатами воли, представления и чувства, «отличаясь от других только различным взаимоотношением этих предикатов» [I II, 277], но и имеет собственную целевую структуру, структуру предпочтения или близкую к ней структуру предрасположенности каждого из трех субъектов к особым состояниям, проходя через которые изменчивость внутри сущего течет по своим направлениям с далеко не равными интенсивностями, с разными потенциалами осуществимости самого их единства, которая варьируется при переходе от абсолютного к Логосу, а от него к идее, выстраиваясь в вариационный ряд: благо, истина, красота. Обособление этих субъектов напоминает процесс интеграции частей организма, каждая из них не только отделяется от других, но и под-

чиняется в своем поведении принципу дополнительности, когда сущее восполняет ее произведением двух других, т.е. каждая часть здесь «интегрируется, дополняясь всеми недостающими органами» [там же]. В сущности, каждый орган превращается в самостоятельный организм, так что в итоге мы имеем вместо одного несколько восполняющих друг друга живых субъектов. При этом «только истина как единство теоретическое или логическое *мыслится*; благо как такое только *хочется (желается)*, а красота как такая только *чувствуется*... Совершенное же единство состоит в том, что *то же самое*, именно идея, что мыслится как истина, *оно же* и хочется и желается как благо, и оно же самое, а не другое что-нибудь, и чувствуется как красота, так что эти три определения не суть какие-нибудь отдельные сущности, а только три формы или образа, в которых является для различных субъектов одно и то же, именно идея, в которой, таким образом, и обитает вся полнота Божества» [там же, 287]. Метафизический триптих — истина, добро, красота — как раз и венчает весь процесс прецедентного обоснования процесса реализации сущего в «Философских началах цельного знания».

Собственную эстетическую позицию Вл. Соловьев противопоставляет кантовской, согласно которой прекрасное не зависит от представления о добром, а эстетический вкус нравственно нейтрален. Тут русский философ сближается с Шиллером, представлявшим эстетическое в качестве посредника между духом и чувственностью. И такое сближение весьма симптоматично, ибо проясняет многие мотивы философии всеединства. Ведь «превращая эстетическое в мостик между природным и нравственным, Шиллер пытается решить специфическую проблему, которую... он не мог решить с помощью кантовской философии, ибо последняя, напротив, слишком затрудняла ее решение. Дело в том, что, в отличие от теоретика Канта, строившего свою систему, специально не задумываясь над тем, сможет ли, а если да, то каким образом, человечество вступить на путь реализации тех нравственных идеалов, которые так высоки ценились им,... Шиллер, с его ярко выраженным социальным темпераментом, претворил эту задачу в конкретно-историческую и потому сразу почувствовал трудности, связанные с ее решением»²⁴. Эти трудности почувствует и Вл. Соловьев, хотя и не в ранний период своего творчества, когда эстетическое выступает лишь узловым пунктом его теургического проекта; трансформации же его в связи с попытками драматически изобразить горизонты человечества, движущегося под водительством социально действенной святости, будут занимать русского философа в последние годы его жизни.

Примечания

- ¹ Вл. Соловьев не употребляет понятие эстетического в смысле современной субстантивированной категории эстетики. Чаще всего эстетические смыслы он обозначает терминами *красоты* и *прекрасного*, а термин *эстетическое* обычно употребляет как прилагательное в сочетании с различными существительными — «познавательный и эстетический элемент» [I П, 260], «эстетические аффекты» [278], «эстетическая гармония» [279]. «Философские начала цельного знания» Вл. Соловьева цитируются по изданиям:
I. *Соловьев В.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. М., 2000; II. *Соловьев В.С.* Собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 1. М., 1992. Здесь и в дальнейшем первая римская цифра означает соответствующее издание, вторая римская цифра после пробел — номер тома, третья арабская цифра после запятой — страницу, на которой находится цитата.
- ² *Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1999–2000. Т. 1. С. 194–195.
- ³ *Музиль Р.* Человек без свойств: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 297.
- ⁴ *Суркова О.Е.* С Тарковским и о Тарковском. М., 2005. С. 286.
- ⁵ *Бычков В.В.* Владимир Соловьев и эстетическое сознание Серебряного века // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. М., 2005. С. 17.
- ⁶ *Whitehead A.N.* Adventures of Ideas. N. Y., 1933. P. 230–231.
- ⁷ *Музиль Р.* Человек без свойств. Т. I. С. 39.
- ⁸ *Кант И.* Соч. на нем. и рус. яз. М., 2001. Т. 4. С. 639.
- ⁹ *Шиллер Фр.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1950. Т. 6. С. 25.
- ¹⁰ *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. СПб., 2001. Т. 1. С. 615.
- ¹¹ *Бычков В.В.* Феномен неклассического эстетического сознания. Ч. 2 // Вопр. философии. 2003. № 12. С. 91.
- ¹² *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия откровения: В 2 т. СПб., 2000–2002. Т. 1. С. 78.
- ¹³ *Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1999–2001. Т. 1. С. 60.
- ¹⁴ Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2003. С. 113.
- ¹⁵ *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия откровения. Т. I. С. 130.
- ¹⁶ *Мамардашвили М.* Мой опыт нетипичен. СПб., 2000. С. 308.
- ¹⁷ *Гегель Г.В.Ф.* Наука логики: В 3 т. М., 1970–1972. Т. 2. С. 55–56.
- ¹⁸ *Гегель Г.В.Ф.* Феноменология духа. М., 2000. С. 408.
- ¹⁹ *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. СПб., 2001. Т. 1. С. 163.
- ²⁰ *Safra G.* The Aesthetics in the Constitution of Self. // Соловьевский сборник. Материалы международной конференции «В.С.Соловьев и его философское наследие». Москва. 28–30 авг. 2000 г. М., 2001. С. 349.
- ²¹ *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. М., 2000. С. 31–32.
- ²² Там же. С. 268–269.
- ²³ *Гайденко П.П.* Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М., 1997. С. 118.
- ²⁴ Там же. С. 96–97.

В. В. Бычков

Эстетика Дмитрия Мережковского: между традицией и новаторством*

Интереснейшей фигурой рубежа XIX–XX столетий и всего Серебряного века был *Дмитрий Сергеевич Мережковский* (1865–1941), известный писатель, мыслитель, литературный критик, вокруг которого в начале столетия, по словам Андрея Белого, «образовался целый экспорт новых течений, из которых все черпали», на его вечерах «воистину творили культуру»¹. Мережковский был во многих смыслах переходной фигурой в русской культуре рубежа столетий. Полностью укорененный в традиционной культуре, – его кумиром во всех отношениях был Пушкин, – он хорошо чувствовал веяния времени и инициировал многие новаторские движения в духовно-художественной среде Серебряного века, да и не только в ней.

Эстетически настроенный глаз

Для всего творчества Мережковского, если говорить предельно обобщенно, характерен духовный и своеобразный культурно-возрожденческий пафос, который во многом основывался на его высоком эстетическом вкусе и классической, эстетически заостренной позиции в подходе к искусству и, в первую очередь, к литературе, активным творцом и одновременно критиком которой он был и сам на протяжении практически всей своей долгой творческой жизни. Мережковский входил в русскую культуру и литературу, когда в ней были

* В статье использованы материалы исследовательского проекта № 05-03-03137а, поддержанного РФНФ.

еще сильны реалистические и социально ориентированные тенденции. Он и сам во многом был представителем и сторонником общественно значимой литературы, однако эту значимость он понимал несколько по-иному, чем Чернышевский, Некрасов или, тем более, Писарев. Главным и сущностным для него и в литературе, и в искусстве в целом остается художественность, эстетический аспект, через который и в русле которого возможна и общественная значимость, или «тенденция», как тогда выражались.

Он фактически никогда специально не ставил вопроса о смысле эстетического, однако из контекста его критических работ и его беллетристики можно понять, что он мыслил его в традициях классической эстетики — как выражение и созидание красоты, прекрасного. Именно с этим критерием он подходит к литературе, никогда не забывая выявить особенности художественного языка анализируемого писателя или художника, акцентировать на них внимание. Может быть, ему не всегда удавалось сделать это корректно или адекватно, но такую задачу он всегда ставил перед собой, стремясь максимально показать художественную выразительность языка того или иного автора и ее глубинные истоки, которые нередко усматривал там, где их не видели современные ему «эстетики»; последних он именовал иногда фарисеями в храме богини красоты. Для Мережковского не существовало схоластического вопроса о том, жизнь ли для красоты или красота для жизни. Он относил его только к праздному любопытству «мертвых людей» и газетно-журнальных писак, которые «не испытали живой жизни и не познали живой красоты» (II, 160)². Живой человек знает, что красота и жизнь целостны и не разделяемы. Без одного невозможно другое. Так же, как, соответственно, праздным является и подобный интерес относительно искусства. «Такой вопрос для живого человека, для искреннего поэта не существует: кто любит красоту, тот знает, что поэзия — не случайная надстройка, не внешний придаток, а самое дыхание, сердце жизни, то, без чего жизнь делается страшнее смерти. Конечно, искусство — для жизни и, конечно, жизнь — для искусства. Одно без другого невозможно» (159).

В этих суждениях фактически сформулировано эстетическое credo Мережковского, которым он руководствовался на протяжении всей жизни. Искусство составляет соль человеческой жизни, без него жизнь страшнее смерти, а в искусстве («поэзии») значимым и главным для жизни является именно его сущность — эстетическое качество, красота, его утилитарная бесполезность. В борьбе с «утилитарным риторизмом» Мережковский сам не без риторского пафоса мо-

жет воскликнуть: «ибо воистину нужно людям только бескорыстное и бесполезное», имея в виду эстетическую квинтэссенцию литературы, ее «поэзию» (184).

Здесь необходимо разъяснить важное положение эстетики русского писателя и мыслителя, на котором он и сам акцентировал внимание. Постоянно подчеркивая, что в литературе и искусстве (для него в общем плане это почти синонимы) главным является эстетическое качество, он обозначает сущность его понятием «красоты», а выражающую красоту систему художественных средств называет «поэзией». И сам пытается объяснить на примере словесных искусств, что поэзия и литература – это разные вещи не в смысле отличия стихотворной формы от прозаической, но по художественной сущности; а из контекста работ Мережковского становится ясно, что это относится не только к вербальным искусствам, но и к искусству в целом. И хотя, подчеркивает он, различие поэзии и литературы состоит в почти неуловимых нюансах, для него имеет большое значение развести их. «Поэзия – сила первобытная и вечная, стихийная, непродуманная и непосредственный дар Божий. Люди над нею почти не властны, как над бесцельными и прекрасными явлениями природы». Поэтические откровения могут быть дарованы и ребенку, и дикарю, и великому Гёте. И сила вдохновения не зависит от того, внимает ли кто-либо певцу. Поэзия – это дар искусства человеку, дар художественного творчества. Литература же «зидается на стихийных силах поэзии так же, как мировая культура – на первобытных силах природы» (139). Эта та же поэзия, только рассматриваемая не применительно к одному художнику, не в личностном ключе, но как сила, движущая целые народы, поколения, художественные направления, как поэзия, укоренившаяся в историческом процессе. В этом смысле все талантливые или гениальные художники – поэты, но далеко не все из них литераторы. Гёте, например, по мнению Мережковского, и поэт, и литератор, а вот Лев Толстой – только поэт, как и большинство русских поэтов и писателей. Наш литературный критик убежден, что в России было много поэтических явлений, однако у него возникает риторический (для Мережковского по крайней мере) вопрос: «Была ли в России истинно великая литература, достойная стать наряду с другими всемирными литературами?» (142). Сам вопрошающий сомневается в возможности дать позитивный ответ.

Вероятно, именно поэтому основное внимание в своих аналитических текстах он уделяет двум вопросам русской словесности: поэзии, т.е. художественной значимости ее, и тесно связанному, в его понимании, с ней религиозному духу, ибо убежден, что «без веры в

божественное начало мира нет на земле красоты, нет справедливости, нет поэзии, нет свободы!» (224). Сегодня многие, конечно, не согласятся со столь категоричным утверждением известного писателя и мыслителя Серебряного века, однако многие *пост*-культурные тенденции, процессы и явления в художественной культуре XX в. не позволяют им и так просто отмахнуться от него. Нарастающий дефицит красоты и «поэзии» в современном искусстве заставляет ныне внимательнее вслушиваться в голоса последних представителей Культуры. Мережковский-то вообще считал, что у людей есть только «два величайших утешения» в этом мире: религия и поэзия (322). Все остальное работает только на их утилитарную потребу.

К истинным поэтам в русской литературе Мережковский относил Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Фета, Тютчева, Гончарова, Толстого, Достоевского и посвятил множество страниц анализу художественных особенностей их произведений. Однако и у писателей с выраженной общественно-тенденциозной ориентацией он усматривал также элементы эстетического. С внутренней любовью анализируя творчество писателей и поэтов, описывающих жизнь народа, — Некрасова, Кольцова, Г.Успенского, Короленко, — он постоянно подчеркивает, что и их творчество так же, как творчество Пушкина и Лермонтова, не чуждо красоты, эстетического очарования, что и они, как и «все истинные поэты на земле» бескорыстно служат красоте. Усмотрев в стихотворении Некрасова «Тишина» высокие откровения духа, Мережковский с воодушевлением утверждает: «Некрасов против своей воли доказывает, что Пушкин, не понятый реалистическими народниками, был прав. В самом деле, поэты — ...рождены для вдохновенья, // Для звуков сладких и молитв» (I, 164).

Совершенно необоснованно, полагает русский мыслитель в канун нового века, Некрасов или Кольцов стыдились «петь вечное, т.е. любовь и красоту, в то время, как народ несчастен». Это вечное составляет и основы жизни самого народа, который «не стыдится красоты, а любит ее, как жизнь, как свободу, как свою силу, как хлеб насущный. Красота для него вовсе не роскошь и не отдых, она для него — солнце жизни, вдохновение в его песнях, молитва в его страданиях». Народ в своих песнях поет и цветы, и весну, и красные зори и даже «ласку милой», — все, что в жизни доставляет ему радость, все дары Божьи он воспекает гораздо лучше и музыкальнее, чем, например, известный лирик Фет. И «поет он их именно бескорыстно, не думая ни об идее, ни о пользе, а чувствуя блаженство красоты и освобождения от земных цепей. Мужик, тот самый мужик, во имя которого у

нас считали нужным стыдиться красоты, творит свои песни так же, как Пушкин их творил. Не для житейского волнения, // Не для корысти, не для битв» (160).

Красота, согласно Мережковскому, один из важнейших источников не только культуры и искусства, но и самой человеческой жизни, откуда она и пришла в культуру. Наряду с любовью и религиозным чувством красота лежит в основании жизни человеческой. «Без красоты не бывает у людей ни одного великого чувства, как без света не бывает могучего пламени!» (166). Высоко оценив эстетические достоинства (гармонию, законченность, совершенство формы) произведений Д.В.Григоровича, Мережковский подчеркивает, что само народническое течение, теоретически поощрявшее только «тенденциозную», социально значимую литературу и порицавшее эстетическую ориентацию искусства, в своих первоначальных источниках, к которым он и относит, в частности, творчество Григоровича, «неразрывно связано с культом и обоготворением красоты, с благоговением к эстетическим традициям Пушкина, с утонченной европейской образованностью и неподражаемым изяществом формы» (166). Он с воодушевлением отмечает, что в лучших своих произведениях и Глеб Успенский преодолел «стыд красоты» и понял, что «она — не эпикурейство, не роскошь, а живая потребность всех людей, одна из глубочайших основ народной жизни, как и всякой целостной жизни». Читатели, пишет Мережковский, с удивлением вдруг замечают, что Успенский любит народ и за красоту и гармонию его «величаво-патриархального быта» (168). Между тем и в самой любви народников к народу критик народнического ригоризма усматривал красоту, красоту этой любви, которая по его твердому убеждению является одним из глубочайших родников всемирной поэзии и основана на «евангельской святине народа» (172).

У разных писателей Мережковский видит различные оттенки красоты, разное отношение к красоте, нюансы в ее понимании и выражении. Так, подчеркивая эстетическую силу поэтического дара Салтыкова-Щедрина, он характеризует его как полный «смертельного яда, тайного мщения и своеобразной, если можно так выразиться, злобной красоты» (II, 150). У Фофанова он отмечает почти экзистенциальные отношения с красотой. «Красота для него, может быть, губительное и страшное наслаждение, но во всяком случае не мирный отдых, не роскошь. Фофанов, подобно Гаршину, мученической любовью полюбил красоту и поэзию, для него это вопрос жизни и смерти» (212). А вот у Пушкина и Тургенева он усматривал красоту в ее главной характеристике — мере; оба писателя для него «гении меры».

При этом для России этот аспект красоты достаточно редкое, если не редчайшее, явление. Русская литература в этом плане изменила Пушкину, хотя и считается, что вышла из него. Возможно только один Тургенев остался наиболее последовательным его продолжателем. «Гений меры – гений Западной Европы», поэтому Тургенев и пленил Европу. Последняя русская глубина Толстого и Достоевского остается чуждой Европе. Ее они удивляют и поражают своей безмерностью, а Тургенев родной Европе из-за его чувства меры. А «мера всех мер, божественная мера вещей – красота. В созерцании осуществляется красота как искусство, эстетика; в действии, в трагедии – как любовь и влюбленность. Тургенев – поэт красоты и влюбленности» (431), т.е. красоты во всей ее полноте.

Мережковский с юности был неравнодушен к красоте, к эстетическому опыту. Об этом свидетельствуют не только его литературоведческие статьи, но и заметки о восприятии им тех ли иных произведений искусства, культурно-исторических мест и памятников, написанные ярким, образным, часто высоко художественным языком. Размышляя о флорентийских художниках, он считает необходимым передать и свои эстетические впечатления от самой Флоренции, ее особой эстетической атмосферы. «Удивительный город. Благодаря солнечному свету, чистому и нежному, благодаря воздуху, мягкому и прозрачному, о каком мы в Петербурге и понятия не имеем, все там кажется прекрасным, каждый предмет, даже самый прозаический, скульптурным. Краски – не столь яркие, как, например, в Неаполе или Венеции, скорее тусклые и однообразные, но зато очертания далеких холмов, деревьев на горизонте, средневековых зданий – каждая форма, каждая выпуклость точно из особенного драгоценного вещества. Живешь в этом солнечном свете, в этом воздухе, как в непрерывном сне» (I, 17).

Самой удивительной эстетической атмосфере Флоренции, убежден проживший в ней три недели Мережковский, итальянское искусство обязано гениями Микеланджело и Леонардо, которые не могли появиться больше нигде в мире, но только на этом поразительном клочке земли. Подобное же чувство повышенной эстетической эйфории охватывает Мережковского и при первом знакомстве с Акрополем, которое он характеризует как встречу с «живой красотой», признаваясь, что только здесь впервые понял, «что такое красота» (22). И он в повышенной эмоциональной форме достаточно точно выражает смысл красоты как освобождения ото всего суетного и переходящего в жизни: «В душу хлынула радость того великого освобождения от жизни, которое дает красота. Смешной заботы о деньгах, невыно-

симой жары, утомления от путешествия, современного пошленького скептицизма — всего этого как не бывало. И — растерянный, полубезумный — я повторял: «Господи, да что же это такое»... Наконец-то настало в жизни то, для чего стоило жить!» (21–22).

Понятно, что описать более-менее внятно, что же поражает в сооружениях Акрополя современного человека, Мережковскому, как и всем пишущим о шедеврах искусства, не удастся. Сегодня мы уже хорошо знаем, что глубинный смысл эстетического неопишум. Однако условные и почти избитые фразы эстетического дискурса о гармонии форм, ясности, органическом вырастании архитектурных форм из природы, об уникальной «гармонии между творениями рук человеческих и природою», о величайшем примирении «этих двух от вечности враждующих начал — творчества людей и творчества божественного», — все эти, в общем-то, тривиальные для эстетики выражения в тексте Мережковского звучат как-то свежо и ново даже сегодня. Более чем через сто лет после их написания они подтверждают, что в своей совокупности в контексте незамысловатой заметки русского писателя выражают тот глубинный смысл красоты Акрополя, который вроде бы и не передается словами, однако каждым из обладающих эстетическим вкусом и сегодня переживается не менее остро.

Возможно, особую остроту этот смысл в текстах Мережковского приобретает в связи с тем новым духом, новой «эстетической оптикой», как сказали бы сегодня, которая только настраивалась в конце XIX в., а нашла широкое применение только в наше время (т.е. в конце XX-го) и которую уже ощущал и сам внесознательно применял, между прочим, и при созерцании Акрополя русский писатель, традиционалист и инициатор эстетических и духовных новаций одновременно. Наслаждаясь общим архитектурным образом Парфенона или Эрехтейона, он не забывает всмотреться и в мелочи, которые большинство посетителей Акрополя никогда не замечает. Он не без удовольствия рассматривает, например, «голую стену» Пропилей и задается риторическим вопросом, понимая, что от него же потребуют и ответ: «Кажется, что может быть красивого в голой стене? Но четверугольные продолговатые куски мрамора так нежно отполированы, так гармонично расположены, что и здесь вы чувствуете печать эллинского гения. Солнечный свет как будто проникает мрамор насквозь, и ничто не может сравниться с голубою, легкой тенью, которая углом ложится от соседней стены на мраморную поверхность» (22).

Он наклоняется над мелкими обломками, разбросанными в Эрехтейоне, внимательно рассматривает их и с восторгом истинного эстета отмечает, что эллинскому совершенству в искусстве нет предела.

«В какой-нибудь мелочи, которой надо любоваться чуть ли не в лупу, в мраморном завитке, в меандре, в коринфской пальмовой ветке — такая же непогрешимая точность, законченность и гармония, как в очертаниях целого» (23). При этом он убежден, что все-таки для эстетического духа древних более характерно наслаждение «крупными чертами, резкими контурами», а не мелочами, деталями, подробностями, и видит в этом преимущество античных народов перед современными, утратившими эту эстетическую способность. «...для нас — в мелочах микроскопических, неуловимых обыкновенным глазом, таится самая сущность, душа предмета» (25). Современный человек, полагал Мережковский, с трудом улавливает красоту архитектурного целого или крупного литературного произведения, но наслаждается отдельными архитектурными деталями, главами, страницами или мелкими отрывками из книги.

«Преобладающим эстетическим настроением» современности, активно управляющим художественным процессом, является интерес к деталям, тонким психологическим полутонам, непередаваемым музыкальным оттенкам чувства, «которые таятся на дне всякого ощущения». И современные писатели охотно следуют этому эстетическому принципу. Отсюда жанр маленьких новелл, стихотворений в прозе и во французской, и в русской литературе. Смысл этой современной эстетической ориентации художественного творчества Мережковский видит в некой неопределенности чувства и эмоции, в их неуловимости, резком отличии от обыденных состояний. Сегодня очевидно, что за всем этим вольно или невольно стоит и эстетика импрессионизма, и определенный опыт символизма и декадентства, с которыми Мережковский как актуальный художник и мыслитель своего времени, естественно, был хорошо знаком и немало размышлял о них. Конкретно же он сделал эти выводы при анализе первых рассказов молодого Чехова.

С каким-то даже удивлением он замечает, что при вроде бы мелочно-поверхностном взгляде на жизнь (нет огромных социально значимых полотен), точнее на ее как бы незначительные детали и нюансы, писателю удается проникнуть в ее пугающие глубины. Его особенно восхищают описания Чеховым эстетических переживаний природы, тонкое понимание ее бессознательной жизни, проникновение путем созерцания в ее сокровенные тайны, поражающие его своим величием: «В его лучших описаниях чувствуется осадок хорошей, глубокой поэтической грусти, которую испытывают чуткие люди в минуты самого интенсивного наслаждения природой. <...> эстетическое наслаждение, испытываемое при поверхностном созерцании,

уступает место более глубокому мистическому чувству, почти ужасу, не лишенному впрочем, неопределенной, но увлекающей прелести» (27–28). На эти выводы, в которых собственно фиксируется переход эстетического чувства от переживания чувства прекрасного («эстетического» в терминологии Мережковского) к переживанию возвышенного при эстетическом восприятии природы, русского критика навел отрывок из «Степи» Чехова. В нем автор описывает экзистенциальное переживание созерцания звездного неба, когда от восхищения величием и бесконечностью космоса герой новеллы приходит к ощущению своей ничтожности, одиночества грядущей смерти. В этом же ряду стоит и чеховское описание осенней земли как падшей женщины, которая одиноко сидит в темной комнате и старается не думать о прошлом; сама природа предстает в этом описании Чехова «темной, безгранично глубокой и холодной ямой» (28).

При этом, подчеркивает Мережковский, Чехову удается избежать «эстетического идеализма», к которому приводит подобный мистико-эстетический экстаз, погружения в холодный, жесткий пессимизм голого эстетства и гордого одиночества, — состояния, нередкие для людей, углубившихся в созерцание природы. Чехова спасает от этого теплое, внимательное, почти женственное сочувствие человеческому горю, хотя он и обладает могучими художественными средствами погружения человека в глубинный эстетический экстаз. В частности, Мережковский восхищен его мастерством оригинального эпитета. «... Встречая некоторые из его сравнений, вы невольно отрываете глаза от книги и прислушиваетесь, как в душе возникает длинная вереница мыслей, чувств, неясных музыкальных ощущений, похожих на ряд отголосков, пробужденных под сводами громких звуков. Он иногда, как будто не нарочно, мимоходом, бросит вам какую-нибудь мелкую черточку, от которой в вашем воображении вся картина сразу вспыхивает с яркостью галлюцинации» (28).

С еще большим вниманием и интересом Мережковский изучает эстетику «художественных подробностей» Льва Толстого. Он показывает, как путем постоянной акцентации внимания читателя на какой-то мелкой, казалось бы незначительной детали внешнего вида героя Толстому удается достигать существенной художественной выразительности образа, ситуации и т.п. Он приводит убедительные примеры, как Толстой «пристает к читателю» с «короткой верхней губкой с усиками» княгини Болконской, «длинной тонкой шеей» обвиненного в шпионаже Верещагина, «тяжестью» Кутузова, «круглостью» Платона Каратаева, «маленькой пухлой ручкой» Наполеона и т.п. (III, 91–94). Мережковский стремится выявить смысловую

нагрузку каждой из подобных «художественных подробностей» у Толстого. Так, два пальца, — мизинец и большой, — между которыми доктор на Бородинском поле после сражения держит сигару, выражают сложную гамму его внутренних состояний: «и непрерывность ужасной работы, и отсутствие брезгливости, и равнодушие к ранам и крови, и усталость, и желание забыться» (99). Сборки шрама на виске и вытекший глаз Кутузова — «ничтожная телесная подробность ... решает сложный отвлеченный нравственный вопрос об ответственности людей, руководящих судьбами народов» (99). «Особенный вкус» чернослива и обилие слюны, когда дело доходит до косточки, вызывают у Ивана Ильича массу воспоминаний и переживаний (102) и т.п.

С помощью этих подробностей художнику иногда удается, приходит к выводу Мережковский, «зажечь» яркую, сложную, огромную картину в восприятии читателя. У него это обычный художественный прием: путем концентрации внимания на мелкой телесной детали вести читателя от видимого к невидимому, от внешнего — к внутреннему, от телесного — если не к духовному, то по крайней мере к «душевному» (93). При этом Толстой не останавливается перед тем, чтобы для создания определенного художественного эффекта существенно усилить, гипертрофировать ту или иную отдельную черту — «наготу тела, складку одежды в стремительно-быстром движении, часть искаженного страстью или страданием лица, и дает им поразительную, почти отталкивающую и пугающую жизненность, как будто художник отыскивает в доведенном до последних пределов естественном — сверхъестественное, в доведенном до последних пределов телесном — свертелесное» (95). Деталь, незначительная черта, мелкая подробность играют в художественном арсенале Толстого, доказывает Мережковский, большую роль.

Русский мыслитель тонко улавливает черты в общем-то новой для того времени эстетики подробности, детали, мелочи, маргинальности, нюанса, совершенно справедливо усматривая ее и в творчестве некоторых своих современников, и в самом эстетическом сознании эпохи наступающего Серебряного века, и даже в произведениях далекого и не очень отдаленного прошлого. Нечто похожее и даже, может быть, в более заостренной и систематической форме мы находим в этот период у коллеги и постоянного оппонента Мережковского по многим вопросам — В.В.Розанова, который и свое творчество выстраивал в целом на этой эстетике детали и нюанса³. Для самого Мережковского она в какой-то мере тоже маргинальна, хотя, может быть, именно с ней связаны оригинальность и особая свежесть его

эстетических представлений и предпочтений. Она как бы изнутри подсвечивает особым светом, в общем-то, часто достаточно тривиальные эстетические суждения русского писателя и критика.

Между тем эстетика — эта та сфера, в которой и тривиальное, но адекватное предмету, или истинное (сказала бы классическая философия), иногда приходится достаточно подробно напоминать и разъяснять современникам, чтобы они совсем не забыли ее предмет. Это особенно актуально сегодня, в период глобального господства *пост*-культуры, но было актуально и столетие назад. Мережковский как человек традиционной культуры в эстетике своего времени занимает срединную позицию между декадентами, представителями «чистого искусства», эстетам, к которым принадлежали, например, многие мирискусники, и их противниками — сторонниками тенденциозного, социально ориентированного искусства. Позицию и тех и других он считает односторонней и далекой от истины.

Сторонники «чистого искусства», с брезгливостью и высокомерием отрицающие какую-либо «тенденцию» в искусстве, его социально значимую идейность и т.п. и признающие только стремление к «чистой красоте», настолько затрепали и опошлили термины «искусство», «красота», «эстетика», что их теперь «просто страшно и гадко употреблять», сетует Мережковский. Сам он, тем не менее, не отказывается от их использования, но стремится показать, что вкладывает в них иной смысл, чем представители «чистого искусства», позицию которых он называет «мнимо эстетической», скрывающей, как правило, их индифферентизм и «полное нравственное падение» (42). Он убежден, что служение красоте не предполагает «отречения от жгучих интересов дня и общественного индифферентизма» (34). Напротив, русский религиозный мыслитель признает за «тенденцией» не только жизненно важное, но и «художественное значение, так как она несомненно является одним из самых роскошных, неисчерпаемых источников поэтического вдохновения» (43). Понятно, что по-иному христианин (даже с префиксом нео-, каким считал себя Мережковский), видящий смысл своей жизни в служении людям, и не может подходить к искусству, т.к. он ясно сознает, что искусство — лишь часть жизни, поэтому «не жизнь — для искусства, а искусство — для жизни» (43), хотя основу искусства — красоту, как мы помним, он считал и основой жизни. Между тем однолинейность и одномерность — не те черты, которыми можно характеризовать взгляды Мережковского, следовавшего, как он сам определял, художественно-субъективному методу в своих исследованиях. Он в первую очередь и был не профессиональным философом, а художником, т.е. мыслите-

лем, которому был присущ многомерный и многоуровневый художественный опыт в подходе ко всем явлениям культуры и искусства, а главное — глубокое, аутентичное понимание многомерной сущности художественного творчества.

Высоко оценивая «тенденцию» в принципе как существенный компонент произведения искусства, Мережковский хорошо понимает и подчеркивает, что художник не вправе намеренно (на уровне рационального сознания) вводить ее в свои произведения, к чему собственно и призывали многие именитые критики XIX в. Творческий процесс — не механическая процедура, но «бессознательный, произвольный, органический». Истинно художественные произведения не изобретаются и не собираются как машины, но «растут и развиваются, как живые, органические ткани» (45). Последнее положение, сетует Мережковский, нельзя подтвердить строгой научной теорией, т.к. психология творчества еще плохо разработана, однако всякий человек, на опыте знакомый с творческим процессом, подтвердит, что он — «явление органическое, произвольное». Художник не может по собственному произволу изменить ни одной, даже незначительной черты в своем произведении, как и садовник не может добавить к цветку или убавить ни одного лепестка. Поэтому и «тенденция» только тогда уместна и законна в произведении искусства, когда «она является таким же бессознательным, произвольным, органическим продуктом художественного темперамента, как и все другие элементы, входящие в состав творческого акта». Если же она навязывается извне, она либо уродует произведение, либо является совершенно чужеродным придатком к нему, «неспособным омрачить красоты всего произведения» (46).

Отсюда понятно, что Мережковский не мог быть сторонником узко понятого общественно значимого искусства, игнорирующего эстетические качества. Идеальное произведение искусства должно быть «тенденциозным», т.е. утилитарно полезным обществу, и при этом эстетически значимым, т.е. прекрасным. Более того, Мережковский убежден, что талантливые произведения даже «чистого искусства», служащие «идеалу красоты», такие как поэзия Фета, Тютчева, Анакреона или описания природы у Чехова, и не стремящиеся к общественному служению, по-своему ценны и полезны обществу. Они «увеличивают общую сумму эстетических наслаждений», содействуют совершенствованию эстетического вкуса и впечатлительности, доставляя массу «высоких и бескорыстных наслаждений»; лучшие из этих произведений «открывают человеческому глазу и уху целые миры

новых колоритов, форм, звуков, ощущений», раздвигают пределы человеческой чувствительности, обогащают ее основной фонд и тем самым «способствуют накоплению возможно большей суммы счастья, доступной всему человечеству» (44).

Пожалуй, не всякий эстетик-профессионал так точно и ясно выразит социально-нравственную и духовную пользу чисто эстетических ценностей. Опыт писателя и художественного критика, правильно поставленный эстетически чувствующий глаз позволили Мережковскому выразить то, чем собственно всегда жило подлинное искусство и что и сегодня плохо понимается обывателями самых разных уровней, включая и многих «продвинутых» деятелей *пост*-культурного процесса. При этом Мережковский хорошо понимает, что эстетический опыт и «нравственное мирозерцание» по природе своей глубоко противоположные явления, что «нравственные инстинкты» в художнике часто заглушаются «эстетическим любопытством», которое может привести его к наслаждению вещами и явлениями ужасными, безобразными, трагическими в нравственном отношении. Красота может быть даже опасной с нравственной точки зрения, если у художника (или у созерцателя эстетического произведения искусства) нет в сердце неисчерпаемого источника любви. Только любовь, «божественная любовь» к людям, прежде всего, может сбалансировать в человеке эстетические и нравственные начала.

Этими размышлениями Мережковский предваряет свой анализ творчества Флобера, великого эстета в литературе, считавшего, что искусство выше жизни; провозглашавшего: «человек — ничто; произведение — все»; писателя, в душу которого, по Мережковскому, «в светлой области Идей запал слишком яркий луч красоты» (57). При этом Мережковский отнюдь не встает в позу утилитариста и ригориста; его эстетические симпатии на стороне этого аскета на поприще красоты, ибо он умеет «посредством эстетического отвлечения» превращать реальное горе в красоту, видеть в самой смерти просветляющее начало, мистически примирять с ней человека (53). Однако в целом излишне категоричный, предельный эстетизм Флобера, его полное равнодушие и даже презрение к человеку и народу заставляют русского писателя внутренне дистанцироваться от французского фаталиста, не верящего ни в Бога, ни в прогресс, ни во что земное или небесное, кроме красоты. Он много цитирует его, но фактически не занимается специально анализом высоких художественных достоинств его текстов.

«Новое идеальное искусство»

Уже на основе приведенного литературно-критического и культуролого-эстетического материала мы видели, что многие общие проблемы искусства постоянно интересовали Мережковского, и он время от времени проговаривает их в процессе анализа конкретных литературных произведений или художественных особенностей языков тех или иных писателей. Из основных положений классической эстетики на первый план он выдвигает красоту в качестве главного содержания настоящего искусства и критерия оценки его произведений. Соответственно, в настоящем художнике он в качестве главного творческого принципа усматривает «волю к прекрасному», которой тот бессознательно руководствуется и поэтому может спокойно изображать и уродливые, и безобразные, и хаотические явления. Творение рук его всегда будет прекрасным, т.е. произведением настоящего искусства. Мережковский достаточно часто показывает это на произведениях самых разных писателей: Гоголя, Гаршина, Толстого, Софокла. У Гаршина и Э.По он выявляет резкий контраст «обаятельно изящества формы с невыносимым ужасом внутреннего содержания», что порождает поэтический символизм, превращающий обычное вроде бы повествование «в лирическую поэму» (II, 205). В трагедии «Эдип-царь», несмотря на безнадежность и страшный пессимизм, звучащие в плаче Хора над всякой жизнью человеческой, «гармония не нарушается, красота побеждает ужас, и последние сцены трагедии озарены примиряющей, почти христианской нежностью» (230). То же самое Мережковский видит и у величайшего из русских поэтов Гоголя, когда он создает прекрасные произведения на самом уродливом материале – на «пошлости пошлого человека», или у одного из достаточно «жестоких поэтов» – Достоевского.

При этом творческий акт понимается Мережковским как бессознательный, непроизвольный, органический; как результат «внутренней необходимости» истинного художника. В литературе особых художественных высот удастся достичь, когда писатель с одинаковой любовью относится к человеку и к природному миру, изображает их в единстве, а не в противостоянии. Особое внимание Мережковский уделяет художественному языку искусства, полагая, что оно не должно чураться внутренне необходимой «роскоши» художественных средств – «роскошь в искусстве не всегда излишество, она даже часто нужнее нужного» (III, 97).

Главный критерий искусства – художественное совершенство, это «единственное, чего время и обстоятельство не могут разрушить» (II, 204). При этом в каждую эпоху совершенное художественное про-

изведение является как бы в новом облиции, адекватном времени его восприятия. Выдающиеся образы, созданные искусством прошлого, не умирают со своим временем, но живут в веках. Прометей, Фауст, Дон Жуан, Дон Кихот, Гамлет «стали частью человеческого духа, с ним они живут и умрут только с ним» (I, 89). Жизнь этих образов связана с жизнью всего человечества. В этом их величие, бессмертная значимость всех великих произведений искусства и их авторов. Время не уничтожает их, но обновляет: «каждый новый век дает им как бы новое тело, новую душу по образу и подобию своему» (II, 309). Произведения Гомера, Эсхила или Данте были для XVI в. совсем не тем, чем они стали для XVIII или для XIX вв. Великие писатели прошлого как бы ведут нас к таинственной цели, они составляют часть нашей собственной души и, постоянно изменяясь, сохраняют связь с человеческим духом в целом. В этом великий смысл художественного совершенства, эстетического качества настоящих произведений искусства.

Пытаясь разобраться в современном ему русском декадентстве, или символизме (для него — это почти синонимы), в котором Мережковский усматривал черты нового искусства, он затрагивает и выявляет целый ряд интересных эстетических принципов искусства в целом. Да и его оценка русского символизма крайне интересна в эстетическом плане. Отталкиваясь от апологии символистами непонятности своих произведений как особого «языка богов», Мережковский разъясняет, что в искусстве (у него — в «поэзии» — так он обозначает, как мы помним, высоко художественное искусство) существует четыре рода понятного и непонятного⁴. Первый род — «понятное о понятном», — «вечный и прекрасный». К нему относится «художественный реализм» «Одиссеи», «Капитанской дочки», «Войны и мира». Второй также «вечный и прекрасный» — «непонятное о непонятном». Это «“мистический романтизм” второй части “Фауста”, Эдгара По, Новалиса и других мистиков, а также современных символистов в том, что у них есть вечного». Мережковский уже признает, что символисты вошли в литературу на правах полноправных членов, создавших нечто, что сохранится вечно, хотя в еще большей мере видит у них много художественных слабостей.

«Третий род, редчайший, труднейший и прекраснейший: понятное о непонятном». К нему относятся выдающиеся произведения «мистического реализма»: греческие трагедии, Данте, некоторые религиозно-философские прозрения Гёте, отдельные страницы Достоевского, Ницше, многие стихи Лермонтова и Тютчева. И, наконец, четвертый род — «легчайший и никуда не годный»: непонятное о понятном. В этот

разряд часто попадают русские декаденты; стремясь говорить понятно о непонятном, они чаще всего говорят непонятно о понятном, при этом с такими ужимками и в таких выражениях, с таким «теургическим» (кавычки Мережковского) видом, что сам черт ногу сломит.

Мережковский с недоумением приводит «декадентское» высказывание Блока о том, что самое большое, на что способна лирика, это «усложнять переживания, загромождая душу невообразимым хаосом и сложностью», и резко возражает ему с позиций классической эстетики: «В искусстве, которое все-таки есть, прежде всего, осуществление красоты, порядка, строя, гармонии, воля к “невообразимому хаосу” ничего доброго не обещает». И в этой воле декадентов он и усматривает их главную ошибку и даже «вину». Однако он видит и «вину» читателей в том, что они за это «детское тщеславие быть непонятыми» осудили декадентов «последним судом». Между тем последний суд должен быть правым — не за худое и за то, чего нет, следует судить, а за то хорошее, что есть у подвергающихся ему. А у декадентов (= символистов) есть много позитивного, что они сами не умеют еще выразить. И главное их достоинство — сам символизм как новое художественное сознание.

Чтобы понятнее был главный смысл достижений символистов (а анализируемая статья появилась в 1910 г., когда символизм достиг своей высшей точки и были, кстати, опубликованы многие теоретические статьи и Андрея Белого, и Вяч.Иванова, и других символистов, и знакомство с ними ощущается у Мережковского), наш критик дает свое, достаточно субъективное, оригинальное и во многом аутентичное понимание художественного образа и символа. Приведя пример образа («ее глаза — как звезды»), он поясняет, что поэтические образы — это такие «сравнения, которые согласуют, соединяют самые различные, противоположные явления чувственного мира, потому и действуют на душу, потому и пробуждают в ней знакомый отклик, что напоминают о каком-то действительном, первоначальном единстве, согласии, гармонии мира. Глаза и звезды говорят об одном, сияют одним, — и в этом радость, в этом “красота, спасающая мир”». Если сегодня мы понимаем художественный образ значительно шире, чем простое сравнение, то его осмысление Мережковским как формы, возбуждающей в душе эстетического субъекта ощущение первоначального единства и гармонии чувственно воспринимаемого мира явно не утрачивает своей актуальности и ныне.

В отличие от образа, свидетельствующего о соответствиях между явлениями чувственного мира, символ выявляет соответствия между нашим миром и миром иным, высшим, «реальнейшей реальностью»

(реминисценция определения Вяч.Иванова). «Символ есть художественный образ, соединяющий этот мир с тем, познаваемое явление — с непознаваемой сущностью». Поэтому язык символов — это прежде всего язык религии. Все таинства и обряды основаны на символах, ибо о Боге нельзя говорить словами, «о Беспредельном — определениями; можно только знаками, мановениями, молчаниями между слов дать почувствовать несказанное присутствие Божие». И здесь нет ничего трудного для тех, кто обладает внутренним зрением, опытом переживания «иных миров», столь же реальным, как и опыт чувственный. Для тех же, кто лишен этого зрения и подобного опыта, «не только русский, но и весь мировой символизм, от Эсхила до Гёте (Гёте первый назвал себя символистом), — просто «ахинея»». Символизм, в том числе и художественный, согласно Мережковскому открывается только тем, кто верит в существование «иных миров», обладает опытом проникновения в них.

Сегодня уже нельзя безоговорочно принять все эти суждения Мережковского за истину в последней инстанции. Для него религиозные и художественные символы практически идентичны, с чем нельзя согласиться. Его суждения о недоступности символов непосвященным в большей мере действительны именно для религиозных символов. Сила же художественного символа как раз и заключается в том, что он чисто художественными средствами организован так, что независимо от веры реципиента в иные миры возводит его в эти миры, точнее к гармонии с Универсумом при условии достаточно высокого уровня его эстетической восприимчивости. Это возведение, сопровождающееся неопишуемым эстетическим наслаждением и воспринимается нередко на субъективном уровне как проникновение в иные, предельно гармоничные и совершенные миры. Существенным же в эстетике русского мыслителя остается ясное и четкое понимание принципиального различия между образом и символом⁵.

Мережковский солидарен с символистами в том, что символизм присущ искусству вообще; «это его родная стихия». Заслуга символистов состоит в том, полагает русский критик, что они осознали это и ориентировали в направлении создания художественных символов свое творчество, т.е. способствовали возвращению искусства в религиозное русло. «Переворот огромный: символизм есть возвращение искусства к религии, блудного сына — в страну отцов, ибо религия — отчизна искусства, так же как всех человеческих дел». И в этом «возвращении» заслуга всемирного символизма, а не только русского, ибо символизм начался не в России и не у нас кончится. Русскому же символизму Мережковский ставит в заслугу два достижения. Прежде все-

го, символисты привили русскому обществу эстетику. До них в России всегда относились к ней, как и к ее предмету красоте, подозрительно, считая неблагонадежной в нравственном и общественном смысле. «Символисты очистили красоту от этой скверны, сняли с нее это подозрение, научили нас любить ее бескорыстно и бесстрашной любовью, такую же, как мы любим добро. Гёте утверждал, что красота выше добра. Во всяком случае, не только добро, но и “красота спасет мир”. Она такая же “мера всех вещей”. Быть прекрасным не менее свято, угодно Богу, чем быть добрым». Обладая великими сокровищами русской литературы, мы долгое время были подобны богачам, утратившим ключи от сокровищ и обнищавшим. Символисты подобрали эти ключи и заново открыли нам Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского.

Вторую большую заслугу символистов Мережковский видит в том, что «они заставили нас прислушаться к религиозным вопросам, развенчали самодовольный и невежественный позитивизм, не отвечавший, а плевавший на эти вопросы». Символистам удалось то, что не удавалось «таким титанам» как Л. Толстой и Достоевский и до того убедительно, что даже Леонид Андреев и Максим Горький заговорили об этом всерьез. Лет 20 назад никто бы не поверил, что такое возможно в России: «“Капитал” Карла Маркса, доселе единственное для нас евангелие жизни, вывалился из наших рук, и если сейчас руки пусты, то, может быть, близок день, когда евангелие Марксово заменится Христовым и русские люди снова сделаются русскими, т.е. такими, которые не хотят жить, не отыскав религиозного смысла жизни, — знают, что без Бога ни до порога». За эти две заслуги Мережковский готов простить символистам все их литературные грехи. В частности, и их сознательное стремление к созданию художественных символов. В этом он видел их слабость как художников.

По убеждению Мережковского, художник творит бессознательно, и художественные символы возникают органично и произвольно в процессе его творчества. Намеренное сочинение символов на рациональной основе не может привести к появлению большого искусства. Символ нельзя придумать, он должен сам возникнуть внутри творчески ориентированной души, при этом художники, как правило, и не догадываются, что они творят с помощью художественных символов, хотя на них основано все классическое искусство. К убеждению, что символизм составляет сущность любого высокого искусства, Мережковский пришел еще в начале 90-х гг. XIX столетия. При этом он неоднократно подчеркивал, что создание символов — это особый дар художника, некая глубинная внутренняя потребность. Они

не придумываются, а «естественно и невольно выливаются из глубины действительности», органичны внутренним, бессознательным творческим намерениям художника. «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя» (II, 174). Если слова только ограничивают мысль, то «символы выражают безграничную сторону мысли» (там же). Подобный символизм он видит у многих крупных писателей, начиная с Софокла и кончая Гоголем, Гаршиным, Гончаровым, Фофановым. Для поэзии последнего характерно видение всех предметов и явлений прозрачными. «Он смотрит на них как на одушевленные иероглифы, как на живые символы, в которых скрыта божественная тайна мира. К ней одной он стремится, ее одну он поет!» Мережковскому Фофанов представляется ясновидящим (214).

В 1890-е г., когда во Франции набирала силу слава импрессионистов, Мережковский идентифицировал символизм с импрессионизмом, относя к нему и Бодлера, и Эдгара По, и Тургенева и считая важной чертой его способность удивлять, доставлять новые неожиданные впечатления. На этой основе он и усмотрел ростки принципиально нового искусства, к характерным признакам которого отнес три главных элемента: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности» (174). Все эти три «основы идеальной поэзии» он обнаружил уже у классиков русской литературы: Толстого, Тургенева, Достоевского, Гончарова. С особой силой они проявились, по мнению Мережковского, у Тургенева, которого он именует «великим русским художником-импрессионистом» и истинным провозвестником «нового идеального искусства, грядущего в России на смену утилитарному пошлому реализму» (177). К этому течению «импрессионистов» ранний Мережковский относил Чехова, Фофанова, Минского, Боборыкина, Ясинского, Лескова и ряд других ныне мало известных писателей конца XIX в., у которых усматривал «предчувствие божественного идеализма» и «неутолимую потребность нового религиозного или философского примирения с Непознаваемым» (211).

Смысл этого «нового идеального искусства» Мережковский видел в отходе от господствовавшего тогда реализма в сторону религиозных, мистических, духовных исканий с помощью чисто художественных средств (импрессионистских, символистских), т.е. в возвращении в какой-то мере к дореалистическим творческим методам

(романтизму, в частности; символизм он иногда называет неоромантизмом) на адекватном современности уровне художественной выразительности. На Западе среди таких новых «идеалистов» он видел Бодлера, Верлена, французских символистов, Метерлинка, Гауптмана, Ибсена и ряд других художников, так или иначе тяготевших к символизму. Иногда Мережковский называет их неоромантиками, предтечами грядущего Возрождения культуры на путях «Нового Идеализма». В них его привлекает стремление выразить в своем творчестве «внутреннюю, таинственную сущность предметов, их мистическую, так сказать, музыкальную душу, вечный, творческий порыв жизни к неизведанному, неиспытанному, хотя бы и болезненному и преступному, только бы новому, хотя бы и не существующему, только бы прекрасному. Они заставляют расписывать в тумане резкие скульптурные формы, нарочито стирают краски, превращают их в слабые оттенки, они влюблены в звуки и запахи» (293).

На рубеже XIX-XX вв. такое искусство существовало и в Европе, и в России. Серебряный век дал в изобразительном искусстве, литературе, музыке нечто похожее на «новое идеальное искусство» в понимании Мережковского. Однако тогда же возникли и активно прогрессировали и тенденции, диаметрально противоположные поискам «Нового Идеализма». И XX в. показал, что упования Мережковского и многих его современников на новое грядущее искусство, ориентированное на религию и идеальную реальность, на предельно духовное искусство не оправдались, и пока нет признаков того, что нечто подобное свершится в ближайшем будущем. Мы, с грустью для людей Культуры, наблюдаем совсем иные тенденции.

Между тем «новое идеальное искусство» отнюдь не представлялось Мережковскому конечной целью развития современной культуры. Он, как и многие представители Серебряного века, возлагал на эстетическую сферу отнюдь не только задачи созерцательно-гедонистического плана. Под влиянием Гоголя и новых богословских исканий в русском обществе он убежден, что необходим и уже совершается переход «всего русского духа от искусства к религии, от великого созерцания к великому действию, от слова к делу» (II, 594). К делу, конечно, почти революционному — этим бредила на рубеже столетий вся русская интеллигенция, — преобразованию всей жизни по нравственно-эстетическим законам, т.е. от искусства — к теургии в понимании русских символистов и религиозных мыслителей того времени.

Собственно внутренние тенденции движения в сфере искусства и культуры от чистой духовно-эстетической созерцательности к общественной и религиозной «пользе» по наблюдениям Мережковско-

го вообще характерны для русского искусства, русской культуры, особенно XIX в. Точнее — этой созерцательности в чистом виде у нас никогда и не наблюдалось. В силу своей внутренней склонности к высокому эстетическому опыту русский мыслитель постоянно, в чем мы уже неоднократно убеждались, стремится выявить художественно-эстетические интенции у большинства русских писателей, нередко даже слегка гипертрофируя реальную ситуацию в сторону преувеличения этих интенций. При этом он все-таки хорошо сознает и реальную ситуацию, поэтому и сомневается, как мы видели, в наличии в России настоящей литературы, равной западноевропейской, и нередко, как и многие русские интеллигенты того времени, весьма не лестно отзывается о русской культуре и эстетике, опираясь на опыт все той же русской литературы и искусства. При общем взгляде на русскую культуру он вынужден констатировать, что эстетика у нас «деревянная», а культура — мещанская, т.е. обслуживающая серую посредственность, ибо у русских «золотые сердца, да глиняные головы. А эстетика деревянная. “Сапоги выше Шекспира” — этого, конечно, теперь уже никто не скажет словом, но это застряло где-то в извилинах нашей физиологии, и нет-нет да и скажется “дурным глазом” относительно всякой внешней эстетической формы как бесполезной роскоши. Не то, чтобы мы утверждали прямо: красивое безнравственно, но мы слишком привыкли к тому, что нравственное некрасиво; слишком легко примиряемся с этим противоречием. Если наша этика — “Шекспир”, то эстетика наша иногда, действительно, немногим выше “сапогов”. Во всяком случае, писаревское “разрушение эстетики”, к сожалению, глубоко национально»⁶. И восходит это еще к петровским временам, когда русскую культуру резко повернули к западной, но ее сути, ее глубоких духовных и эстетических основ мы никогда не могли и, вероятно, не хотели понять и усвоить. «Русская культура ...срывает со всемирной только хлестаковские “цветы удовольствия”...» в одном ряду и на одном уровне с галантерейными товарами и французским мылом. «Из всемирной культуры выбирает Чичиков то, что нужно ему, а все прочее, слишком глубокое и высокое, с такую же гениальной легкостью, как Хлестаков, сводит к двум измерениям, облегчает, сокращает, расплющивает до последней степени плоскости и краткости» (II, 578).

При этом Мережковский далеко не всегда упрощенческий характер русской эстетики считает негативным. Там, где упрощенный образ является новым и неожиданным, помогает по-новому взглянуть на известное явление, он уместен и вполне приемлем. И составляет одну из особенностей русской эстетики, которая весьма многообразно

осмысливается Мережковским. Его не прельщает участь Чаадаева, которого он почитал, кстати, за «одно из величайших явлений русского духа» (I, 298). «Уменье возвращаться от последней сложности к первой простоте ощущения, к его исходной точке, к самому простому, верному и главному в нем — вот особенность чеховской, пушкинской и вообще русской всеупрощающей эстетики» (II, 624–625). На этот вывод Мережковского наводит новая, явно не традиционная метафоричность Чехова, когда тот молнию сравнивает с чиркающей спичкой, гром с хождением босиком по железной крыше, звезды с новенькими пятиалтынными, облако с ножницами, а «вечерняя степь прячется, как жиденята под одеялом». Сегодня мы знаем, что подобная все-упрощающая и уплощающая эстетика захватила всю ойкумену *пост*-культуры, превратившись из серой деревянной в анилиновую винилово-пластиковую, но часто с еще большим упрощенческо-уплощающим и даже опошляющим модусом. Однако Мережковский этого не мог, естественно, предчувствовать.

Между тем «всеупрощающая эстетика» имеет и иные, более глубокие корни, и их Мережковский видит в игнорировании русской культурой XIX в. культурного наследия человечества в целом. Он усматривает «бегство от культуры», «бунт против культуры» практические у всех выдающихся русских писателей, начиная с Пушкина, Гоголя, Лермонтова и кончая Достоевским и Толстым⁷. И это бегство выросло не на пустом месте, а опирается на глубинный, стихийный бунт русского народа против культуры (II, 478), на его внутреннюю связь с природой, на его примитивную, но глубокую религиозность. К опрощению и уходу от культуры к природе призывали и многие русские писатели своим творчеством. Даже у Пушкина, наиболее укорененного в эстетике и овладевшего «первоисточниками всякой культуры» (476), Мережковский усматривает этот бунт, утверждая, что и для Пушкина «природа — древо жизни, культура — древо смерти, Анчар» (492). Духовно-эстетический аристократизм Пушкина восставал против затхлой, периферийной, мешанской культуры России, против «варварского отечества», а у его последователей этот бунт постепенно выродился «в одичание вкуса и мысли», в борьбу со всякой эстетикой за голую «тенденцию» и «общественность» литературы на сугубо утилитарной материальной основе. И это вошло в плоть и кровь русской культуры. «Писарев, как представитель русского варварства в литературе, не менее национален, чем Пушкин, как представитель высшего цвета русской культуры» (459).

На этом фоне, «мрачном фоне русской литературы» (I, 59) и общего культурного одичания, Мережковский с надеждой выискивает ростки и зачатки «нового идеального искусства», которое должно

поднять культуру и искусство на новый духовный уровень, равно уровень новой религиозности. И для чего? Чтобы на этом уровне перейти от искусства к религии, от созерцания к действию, от эстетики к той же общественной практике, только несколько иного разлива. Осуждая «деревянность» русской эстетики, не находился ли и сам русский религиозный мыслитель и талантливый писатель в плену все той же «деревянности», национальной писаревщины, или общественного утилитаризма, может быть, только на более утонченном уровне чаемой им новой религиозности?

Художественность как принцип критики

В процессе анализа художественно-эстетических взглядов одного из крупных представителей Серебряного века регулярно возникает желание вступить с ним в полемику по тем или иным конкретным положениям, особенно в оценке тех или иных сторон художественного творчества известных русских писателей. Две причины удерживали меня от этого. Во-первых, такая полемика, в общем-то, не имеет большого смысла, когда речь идет об истории культуры. И, во-вторых, ее в какой-то мере предупредил сам Мережковский, охарактеризовав свой метод критики как «субъективно-художественный» и обосновав его правомерность и значимость. И здесь мне возразить совершенно нечего — аргументация моего уважаемого визави из недалекого прошлого предельно убедительна и во много совпадает с моим пониманием этого предмета.

Размышляя о литературной критике, русский мыслитель показывает, что теоретически можно выделить два метода критики. Один строго научный и объективный. Его впервые попытался применить И.Тэн. И он имеет свои преимущества, однако на нынешнем уровне, когда почти совершенно не разработана «эстетическая психология», он мало эффективен. При этом Мережковский убежден, что деятельность в этом направлении, т.е. «исследование законов творчества, его отношение к законам психологии и социальных наук, взаимодействие художника и культурно-исторической среды могут быть в будущем весьма плодотворны» (II, 157). Однако сегодня более эффективным и более разработанным является «субъективно-художественный метод», к которому он относит лучшие критические работы Сен-Бёва, Гердера, Лессинга, Карлейля, Белинского. В рамках этого метода «критик превращается в самостоятельного поэта», только творит он не на основе реальной действительности, как обычный поэт, а имея

перед глазами мир искусства. «Поэт-критик отражает не красоту реальных предметов, а красоту поэтических образов, отразивших эти предметы. Это поэзия поэзии», может быть более бескровная и бледная, чем настоящая поэзия, но принципиально новая, порождение XIX в. с его жаждой свободы духа и безграничного познания. И красота критики нередко предстает даже более привлекательной, чем самого произведения, ибо «в отражении красоты может быть неведомое, таинственное обаяние, которого вы не найдете даже в самой красоте» (158). Между прочим, этот тезис подтверждается всей литературно-критической деятельностью самого Мережковского. Его критические эссе и описания в эстетическом плане часто значительно более привлекательны, чем анализируемые им произведения или писатели.

Мережковский, между тем, настаивает, и вполне убедительно, на том, что субъективно-художественный метод критики имеет не только художественное значение (здесь все-таки более бледная поэзия, сознает он сам, чем в анализируемых оригиналах), но и научное. «Тайна творчества, тайна гения иногда более доступна поэту-критику, чем объективно-научному исследователю» (158). Интуиция поэта часто глубже проникает в анализируемое произведение, чем холодный взгляд ученого. Другое дело, что основная масса критических работ не является ни научной, ни художественной критикой, чем и профанируется вообще значимость литературно-критической деятельности. Основу субъективно-художественной критики составляет «живая любовь» критика к анализируемому произведению, к его автору (220). И при этом необходимым условием такой критики является художественный талант критика — «художественная, а не ремесленная форма самой критики» (221). Мережковский обладал таким талантом, может быть, даже в большей мере, чем талантом собственно художника, писателя, где идеологически-дидактический уровень нередко преобладал у него над собственно художественным. Поэтому многие его критические статьи и книги являются весомым аргументом в пользу защищаемого им метода.

В предисловии в сборнике «Вечные спутники» Мережковский говорит о трех видах критики, к сожалению, не разъясняя их подробно и аргументируя не очень убедительно: научная критика, объективная художественная критика и критика субъективная. Последнюю, будучи ее приверженцем, он ставит выше всего. Первая критика имеет пределы, т.к. «всякий предмет исследования может быть исчерпан до конца»; вторая тоже ограничена, «ибо раз навсегда может дать писателю верную оценку и более не нуждаться в повторениях», а вот третья — более гибкая, ибо по определению зависит от субъекта крити-

ки, т.е. предельно изменчива и значит имеет неисчерпаемые возможности: «...критика субъективная, психологическая, неисчерпаемая, беспредельная по существу своему, как сама жизнь, ибо каждый век, каждое поколение требует объяснения великих писателей прошлого в своем свете, в своем духе, под своим углом зрения» (310). Мережковский предстает здесь предтечей художественно-эстетической герменевтики всего XX в., которая с позиций многих новейших психологических, философских, эстетических, искусствоведческих открытий, нового эстетического сознания практически заново переписала всю историю культуры и искусства. И этот процесс продолжается постоянно. Мережковский был, пожалуй, первым, кто ясно осознал его значимость и необходимость и обозначил как «субъективно-художественный», имея в виду под субъектом и личность критика, и целую эпоху, поколение, направление.

Объективной основой субъективной критики является само искусство, его выдающиеся достижения, признанные человечеством за великие, классические, которые служат многим поколениям людей как бы окнами в иные миры, при том разные для различных поколений. Каждое поколение видит сквозь эти окна новые миры, открывшиеся только ему. В этом глубинный смысл и значение гениальных произведений искусства. «В органическом, произвольном процессе творчества гений, помимо воли, помимо сознания, неожиданно для самого себя, приходит иногда к таким комбинациям чувств, образов и идей, глубину и значительность которых дано оценить только отдаленным поколениям читателей» (I, 86). И только субъективная критика на основе сотворчества с художниками прошлого может помочь своим современникам сформировать эти оценки, пережить эти глубины.

«Субъективная критика именно потому, что в ней есть сочувственное волнение, потому, что она отражает живые впечатления читателя, в которых всегда до некоторой степени воспроизводится творческий процесс самого автора, может иногда открыть внутренний смысл произведения лучше и вернее, чем критика исключительно объективная, которая стремится к бесстрастной исторической достоверности» (там же). Настоящий критик представляется Мережковскому творцом, почти равным самому анализируемому автору, почти пророком. «Критика, в своем высшем пределе, не только может, но и должна быть творческой. <...> Спор критики с поэзией давний и ненужный спор. Муза критики и муза поэзии — родные сестры. Критика есть оценка, но и сама оценка может быть — нет, должна быть ценностью, это и значит — критика должна быть творчеством, поэзией,

так же как поэзия должна быть глубочайшей мыслью о жизни, судом над жизнью — критикой. Критика — не только суд над прошлым и настоящим, но и предсказание будущего: пророчество. Да, вот вечное, хотя и забытое имя критика — пророк. Имя это наше, русское по преимуществу» (I, 315–316).

Мережковскому самому очень хотелось быть пророком. Он, как и многие другие представители Серебряного века, ощутил какие-то новые и достаточно сильные волны духовной энергии, всколыхнувшие человечество начала XX в., и стремился понять, увидеть, предсказать, куда же они понесут человечество. Ему, как и многим его духовно чутким современникам, представлялось, что это волны духовного возрождения человечества после засилья материализма и позитивизма в сознании, культуре, искусстве. Он предчувствовал это возрождение. Увы, сегодня, столетие спустя после блестящего взлета культуры, искусства, духовности Серебряного века, мы уже не видим никаких признаков подобного возрождения. Пророчества наших духовно озаренных предшественников пока не сбываются, а многие их (особенно Соловьева, Розанова, Бердяева, самого Мережковского) конкретные находки в сфере художественно-эстетического сознания реализуются, но в дискурсах, парадигмах, контекстах, совершенно далеких от тех, в которых они возникли. Вот уж прав был Мережковский, что каждое новое поколение видит предшественников в своем свете, осмысливает их достижения по-своему и черпает от них то, что требуется современному Чичикову и о наличии чего у себя они даже не подозревали.

P.S. В этом плане (и к парадоксальности исторического бытия культуры) небезынтересно обратить внимание на оценку художественного творчества самого Мережковского одним из «субъективных» критиков и его младшим современником, стоявшим на традиционной ортодоксальной позиции, — известным мыслителем того времени И.А.Ильиным. В целом он негативно относился ко всему творчеству Мережковского — и к его философско-религиозным исканиям и метаниям, и к его художественному наследию. Интересно обратить внимание на то, что ему не нравится в творчестве Мережковского-писателя. Это, сказали бы мы сегодня, всеобъемлющий эклектизм, творческий произвол по отношению к историческим фактам и событиям, свободное обращение с архивными и историческими документами в художественных произведениях, масса сознательно введенных противоречий и т.п. художественные вольности. В романе «Леонардо да Винчи» из 1000 страниц половину занимают свободно истолко-

ванные исторические выписки, дневники и т.п. материалы. Так поступает он во всех своих «исторических» романах. Мережковский историческим материалом, сетует Ильин, «распоряжается без всякого стеснения... выдумывает свободно и сочиняет безответственно; он комбинирует добытые им фрагменты источников по своему усмотрению — заботясь о своих замыслах и вымыслах, а отнюдь не об исторической истине. Он комбинирует, урезает, обрывает, развивает эти фрагменты, истолковывает и выворачивает их так, как ему целесообразно и подходяще для его априорных концепций»⁸.

Сегодня, между тем, почти любой писатель «продвинутой» или постмодернистской ориентации именно так и обращается с историческим и культурным материалом, попадающим ему под руку. Взять хотя бы У.Эко, М.Павича и множество других авторов, имя которым сегодня «легион». В одном из последних романов У.Эко «Баудолино» искажение истории, исторических документов и событий (равно создание новой истории, равно нового мифа и т.п.) сознательно положено в основу романа: фальсификация истории как новая, не менее реальная история в полипространствах духовной культуры современности, псевдоистория, развлекающая (= развивающая) читателя *пост*-культуры. Баудолино — это гениальный профессиональный лжец, или «мифопорождающая машина» (согласно Эко), — почти точный автопортрет его создателя, хором отметили литературные критики. Подобными же экспериментами в продвинутой отечественной науке *пост*-культуры занимаются сегодня Г.В.Носовский и А.Т.Фоменко, произвольно перетасовывая всю историю человечества⁹.

Ильин в 1930-е гг. с возмущением и негодованием выводит «тезисы», на которых основаны все романы Мережковского: «...в мире нет никакого зла; если кто говорит — нет никакого Бога, то это тоже хвала Господу; кто служит ангелу зла, тот мудр; это хорошо, когда женщины публично показываются голыми; злодей должен иметь ангельски-благочестивое лицо; все хорошо, все свято — и так далее, без конца. <...> Ложное истинно. А истинное ложно. Это — диалектика? Извращенное нормально. Нормальное извращенно. Вот искренно-верующая христианка — от христианской доброты она отдается на разврат конюхам. Вот христианский диакон, священнослужитель алтаря — он мажет себе лицо, как публичная женщина, и постоянно имеет грязно-эротические похождения в цирке. ...Христос тождествен с языческим богом Дионисом. ...Преступление изображается как упоительное. Смей быть злым до конца, или не стыдись» и т.д. и т.п.¹⁰ Все это и многие подобные «сблазны» русский благочестивый мыслитель, для которого идеалом в литературе был И.С.Шмелев, с удив-

лением и возмущением обнаруживает в творчестве Мережковского, который, сетует он, «считался самым серьезным кандидатом на премию Нобеля» и был крайне популярен на Западе¹¹.

Сегодня, понятно, без возмущения (иное время на дворе), но все-таки с некоторым удивлением мы можем констатировать, что все обнаруженное русским религиозным мыслителем в художественном творчестве Мережковского стало расхожей монетой в *пост*-литературе и *пост*-культуре второй половины XX в., возведено в норму, в своего рода литературный канон, только вот о русских истоках этой «нормы» мало кто знает. И истоки эти, что парадоксальнее всего, обнаруживаются в творчестве религиозного писателя и мыслителя, который предчувствовал и чаял грядущее духовное возрождение человечества, откровение Третьего Завета, новое пришествие Господа...

Есть над чем задуматься.

Примечания

¹ *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 414.

² Здесь и далее работы Мережковского цитируются по следующим изданиям с указанием номера книги (римская цифра) и страницы в ней (арабская цифра):

I. — Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. М., 1991; II. — Эстетика и критика. Т. I. М., Харьков, 1994; III. — Л. Толстой и Достоевский. М., 2000.

³ Подробнее см.: *Бычков В.В.* Парадоксы эстетического сознания (или постмодернистский менталитет) Василия Розанова // Искусствознание. 2/03. М., 2003. С. 510–534; *Он же.* «Подпольный шалунок» Василия Розанова — предвестник *пост*-культуры // Полигнозис. № 4 (24), 2003. С. 36–55.

⁴ Далее изложение идет по статье Мережковского «Балаган и трагедия» (цит. по: I, 256–258).

⁵ Подробнее о моем понимании художественного образа и символа см.: *Бычков В.В.* Эстетика: Краткий курс. М., 2003. С. 232–251.

⁶ *Мережковский Д.С.* Грядущий хам // *Мережковский Д.С.* 14 декабря. *Гиппиус-Мережковская З.Н.* Дмитрий Мережковский. М., 1991. С. 541.

⁷ См: II, 146; 477 и др.

⁸ *Ильин И.А.* Одинокий художник: Статьи. Речи. Лекции. М., 1993. С. 146.

⁹ См. хотя бы их книгу: Империя. Русь, Турция, Китай, Европа, Египет. Новая математическая хронология древности. М., 1996.

¹⁰ *Ильин И.А.* Указ соч. С. 159–160.

¹¹ Там же. С. 161.

Н.Б.Маньковская

Театральная эстетика Максимилиана Волошина в контексте художественной жизни XX века*

Максимилиан Волошин сочетал в себе достоинства талантливо-го литератора и оригинального мыслителя философско-эстетического склада. Как человек культуры, он был знатоком искусства прошлого, впитал в себя новейшие художественно-эстетические тенденции, во многом предвосхитил будущее развитие художественной жизни. Его эстетические идеи глубоко повлияли на современников и оказались востребованы новыми поколениями как отечественных, так и западных теоретиков и практиков искусства. Правда, на Запад они пришли сложным путем, преимущественно в опосредованной, почти «анонимной» форме, через представителей «Мира искусства», «Русских сезонов», классический русский авангард, культуру Серебряного века в целом, воспринявшую многие из предложенных Волошиным эстетических принципов. Следы такого воздействия ощутимы и сегодня, особенно в сфере эстетических рефлексий о природе современного театра, кинематографа, искусства танца.

Театр как синтетический вид искусства привлекал особое внимание Волошина-художника и театрального критика. Его театральная эстетика оказалась той питательной творческой средой, из которой выкристаллизовался ряд значимых теоретических положений. К ним относятся, прежде всего, концепция художественного творчества как сна наяву, его интуитивного характера, символической природы искусства, приоритета в нем игрового начала, художественного произведения как единого организма.

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

Поэтическое обобщение становится прекрасным (т.е. из метафоры превращается в символ) только тогда, когда оно приближается к научной истине, а научная истина бывает убедительна только в том случае, если она доведена в своем обобщении до высоты поэтического символа, полагал Волошин¹. Таким символом стал сформулированный им театроведческий девиз: «В театре надо уметь внимательно спать»². На становление волошинской «сновиденческой» концепции восприятия сценического искусства оказали влияние ницшеанские идеи дионисийского безумия, фрейдовская теория бессознательного, интуитивизм А.Бергсона, символистские идеи Г. фон Гофманшталя о сцене как сновидении, исследования Вяч.Иванова, посвященные античной мифологии. При этом своеобразие ее заключается в собственно эстетическом подходе к вопросу о гипнотической сущности театра как ритмизированного сновидения.

Театр, по Волошину, создается из трех взаимно сочетающихся порядков сновидений: из творческого преображения мира в душе драматурга, из дионисийской игры актеров и пассивного сновидения зрителя. Поэт преображает действительность мира в своем творческом сне. Актер переживает тот тип сновидения, который ближе всего стоит к дионисийской оргийности или к детским играм. Чем искреннее актерская игра, тем убедительнее пассивное сновидение зрителя. Зритель же спит с открытыми глазами, он должен уметь внимательно спать, талантливо видеть сны. От воспринимающих и преображающих способностей зрителя зависит объединение всех элементов, образующих театр. Таинство театрального действия совершается не на сцене, а в душе зрителя, подчеркивал Волошин. Дело зрителя в театре — не противиться возникновению видений в душе. Творить театр можно только в той сокровенной части души зрителей, где рождаются сны. Сновидение зрителя является моментом, решающим судьбу театра, т.к. от его воспринимающих и преображающих способностей зависит объединение всех элементов, образующих театр. «Театр — это сложный и совершенный инструмент сна»³. Сон же ведет в те области, где начинается ясновидение.

Волошин исходит из того, что логика реальной действительности и логика театра не совпадают. В духе «Парадокса об Актере» Д.Дидро он рассуждает о том, что обычный реальный предмет, перенесенный на сцену, перестает быть правдоподобным и убедительным; между тем театральные знаки, совершенно условные и примитивные, становятся сквозь призму театра и убедительными и правдоподобными. Так, живой пудель в постановке «Фауста» вызывал у зрителей смех, т.к. был нарушением сценических реальностей. Обращение же Фаус-

та к пустому, темному пространству создавало жуткое впечатление прыжков пуделя в темноте. Или же, когда герой «Анабеллы» Д.Форда выходил на сцену, неся на конце меча сердце убитой им возлюбленной, сердце, вырезанное из красной фланели в форме червонного туза, повергало зрителей в ужас, тогда как фигурировавшее на генеральной репетиции настоящее сердце только что зарезанного барана не производило никакого впечатления. Перенесенное на сцену настоящее сердце оказалось нереальным, а символическое дало весь трепет реальности, подчеркивает Волошин.

Он ссылается на опыт японского классического театра, в котором развертывающаяся алая лента обозначает кровь пронзившей себе грудь героини. Дело в том, что «театр имеет дело не с реальностями вещей, а только с их знаками»⁴. На сцене реальны не вещи, не внешние формы, а идеи, знаки вещей. Реалистические театральные детали и подробности только мешают свободному течению сна. В жизни одни реальности, на сцене — другие. Логика сцены тождественна логике сна. Как и во сне, театр имеет дело только с идеями вещей. То, что называется на театре реальной обстановкой, мешает свободному течению сна, нарушает сонное сознание зрителей, полагал Волошин. Предлагая, таким образом, эстетическое обоснование принципов условного театра на основе символической «сновиденческой» трактовки реальности, он полемизировал со сторонниками театрального «жизнеподобия», критиковал натуралистические тенденции, сценический бытовизм. В этом отношении его идеи близки театральным взглядам других русских символистов, таких как В.Брюсов и Вяч. Иванов. Правда, последние разделяли далеко не все положения театральной эстетики Волошина. Так, В.Брюсов возражал против превращения театрального представления в слепое видение, а зрительного зала — в толпу грезящих сомнамбул вместо аудитории напряженно-внимательных слушателей⁵. Вяч.Иванов, видевший в театре, как и Волошин, «дионисийское очищение», не принимал его положения о зрительской загипнотизированности созерцанием, противопоставляя волошинской созерцательности концепцию театра как мистерии⁶.

Впрочем, сам Волошин, весьма требовательный в плане эстетических дефиниций, считал нелепым понятие «символический театр», так как театр «по существу своему символичен и не может быть иным, хотя бы придерживался самых натуралистических тенденций!»⁷. Театральное действие совершается исключительно во внутренней, преобразующей сфере души зрителя, где имеют ценность не вещи и существа, а их знаки и имена: «Вводить нарочитый символизм в драму, это значит вместо свежих плодов кормить зрителя пищей, переже-

ванной и наполовину переваренной. Всякая символическая пьеса производит такое впечатление: причем же здесь зритель?»⁸. Учитывая сказанное, Волошин весьма сдержанно относился к символизму М.Метерлинка, хотя и считал его художником большого вкуса, признавал, что символистские пьесы могут быть прекрасными в качестве «театра для марионеток». Однако живого актера он считал слишком громадным органическим символом, одним своим присутствием подавляющим мозговые символы драматурга. К удачным же символистским трактовкам классики он относил первый акт «Гамлета» в постановке Г.Крэга. Принц сидит одиноко на темной авансцене, отдаленной от глубины сцены, где, как золотой иконостас, возвышается трон с королем и королевой, окруженный иерархическими кругами придворных. Сцене придан характер видения Гамлета, что, по мнению Волошина, как нельзя лучше вяжется с прешествующим появлением тени, заранее указывающим, что все развитие трагедии будет совершаться во внутренней камере-обскуре души, где мысли, волнения и страсти являются такими же реальностями, как житейские обстоятельства.

Эта живая полемика тем более показательна, что Волошин был весьма гибок в оценке театральной жизни. Так, ему представлялась по существу глубоко правильной мысль В.Э.Мейерхольда удалить со сцены все ненужное и оставить только те предметы, которые имеют непосредственное и живое отношение к действию: ведь театральные декорации должны быть не изображениями, а знаками действительности. Однако на практике мейерхольдовская тенденция к упрощению декораций воспринимается Волошиным критически. Упрощенные декорации характеризуются им как любопытные, красивые, развлекающие глаз своей непривычностью, однако лишенные убедительности. Говоря о своем принципиальном несогласии с приемами Художественного театра (реализм, жизнеподобие, бытовизм), Волошин признает, что они производят на него несравненно большее впечатление, чем приемы Мейерхольда, с которыми он в принципе согласен. Аналогичные оценки вызывают упрощенные декорации в инсценировке «Братьев Карамазовых» В.И.Немировичем-Данченко (1910 г.), в спектакле Ф.Ф.Комиссаржевского «Идиот» по роману Ф.М.Достоевского (1913 г.), а также креговские ширмы в «Гамлете» (1911 г.). Принцип упрощения верен по существу, замечает Волошин, однако применение его не может быть достигнуто логическим путем. Оно возможно только долгим исканием при помощи интуиции актера и способности к восприятию зрителя. Логически же осмысленные упрощения всегда мешают, как немецкая стилизация игрушек. В них

нет тайной связи с глубочайшими областями воспоминаний. Они возможны, но в них нет необходимости. Убедительность декорациям придают только играющие и верящие в них актеры. Для зрителя оживут и станут видимыми те предметы, которые войдут в круг игры. Но не помешают и остальные, «лишние» вещи. Из обилия сложно реальных постановок Художественного театра зритель отбирает то немногое, что ему нужно для иллюзии, и он удовлетворен.

Вместе с тем магистральная эстетическая идея Волошина остается неизменной: реальны только знаки вещей, а внешние формы их на театре не имеют значения. Любые превращения внешних форм ни в театре, ни в сновидении не вызывают удивления, т.к. подчиняются логике грез, а не реальности. Ведь ночное, интуитивное, сонное сознание господствует над дневным (логическим) не только во время сна, но и в период бодрствования, когда человек действует под влиянием желаний, страстей и чувств, подчеркивал Волошин. Театр «является органом сонного сознания в его чистом виде. Поэтому законы театра тождественны с законами сновидения»⁹. В этом контексте примечательными представляются его одобрительные оценки «Горя от ума» на сцене МХТ как «московского сна», «Сестры Беатрисы» в постановке театра В.Ф.Комиссаржевской как «настоящего сна».

Сновиденческая концепция художественного сознания оказалась для XX в. одной из формообразующих. В первой половине столетия мы находим ее отдаленные коннотации в сюрреалистическом «автоматическом письме». Словесный и живописный автоматизм, диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума ассоциируются у А.Бретона со сновидениями, гипнотическим сном как высшей реальностью (сюрреальностью); сон вытесняет и заменяет собой все другие психические механизмы решения смысловых проблем. Язык искусства трактуется как поток бессознательного, выражающего те необузданные, неподвластные законам логики желания, которые порождают мифы. В последней трети XX в. сновиденческую линию активно разрабатывают теоретики постмодернистского плана. Так, Ж.Лакан вносит в концепцию творческого процесса как «сна наяву» свои акценты: реальность воспринимается в художественном сне как образ, отраженный в зеркале. Сон и явь сближаются им на том основании, что в них пульсируют бессознательные желания, подобные миражам и фантомам¹⁰. В сновиденческой концепции кинематографа К.Метца¹¹ делается вывод о тройственной структуре «фильмического состояния» кинозрителя: его составляют сны, мечты и явь. Если спящий не знает, что грезит, и переживает во сне иллюзию действительности, то кинозритель знает, что находится в кинотеатре, испы-

тывает впечатления действительности. Однако сознанию кинозрителя свойственно затуманиваться, тяготея ко сну, его восприятие чередой галлюцинациями; увлекаясь, сопереживая, зритель «засыпает», но собственные реакции на увиденное будят его. Неподготовленные зрители склонны впасть в сомнамбулическое состояние, ведущее к смешению фильма и действительности. Метц приходит к выводу, что фильм сильнее мечты, но слабее сна; это смесь трех зеркал, в которых сливаются впечатления действительности и псевдореальности.

Следует отметить, что Волошин увидел в делающем свои первые шаги кинематографе «все данные для того, чтобы стать театром будущего»¹²: кино овладевает снами зрителя посредством своего жестокого реализма. Вместе с тем он предостерегал против отождествления сна и кошмара. Однако век спустя как жизненные, так и кинематографические реалии (жестокость и насилие на экране, эстетизация безобразного) нередко оказываются ближе ко второму.

Впрочем, Волошин уподоблял первые кинозалы — «маленькие комнаты с голыми стенами»¹³ — кораблям хлыстовских радений, где совершается, как и в древности, экстатический, очистительный обряд. Зритель видит в театре сны своей звериной воли и этим очищается от них, как оргиасты освобождались танцем. Отсюда основная задача театра — являть воочию, творить сновидения своих современников и очищать их моральное существо посредством снов от избытка стихийной действенности: «Любой театральный спектакль — это древний очистительный обряд»¹⁴. В том же духе и почти в тех же терминах мыслил в 20–40-х гг. XX в. свой «театр жестокости» А.Арто¹⁵. Театр для него — обряд экзорцизма, своего рода ритуальное святилище с занавесом, призванное изменить не только систему художественного мышления, но и самую жизнь, превратив ее в магический ритуал. Арто трактовал театр как тотальное зрелище, приобщающее творцов и зрителей к первоначалам, космическим стихиям жизни, посредством жеста, знака-иероглифа. Рождающееся из сна, грезы театральное искусство как мистическое приобщение к абсолюту не психологично, но пластично. Профилирующей для «театра жестокости» является физическая, а не словесная идея театра. Метафизику, по мысли Арто, можно внедрить в души лишь через кожу, поэтому театр невозможен без определенного момента жестокости, лежащего в основе спектакля. Театр в целом — сфера экстатического. В аналогичном плане развивались философско-эстетические идеи Ж.Батая о трансгрессии как нарушении границ между жизнью и смертью, мыслимым и немислимым, нормой и патологией, а также потлаче — последней ритуальной растрате не только всего имущества, но

и собственной жизни¹⁶. Выбор в пользу эстетического шока (обостренной до предела эстетической оппозиции, вызывающей у реципиента чрезвычайно острую, а порой и болезненную эмоциональную реакцию, вплоть до отторжения) стал эмблематичным для театральных поисков конца XX – начала XXI вв.

Важнейшим эстетическим понятием Волошин считал игру. В игре он усматривал одну из форм сновидения с открытыми глазами. Театр, полагал он, управляется законами сновидения или игры. Детские игры трактовались им как повторение основных душевных состояний дионисийского момента истории: «В игре творческой ночной океан широкими струями вливается в узкую и скупую область дневного сознания»¹⁷.

Анализируя детские игры, Волошин выделял три различных их типа: 1) действенные, буйные, дионисийские игры, свидетельствующие об опьянении воли; 2) спокойное созерцание проходящих картин, греза с открытыми глазами (сновидение), говорящие об опьянении чувств; 3) творческое преображение мира, становящееся у взрослого поэтическим творчеством – опьянением сознания. «Тот, кто сохраняет среди реальностей дневной обыденной жизни неиссякающую способность их преображения в таинствах игры, кто непрестанно оплодотворяет жизнь токами ночного, вселенски-творческого сознания, тот, кто длит свой детский период игр, – тот становится художником, преобразователем жизни»¹⁸.

Суждения Волошина об игре как эстетическом феномене, ее ключевой роли в художественной жизни во многом предвосхитили тенденции усиления игрового начала в культуре и искусстве XX–XXI вв., а также пути теоретического осознания этого процесса. Как справедливо отмечает В.В.Бычков, *игра*, наряду с *эстетическим*, стала одной из центральных категорий неклассической эстетики, обретя в современной культуре и цивилизации в целом статус одного из наиболее значимых компонентов¹⁹. Наследуя в этом вопросе традициям Шиллера и Канта, Волошин делал акцент на творческом, неутилитарном характере игры, ее связи с сакральным. В его постановке проблемы можно усмотреть своеобразный пролог к концепции карнавализации культуры М.Бахтина, «обзору всей человеческой культуры *sub specie ludi*» Й.Хейзинги, «игре в бисер» Г.Гессе, к выведению игры на уровень одной из главных категорий эстетики В.Бычковым.

Игра, настаивал Волошин, имеет дело только с сущностями. Хотя искусство, оперирующее признаками и свойствами, не может поменять игру, законы сценической иллюзии следует искать именно в логике детских игр. Вместе с тем нельзя играть в игрушки, являющи-

еся произведениями искусства (при превращении последних в игрушки они лишаются художественного ореола и становятся просто куском камня, фарфора, дерева).

Размышляя о различных элементах сцены (декорациях, вещах, рампе, костюме, гриме и т.п.), он приходил к заключению об их аналогичности игрушкам в детской: игрушки мертвы, пока ребенок не начал играть в них. Генеалогия игрушек, происходящих от первобытных фетишей, обуславливает их живую и реальную связь с детской душой, переживающей в процессе игры начальный период человеческой истории. Матрешки, паяцы, медведи, деревянные лошадки — это древнейшие боги человечества, играть в них удобно. Но есть игрушки, играть в которые совершенно невозможно. К ним относятся сложные и механические игрушки — ребенок инстинктивно спешит сломать их, т.е. разложить на основные элементы, способные к преобразению в таинствах игры. Нельзя также играть в игрушки слишком дорогие, роскошные и натуральные. Подобно детям, актеры должны верить в сценические атрибуты, действительно играть в них. Только игра придает всем элементам зрелища убедительность. Для зрителя оживут и станут видимыми лишь те предметы, которые войдут в круг игры.

Вещи, в понимании Волошина — это часть человеческой души, обстановка — продолжение человеческого тела. Только театр может дать вещь как часть души, сделать ее не музейной, а непосредственно связанной с жизнью и людьми. В этом отношении «Горе от ума» на сцене МХТ он считает подвигом сценической постановки, поражающим точностью и полнотой показа жизни старого барского московского дома, ставшего главным действующим лицом спектакля²⁰. Одним из достоинств постановки он считает то, что действующие лица комедии А.С.Грибоедова «непосредственно вытекали» из обстановки старого дома, и этим достигалось новое толкование многих сцен. Главная черта их была в том, что все они были фигурами, но не характерами.

Такое различие «фигуры» и «характера», ставшее впоследствии достаточно распространенным, весьма примечательно. Под «фигурой» Волошин подразумевает в первую очередь костюм и лицо, что дает ему основание говорить о том, что московский характер (тип) на сцене МХТ был передан во всех лицах, манерах и модах.

Волошин интуитивно прозревает некоторые пути, по которым пойдет в XX в. театральный авангард. Рассуждая о внутреннем, сновиденческом значении рампы как световой занавеси, отделяющей сцену от зрителя, он допускает, тем не менее, возможность полного отречения от всех театральных форм, не дающих пищи для иллюзии. Ему видится круглая, как круг цирка, сцена, полностью свободная от

декораций, со всех сторон окруженная зрителями. При этом возникнет не картина, не барельеф с лицами актеров, обращенными к зрителю, как на портретах, а свободная скульптурная игра всего человеческого тела. Мимика лица перейдет в мимику движений. Обстановка же будет возникать только в воображении зрителя. Предвосхищая некоторые приемы театра отстранения, Волошин указывал на особый поэтический смысл провозглашения перед началом действия авторских ремарок-заклинаний. Излишне говорить о том, что все эти приемы прочно вошли в практику современного театра.

Театр для Волошина — единый сценический организм, сплавляющий воедино три отдельные стихии — стихии актера, поэта и зрителя: «Художественное произведение начинает существовать как живая и действующая воля не с того момента, когда оно создано, а с того, — когда оно понято и принято»²¹. Принципиальным для Волошина является положение о том, что театр осуществляется не на сцене, а в душе зрителя.

В спектакле должны органически соединиться театральное зрелище, декорации и слова. Идеальный режиссер совмещал бы, в представлении Волошина, черты физика и художника, подобно Леонардо да Винчи. Театр рассчитан на органическое восприятие зрителей, отдающихся театральному искусству всецело, бездумно, безраздельно. Театр требует от зрителя полного отречения от своего «я»: «Священное значение театра в том, что действие созерцаемое вынимает нас на несколько мгновений из нашей личной скорлупы и растворяет наше «я» в ином мире»²². Момент восприятия искусства настолько же священен, как момент творчества. «Восприятие — это жертва»²³. Исходя из спонтанного, интуитивного, сновиденческого характера эстетического восприятия, Волошин проводит резкую черту между зрителем и ценителем искусства, его критиком. Аналитическое отношение, полагает он, противоречит самой основе восприятия искусства: «Вы, утонченные и требовательные ценители, сами лишаете себя меда цветов, а он доступен каждой наивной душе»²⁴. Анализ и критика не позволяют личности отречься от себя, сковывают душу непроницаемой броней. Трагическое же видение присуще лишь тому, кто пришел в театр с открытой и незащищенной душой, — ему и судить. Ведь кроме ответственности театра есть еще ответственность зрителя, настаивал Волошин. В неуспехе пьесы зритель, лишенный художественной впечатлительности, не испытывающий драматических эмоций, может быть виноват настолько же, насколько автор, режиссер и актеры. «Если зритель совершенно лишен непосредственности и творческой силы фантазии воспринимающей и обобщающей, то как

бы ни были велики таланты автора и актера, — того *сновидения*, которое является единственной реальностью сценического действия, возникнуть не может»²⁵.

В полноценном эстетическом восприятии сплавляются воедино душевное, духовное и чувственное. «Все искусство вообще, а пластическое и декоративное в особенности, представляют многообразные преобразования чувственности. Вся современная культура основана на ней. Искусство и не может быть иным, как кристаллизацией нашего чувственного отношения к миру»²⁶. Идеалом гармонии была для Волошина классическая античность. Он был не только увлеченным исследователем античности, но и страстным приверженцем многих ее жизненных и художественных принципов, связанных со свободой, естественностью, радостной раскованностью творчества как в искусстве, так и во всех сферах человеческого поведения (в том числе и в общении, бытовых привычках, одежде — вспомним знаменитый волошинский хитон, весь сугубо эстетизированный облик этого могучего красавца). Античная эстетика питает многие его рассуждения о духе и теле, гармонии и выразительности, лице и маске, наготы и стыде.

Тайну эллинской красоты Волошин видел в том, что в классической античности все тело было зеркалом духа, все тело было таким же выразительным, как лицо, лицо было «везде». Греческая статуя, лишенная головы, ничего не теряет в своей красоте, замечает он. Для древнего грека, привыкшего к наготы, лицом человеческого тела был торс, из этого естественного центра тяжести тела лучились движения рук, ног, головы. Торс был первичным физическим лицом тела, преобладавшим над лицом духовным, органом которого служит личная часть головы. Этим и обеспечивалось, по мнению Волошина, то золотое равновесие пластической выразительности тела, которое ценится в греческой скульптуре. Головы греческих статуй кажутся лишенными острой индивидуальности потому, что индивидуальность была разлита во всем теле. Поворот к индивидуализации головы происходит в поздней античности. Римляне прикрывали свое тело и не знали того божественного отсутствия стыда, которое отличало греков. Гений рода не знает стыда, последний связан с процессом индивидуализации. С Рима начинается сокрытие тела одеждой, что создает ту острую выразительность лиц, которая отличает современное человечество. «Лицо, перестав быть везде, выиграло в сосредоточенности и экспрессивности. Выразительность заменила пластическую гармонию. Этим был нарушен отчасти сам принцип красоты, диапазон прекрасного стал шире»²⁷. Стыд — свойство индивидуальности, инстинктивно стремящейся походить на других. Так создается мас-

ка — условная ложь. Маска (профессиональная, литературная, театральная и т.п.) — «это как бы духовная одежда лица»²⁸, встающего из глубины духа. Она связана как с общественной мимикрией, так и со стремлением к личной неприкосновенности, что делает маску важной ступенью в становлении культуры личности. «Только то лицо — действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть и себя выявить»²⁹.

Волошин замечает, что костюмы Критской и Микенской эпох, малоазиатские одежды очень сложны, тело там тщательно скрыто. Культ наготы в Греции возник как следствие культурного расцвета ее, к которому привели танец, физические упражнения и народные игры. Это путь, который естественно ведет к тому, что все тело целиком становится зеркалом человеческого духа. В перспективе «одежда материальная будет заменяться одеждой духовной»³⁰.

Суждения Волошина о лице и теле, нагоде, стыде и маске во многом предвосхитили современные увлечения телесностью в искусстве. Правда, гиперболизация телесного в конце XX — начале XXI в. отнюдь не привела к тому идеалу гармонии духа, души и тела, который виделся Волошину. Три эти понятия были разведены и даже противопоставлены друг другу, что и привело к возникновению ключевого для постмодернистской эстетики концепта *симулякра* — правдоподобного подобия, лишённого подлинника, поверхностного, гиперреалистического объекта, пустой формы. Телесное же у Волошина всегда одухотворено. Это особенно очевидно в его эстетической концепции танца, органично вытекавшей из сновиденческой трактовки искусства и художественного творчества. Если игра — это сновидение с открытыми глазами, то танец — действительное, мускульное выражение его. «Танец — это такой же священный экстаз тела, как молитва — экстаз души. Поэтому танец в своей сущности самое высокое и самое древнее из всех искусств. Оно выше музыки, оно выше поэзии, потому что в танце вне посредства слова и вне посредства инструмента человек сам становится инструментом, песнью и творцом и все его тело звучит, как тембр голоса»³¹.

Волошин четко разграничивал танец и балет, выявляя их существенные различия. Формообразующим для первого является ритм, для второго — жест. Балет, полагал он, рассчитан исключительно на зрительное восприятие. В балете танцующий сознает себя, но лишь в жесте, лишь на поверхности тела. В танце же ритм поднимается из самой глубины бессознательной сущности человека. Кроме того, танец — искусство всенародное. Это не то искусство, которым, подобно балету, можно любоваться со стороны. Надо быть захваченным

танцем, самим творить его — лишь тогда он обретет свое культурное, очистительное значение. «Римляне лишь смотрели на танцы; эллины танцевали сами — вот разница двух культур — солдатской и художественной. Первая создает балет, вторая — очистительное таинство. Когда я говорю о танце, я говорю только о последнем»³².

Становление танцевальной эстетики Волошина во многом связано с осмыслением новаций А.Дункан, вызывавших у Волошина искреннее восхищение. Творчество Айседоры соответствовало его представлению о танце как освобождению тела. У Дункан, как в древнем танце, ритм поднимается из самой глубины бессознательной сущности человека. Она танцует все то, что другие люди говорят, поют, пишут, играют и рисуют. «Ее пальцы зацветают на концах рук, как стрельчатые завязи белых лилий, как на статуе Бернини пальцы Дафны, вспыхнувшие веточками лавра. Ее танец — танец цветка, который кружится в объятиях ветра и не может оторваться от тонкого стебля; это весенний танец мерцающих жучков; это лепесток розы, уносимый вихрем музыки»³³.

Волошин считал танец одним из искусств, забытых современной ему Европой, как искусство цветных стекол. Нагота — его необходимое условие, т.к. торс — самое выразительное и цельное в человеческом теле. «Танец — это гармоничные сжимания переплетов мускулов, отраженные на эпидерме кожи»³⁴. В результате многовекового пленения тела в европейской культуре красота форм тела, по его мнению, погибла, однако это не повлияло на гармонию танца, ибо форма имеет значение только в неподвижном состоянии. Красота тела в движении совершенно иного порядка, чем красота статических форм. Она совершенно чужда тем канонам красоты, что созданы европейскими художниками. «Самое некрасивое тело вспыхивает вдохновением в экстазе танца»³⁵. В танце сливаются воедино космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание. Он глубинно связан с музыкой, как чувственным восприятием числа. Обращаясь к современным ему опытам танцев под гипнозом, когда определенный мотив вызывает одни и те же движения, Волошин говорит, что дорога искусства — осуществить то же самое, но путем сознательного творчества и сознания своего тела. «Идеальный танец создается тогда, когда все наше тело станет звучащим музыкальным инструментом и на каждый звук, как его резонанс, будет рождаться жест /.../ сделать свое тело таким же чутким и звенящим, как дерево старого страдивариуса, достигнуть того, чтобы оно стало все целиком одним музыкальным инструментом, звучащим внутренними гармониями, — вот идеальная цель искусства танца»³⁶. Танец как осознание челове-

ком внутренних гармонических ритмов, их упорядочивание издревле был очистительным обрядом, служил испытанным религиозно-культурным средством преодоления душевного хаоса. Все это давало Волошину основания называть танец громадным фактором социальной культуры.

Волошин напряженно размышлял о национальном характере художественной культуры. Так, театр он считал искусством исключительно национальным, всегда точно соответствующим возрасту души каждого народа. Он уделял существенное внимание национальным аспектам трагического и комического как основных эстетических категорий. Особенности трагедии и комедии рассматривались им с учетом специфики русского и французского театра.

Исходя из того, что в понятие театра входит и сцена, и драматическая литература, Волошин подчеркивал, что «трагедия, как высшая форма искусства, не строит, а венчает»³⁷: трагедия возникает на почве эпически разработанного мифа. Сегодня таким эпосом по отношению к театру является современный роман. Примером этому может служить Франция, где новые человеческие типы, прежде чем выйти на подмостки, должны обрести романную форму. Но французский роман, как и театр, дробится, по мнению Волошина, в мелочах быта, в тонких извивах характеров, в создании масок жизни; его стихия — комедия. А между тем русское творчество все направлено к выявлению основных элементов национального духа, глубинных противоречий народной души, сущностных коллизий всего строя жизни. Это сфера трагедии, а не бытовой комедии. Однако парадокс состоит в том, что русская трагедия на театре еще не возникла: русский театр развивался в плоскости быта (А.С.Грибоедов, Н.В.Гоголь, А.Н.Островский), идиллии (И.С.Тургенев) и драматического пейзажа (А.П.Чехов). Средоточием же всех трагических переживаний славянской души стал в XIX в. русский роман. Наивысшим воплощение трагического в русской литературе Волошин считает творчество Ф.М.Достоевского, «и нужен только удар творческой молнии, чтобы она возникла для театра»³⁸. Другим символическим прообразом грядущей русской трагедии является судьба Л.Н.Толстого с ее коллизией между искусством и моральным подвигом, отношением к тайне зла. «Ясно чувствуется, что Карамазовы — наши Атриды, что трагедия отцеубийства в душе Ивана Карамазова созвучна с Эдипом; что в “Бесах” есть трагическая насыщенность “Семи против Фив”; что “Преступление и наказание” будит спящих “Эвменид”; что “Война и мир” так же плодотворна, как Троянский цикл, русская “Федра” имеет свой прообраз в “Анне Карениной”...»³⁹. Волошин убежден в том, что русская

трагедия, столь необходимая театру, станет результатом постижения художественно-эстетическим сознанием тех национальных противоречий в их исторической перспективе, которые лишь фиксирует русская литература начала XX в. Именно в таком ключе видится Волошину “театр будущего” в России.

Сегодня, почти сто лет спустя, мы все еще пребываем в ожидании этого будущего...

И в заключение несколько суждений М. Волошина о театре, звучащих сегодня пророчески:

— «Каждая страна и каждое десятилетие имеют именно тот *театр*, которого они заслуживают. Это нужно понимать буквально, потому что *драматическая литература* всегда находится впереди своей эпохи»⁴⁰.

— «Что же касается эстетического театра, удовлетворяющего потребностям московской и петербургской эстетствующей интеллигенции, то он целиком состоит из пьес иностранных драматургов... У нас нет своих снов; мы видим сны чужих стран. Видим их иногда очень ярко, но они нас не удовлетворяют и ни от чего не очищают нас. В конце концов мы, не умея заснуть, начинаем иронизировать»⁴¹.

— «Эти особенности русской души, совмещающей неизжитое до конца доисторическое прошлое человека с европейской культурой завтрашнего дня, обещают нам бесконечные сложности ее душевных переживаний и особенную остроту безумия»⁴².

Примечания

¹ Волошин М. Театр как сновидение // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 349.

² Волошин М. «Гамлет» на сцене Художественного театра // Там же. С. 385.

³ Волошин М. Организм театра // Там же. С. 115.

⁴ Волошин М. Театр как сновидение. С. 353.

⁵ См.: Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. Валерий Брюсов. С. 177.

⁶ См.: Иванов Вяч. Экскурсы: «О кризисе театра» // Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916. С. 282.

⁷ Волошин М. «Miserere» // Волошин М. Лики творчества. С. 389.

⁸ Там же.

⁹ Волошин М. Театр как сновидение. С. 355.

¹⁰ См.: Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. P., 1978.

¹¹ См.: Metz C. Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma. P., 1977.

¹² См.: Волошин М. Организм театра. С. 118.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 116.

- 15 См.: *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993.
- 16 См.: *Батай Ж.* Литература и зло. М., 1994.
- 17 *Волошин М.* Театр как сновидение. С. 352.
- 18 Там же.
- 19 См. подробнее: *Бычков В.В.* Игра // *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2005. С. 211–222; *Он же.* Игра // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 188–192.
- 20 См.: *Волошин М.* «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра // *Волошин М.* Лики творчества. С. 376.
- 21 *Волошин М.* Организм театра. С. 112.
- 22 *Волошин М.* Разговор о театре. *Волошин М.* Лицеи творчества // Там же. С. 358.
- 23 Там же.
- 24 Там же. С. 357.
- 25 *Волошин М.* Французский и русский театр // *Волошин М.* Лики творчества. С. 120.
- 26 *Волошин М.* Лицо, маска и нагота // Там же. С. 404.
- 27 Там же. С. 401.
- 28 Там же. С. 403.
- 29 Там же.
- 30 Там же. С. 404.
- 31 *Волошин М.* О смысле танца // *Волошин М.* Лики творчества. С. 397.
- 32 Там же.
- 33 *Волошин М.* Айседора Дункан // *Волошин М.* Лики творчества. С. 394.
- 34 Там же. С. 395.
- 35 Там же.
- 36 *Волошин М.* О смысле танца. С. 396–397.
- 37 *Волошин М.* Русская трагедия возникнет из Достоевского // *Волошин М.* Лики творчества. С. 363.
- 38 Там же. С. 364.
- 39 Там же.
- 40 *Волошин М.* Организм театра. С. 114.
- 41 Там же. С. 118.
- 42 *Волошин М.* О смысле танца. С. 399.

Л. С. Бычкова

Мирикусники в мире искусства*

Художественное объединение и журнал «Мир искусства» — значительные явления в русской культуре Серебряного века, ярко выражавшие одну из существенных эстетических тенденций своего времени. Содружество мирискусников начало складываться в Петербурге в 90-е гг. XIX в. вокруг группы молодых художников, литераторов, деятелей искусства, стремившихся к обновлению культурной и художественной жизни России. Главными инициаторами были А.Н. Бенуа, С.П. Дягилев, Д.В. Filosofov, К.А. Сомов, Л.С. Бакст, позже М.В. Добужинский и др. Как писал Добужинский, это было «объединение друзей, связанных одинаковой культурой и общим вкусом»¹. В 1898 г. вышел первый номер журнала «Мир искусства», который в основном подготовил Filosofov², в 1899 г. прошла первая из пяти выставок журнала, само объединение было официально оформлено в 1900 г. Журнал просуществовал до конца 1904 г., а после революции 1905 г. прекратилась официальная деятельность объединения. К участию в выставках помимо самих членов объединения привлекались многие выдающиеся художники рубежа столетий, которые разделяли основную духовно-эстетическую линию «Мира искусства». Среди них в первую очередь можно назвать имена К. Коровина, М. Врубеля, В. Серова, Н. Рериха, М. Нестерова, И. Грабаря, Ф. Малявина. Приглашались и некоторые зарубежные мастера. На страницах журнала публиковались и многие русские религиозные мыслители и писатели, на свой лад ратовавшие за «возрождение» духовности в России. Это В. Ро-

* В статье использованы материалы исследовательского проекта № 05-03-03137а, поддержанного РФНФ.

занов, Д. Мережковский, Л. Шестов, Н. Минский и др. Журнал и объединение в своем первоначальном виде просуществовали очень недолго, однако дух «Мира искусства», его издательская, организационная, выставочная и просветительская деятельности оставили заметный след в русской культуре и эстетике, а основные участники объединения — мирискусники, — сохранили этот дух и эстетические пристрастия практически на протяжении всей своей жизни. В 1910—1924 гг. «Мир искусства» возобновил свою деятельность, но уже в очень расширенном составе и без достаточно ясно ориентированной первой эстетической (по сути своей — эстетской) линии. Многие из представителей объединения в 1920-е гг. перебрались в Париж, но и там оставались приверженцами художественных вкусов своей юности.

Две главные идеи объединяли участников «Мира искусства» в целостное сообщество: 1. Стремление возратить русскому искусству главное качество искусства *художественность*, освободить искусство от любой тенденциозности (социальной, религиозной, политической и т.п.) и направить его в чисто эстетическое русло. Отсюда популярный в их среде, хотя и старый в культуре, лозунг *l'art pour l'art*, неприятие идеологии и художественной практики академизма и передвижничества, особый интерес к романтическим и символистским тенденциям в искусстве, к английским прерафаэлитам, французским набидам, к живописи Пюви де Шавана, мифологизму Бёклина, эстетизму «Югендштиля», *ар нуво*, но также — к сказочной фантастике Э. Т. А. Гофмана, к музыке Р. Вагнера, к балету как форме чистой художественности и т.п.; тенденция к включению русской культуры и искусства в широкий европейский художественный контекст. 2. На этой основе — романтизация, поэтизация, эстетизация русского национального наследия, особенно позднего, XVIII — начала XIX вв., ориентированного на западную культуру, вообще интерес к послепетровской культуре и позднему народному искусству, за что главные участники объединения получили в художественных кругах прозвище «ретроспективных мечтателей».

Основной тенденцией «Мира искусства» стал принцип новаторства в искусстве на основе высоко развитого эстетического вкуса. Отсюда и художественно-эстетические пристрастия, и творческие установки мирискусников. Фактически они создали добротный русский вариант того эстетически заостренного движения рубежа столетий, которое тяготело к поэтике неоромантизма или символизма, к декоративности и эстетской певучести линии и в разных странах носило разные именованья (*ар нуво*, *сецессион*, *югендштиль*), а в России получило название стиля «модерн».

Сами участники движения (Бенуа, Сомов, Добужинский, Бакст, Лансере, Остроумова-Лебедева, Билибин) не были великими художниками, не создали художественных шедевров или выдающихся произведений, но вписали несколько очень красивых, почти эстетских страниц в историю русского искусства, фактически показав миру, что и русскому искусству не чужд дух национально ориентированного эстетизма в лучшем смысле этого, несправедливо приниженного термина. Характерным для стиля большинства мирискусников были изысканная линейность (графичность – они вывели русскую графику на уровень самостоятельного вида искусства), тонкая декоративность, ностальгия по красоте и роскоши прошлых эпох, иногда неоклассицистские тенденции и камерность в станковых произведениях. При этом многие из них тяготели и к театральному синтезу искусств – отсюда активное участие в театральных постановках, дягилевских проектах и «русских сезонах», повышенный интерес к музыке, танцу, современному театру в целом. Понятно, что большинство из мирискусников настороженно, а как правило, и резко негативно относились к авангардным течениям своего времени. «Мир искусства» стремился найти свой, крепко связанный с лучшими традициями искусства прошлого новаторский путь в искусстве, альтернативный пути авангардистов. Сегодня мы видим, что в XX в. усилия мирискусников практически не получили никакого развития, но в первой трети столетия они способствовали поддержанию высокого эстетического уровня в отечественной, да и в европейской культурах и оставили по себе добрую память в истории искусства и духовной культуры.

Здесь я хочу остановиться именно на художественных установках и эстетических вкусах некоторых из главных представителей «Мира искусства» и художников, активно примыкавших к движению, чтобы выявить главную художественно-эстетическую тенденцию всего движения в дополнение к тому, что хорошо показано искусствоведами на основе анализа художественного творчества самих мирискусников³.

Константин Сомов (1869–1939) в «Мире искусства» был одним из наиболее рафинированных и утонченных эстетов, ностальгически относившимся к красоте классического искусства прошлого, до самых последних дней своей жизни искавшим красоту или ее следы в современном ему искусстве и по мере своих сил пытавшимся создать эту красоту. В одном из писем он объясняет А. Бенуа, почему он не может никаким образом участвовать в революционном движении 1905 г., охватившем всю Россию: «...я прежде всего безумно влюблен в красоту и ей хочу служить; одиночество с немногими и то, что в

душе человека вечно и неосязательно, ценю я выше всего. Я индивидуалист, весь мир вертится около моего «я» и мне, в сущности, нет дела до того, что выходит за пределы этого «я» и его узкости» (89)⁴. А на сетования своего корреспондента о наступающем «хамстве» утешает его тем, что его во все времена бывает достаточно, но рядом с ним всегда сохраняется и красота — ее при всяком строе достаточно, чтобы «вдохновлять поэтов и художников» (91).

В красоте Сомов видел главный смысл жизни и поэтому все ее проявления, но особенно сферу искусства рассматривал сквозь эстетические очки, правда, своего, достаточно субъективного производства. При этом он постоянно стремился не только наслаждаться эстетическими объектами, но и развивать свой эстетический вкус. Уже сорокалетним известным художником он не считает зазорным сходить на лекцию И. Грабаря по эстетике, но главный эстетический опыт в течение всей жизни приобретается им при общении с самим искусством. В этом до последних дней своей внезапно оборвавшейся жизни он был неутомим. Из его писем и дневников мы видим, что вся жизнь его протекала в искусстве. Помимо творческой работы постоянные, почти ежедневные посещения выставок, галерей, музеев, мастерских художников, театров и концертных залов. В любом городе, куда он попадал, он первым делом бежал в музеи и в театры. И краткую реакцию почти на каждое такое посещение мы обнаруживаем в его дневниках или письмах. Вот, в январе 1910 г. он в Москве. «Устаю за день, но тем не менее каждый вечер хожу в театр» (106). И такие же записи до последних лет жизни в Париже. Почти каждый день театры, концерты, выставки. При этом посещает он не только то, о чем заведомо знает, что получит эстетическое наслаждение, но и многое из того, что не может удовлетворить его эстетическую потребность. Профессионально следит за событиями в художественной жизни и ищет хотя бы следы прекрасного.

И находит их почти везде. Он не забывает упомянуть о красоте пейзажа, которую обнаруживает и во Франции, и в Америке, и в Лондоне, и в Москве советского периода; о красоте Шартрского собора или интерьеров домов и дворцов, которые ему приходилось посещать в разных странах мира. Однако с особой и постоянной любовью наслаждается он красотой искусства. При этом с одинаковой страстью он слушает музыку, оперу, смотрит балет и театральные спектакли, читает беллетристику, поэзию и, конечно, не пропускает ни одной возможности увидеть живопись: и старых мастеров, и своих современников. И при каждом контакте с искусством ему есть что сказать. При этом часто его суждения, хотя и достаточно субъективные, ока-

зываются меткими и точными, что еще подчеркивается их лаконизмом. Общее впечатление, несколько конкретных замечаний, но и по ним мы хорошо ощущаем и уровень эстетического сознания самого Сомова, и дух атмосферы Серебряного века, в которой сложилось это сознание.

«Вечером был на концерте Кусевицкого. Шла месса Баха. Сочинение необыкновенной красоты и вдохновения. Исполнение было превосходно, очень стройное» (1914 г.) (138). В полном восторге от игры Нью-йоркского филармонического оркестра под управлением Тосканини: «Никогда в жизни ничего подобного не слышал» (Париж, 1930 г.) (366). Об исполнении мессы папским хором в Нотр-Даме: «Впечатление от этого хора неземное. Такой стройности, чистоты голосов, их итальянского тембра, таких восхитительных дискантов я никогда не слышал» (1931 г.) (183). Об исполнении базельским хором оперы Моцарта «Идоменей»: «Она оказалась совершенно гениальной, бесподобной красоты» (Париж, 1933 г.) (409) и т.д. и т.п. Уже в пожилом возрасте четыре вечера провел на галерке театра, где исполнялась тетралогия Вагнера байрейтской труппой. Других билетов достать не удалось, а каждое исполнение продолжительностью по 5–6 часов. Конец июня, в Париже жара, «но все же наслаждение большое» (355).

С еще большим воодушевлением посещал Сомов на протяжении всей своей жизни балет. Особенно русский, лучшие силы которого оказались после революции 1917-го года на Западе. Здесь и эстетическое наслаждение, и профессиональный интерес к художественному оформлению, которое часто (особенно в ранних дягилевских спектаклях) выполняли его друзья и коллеги по «Миру искусства». В балете, музыке, театре, да и в живописи естественно, наибольшее наслаждение Сомову доставляет классика или утонченный эстетизм. Однако первая треть XX столетия кипела совсем не этим, особенно в Париже. Все большую силу набирали авангардные тенденции, процветали все направления авангарда, и Сомов все это смотрит, слушает, читает, во всем пытается найти следы красоты, которые далеко не всегда отыскиваются, поэтому часто ему приходится давать резко негативные оценки увиденному, услышанному, прочитанному.

Все, тяготеющее к эстетизму начала века, особенно привлекает внимание русского художника, а авангардные новшества никак не усваиваются им, хотя чувствуется, что он стремится найти к ним свой эстетический ключ. Получается очень редко. В Париже посещает все дягилевские спектакли, часто восхищается танцорами, хореографией, менее доволен декорациями и костюмами, которые в 1920-е гг.

делали уже часто кубисты. «Я люблю наш старый балет, — признается он в письме 1925 г., — но это не мешает мне наслаждаться и новым. Хореографией и отличными танцорами, главным образом. Декорации Пикассо, Матисса, Дерена переварить не могу, люблю или иллюзорность, или пышную красоту» (280). В Нью-Йорке ходит «в последние ряды галерки» и наслаждается игрой американских актеров. Просмотрел много пьес и делает вывод: «Такой совершенной игры и таких талантов я давно не видел. Наши русские актеры гораздо ниже» (270). А вот американскую литературу считает вторым сортом, что не мешает, отмечает он, самим американцам быть ею довольными. В восторге от отдельных вещей А. Франса и М. Пруста.

В современном изобразительном искусстве Сомову больше всего нравятся многие вещи его друга А. Бенуа: и графика, и театральные декорации. В восторге он от живописи и акварелей Врубеля — «что-то невероятное по блеску и гармонии цветов» (78). Произвел на него впечатление Гоген в собрании Шукина; похвалил как-то красочную (лубочную) гамму красок в одной из театральных работ Н. Гончаровой, хотя позже на основе ее натюрмортов, отзываясь о ней как о глупой и даже идиотичной, «судя по этим ее глупым вещам» (360); отметил мимоходом, что у Филонова «большое искусство, хотя и неприятное» (192). В целом же он скуп на похвалы для своих коллег живописцев, порой бывает саркастичен, желчен и даже груб в отзывах о творчестве многих из них, хотя не хвалит и себя. Часто выражает недовольство своими работами. Нередко сообщает своим друзьям и родственникам, что рвет и уничтожает непонравившиеся этюды и эскизы. Да и многие законченные работы, особенно уже выставленные ему не нравятся.

Вот почти наобум выбранные суждения Сомова о своих работах: «Начал писать 18 век, дама в лиловом на скамейке в парке английского характера. В высшей степени банально и пошло. На хорошую работу не способен» (192). «Начал другой пошлый рисунок: маркиза (проклятая!) лежит на траве, поодаль двое фехтуются. До 9 вечера рисовал. Вышла гадость. Завтра попытаюсь раскрасить. На душе сделалось тошно» (193). О своих работах в Третьяковке (а туда взяли лучшие, в том числе и знаменитую «Даму в голубом»): «чего боялся, то и испытал: «“Дама в голубом” мне не понравилась, как и все прочее мое...» (112). И такие высказывания у него нередки и показывают особую эстетическую взыскательность мастера к самому себе. При этом он знает минуты счастья от занятий живописью и убежден, что «живопись, как-никак, а улаживает жизнь и дает иногда счастливые мгновения» (80). Особенно же строг он к своим коллегам по цеху и, преж-

де всего, к любым элементам авангардизма в искусстве. Его он, как и большинство мирискусников, не понимает и не принимает. Это внутренняя позиция художника, выражающая его эстетическое credo.

Строгий эстетский глаз Сомова видит изъяны у всех современников. Достается и русским, и французам в одинаковой мере. Речь, конечно, не всегда идет о творчестве того или иного мастера в целом, но о конкретных работах, увиденных на той или иной выставке или в мастерской. Высказывает, например, «беспощадную правду» Петрову-Водкину о его картине «Атака», после чего тому захотелось «застрелиться или повеситься» (155–156). На одной из выставок 1916 г.: «дрызгатня Коровина»; картина Машкова «красива по краскам, но как-то идиотично тупа»; работы Судейкина, Кустодиева, Добужинского, Грабаря неинтересны (155). На выставке 1918 г.: «Григорьев, замечательно талантливый, но сволочный, глупый, дешевый порнограф. Кое-что мне понравилось... Петров-Водкин все тот же скучный, тупой, претенциозный дурак. Все то же несносное сочетание неприятных чистых голубого, зеленого, красного и кирпичного тона. Добужинский – ужасный семейный портрет и незначительное остальное» (185). К Григорьеву у него на протяжении всей жизни одно отношение – «талантлив, но легкомыслен, глуп и самовлюблен» (264). О первом представлении постановки «Каменный гость» Мейерхольдом и Головиным: «Легкомысленная, очень претенциозная, очень невежественная, нагроможденная, глупая» (171). У Яковлева есть много замечательных вещей, но «главного у него все же нет – ума и души. Все же он остался внешним художником» (352), «в нем всегда какая-то поверхностность и спешка» (376).

Еще больше достается от Сомова западным художникам, хотя подход во всем у него чисто субъективный (как практически и у любого художника в своей сфере искусства). Так, в Москве при первой встрече с некоторыми шедеврами в шукинском собрании: «Гоген мне очень понравился, Матисс же совсем нет. Его искусство – не искусство вовсе!» (111). Живопись Сезанна так и не признал за искусство. В последний год своей жизни (1939) на выставке Сезанна: «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» (436). Ван Гог за исключением отдельных вещей: «не только не гениально, но и не хорошо» (227). Таким образом, почти все, что выходит за рамки утонченного мирискуснического эстетизма, лежавшего в основе этого объединения, Сомовым не принимается, не представляет ему эстетического удовольствия.

Еще более резко отзываясь он об авангардистах, с которыми познакомился в Москве и потом регулярно видел в Париже, но отношение к ним было постоянным и практически всегда негативным. О выставке «0,10», на которой, как известно, Малевич впервые выставил свои супрематические вещи: «Совершенно ничтожно, безвыходно. Не искусство. Ужасные ухищрения, чтобы сделать шум» (152). На выставке 1923-го г. в Академии художеств на Васильевском: «Левых множество – и, конечно, ужасная мерзость, наглость и глупость» (216). Сегодня понятно, что на подобных выставках было много «наглости и глупости», но было немало и работ, вошедших теперь в классику мирового авангарда. Сомов, как и большинство мирискусников, к сожалению, этого не усмотрел. В этом смысле он оставался типичным приверженцем традиционной, но по-своему понятной живописи. Передвижников и академистов он тоже не почитал. В этом все мирискусники были едины. Добужинский вспоминал, что передвижниками они вообще мало интересовались, «относились к их поколению непочтительно» и даже никогда не говорили о них в своих беседах⁵.

Однако далеко не все в авангарде Сомовым резко отрицается – там, где он видит хоть какие-то следы красоты, он относится и к своим антагонистам снисходительно. Так, кубистические декорации и костюмы Пикассо к «Пульчинелле» ему даже понравились, но занавес Пикассо, где «две огромные бабы с руками, как ноги, и с ногами, как у слона, с выпученными треугольными титьками, в белых хламидах пляшут какой-то дикий танец», он охарактеризовал лаконично: «Гадость!» (250). Он видел талант Филонова, но относился к его живописи очень холодно. Или высоко ценил С. Дали как великолепного рисовальщика, но в целом возмущался его искусством, хотя все смотрел. Об иллюстрациях метра сюрреализма к «Песням Мальдорора» Лотреамона в какой-то маленькой галерее: «Все то же, те же на аршин висящие вниз ж..., полусгнившие ноги. Бифштексы с косточками на человеческих ляжках его диких фигур <...> Но какой блестящий Дали талант, как великолепно рисует. Притворство ли у него во что бы то ни стало быть единственным, особенным, или подлинная эротомания и маньячество?» (419). Хотя, как это ни парадоксально, он и сам, что хорошо известно из его творчества, был не чужд эротизма, правда эстетского, жеманного, кринолинного. Да и нечто патологическое нередко привлекало его. В Париже заходил в «Musée pathologique, где смотрел... восковые куклы: болезни, раны, роды, зародыш, чудища, выкидыши и т.п. Я люблю такие музеи – хочу еще пойти в musée Grèvin» (320)

То же самое касается литературы, театра, музыки. Все авангардное так или иначе отталкивало его, оскорбляло эстетический вкус. Особенно почему-то он недолюбливал Стравинского. Ругает его музыку часто и по всякому поводу. В литературе его возмутил Белый. «Читал “Петербург” Андрея Белого – гадость! Безвкусно, юродливо! Безграмотно, по-дамски и, главное, скучно и неинтересно» (415). Кстати, «скучно» и «неинтересно» – его самые главные негативные эстетические оценки. О Дали или Пикассо он никогда не говорил этого. В целом же он считал весь авангардизм каким-то дурным веянием времени. «Я думаю, нынешние модернисты, – писал он в 1934 г. – лет через 40 совсем сгинут и никто их не будет собирать» (416). Увы, как опасно делать прогнозы в искусстве и культуре. Сегодня за этих «модернистов» платят баснословные деньги, а наиболее талантливые из них стали классикой мирового искусства.

В свете грандиозных исторических перипетий в искусстве XX в. многие из резко негативных, иногда грубых, предельно субъективизированных оценок творчества художников-авангардистов Сомовым представляются нам несправедливыми и вроде бы даже как-то понижающими образ талантливого художника Серебряного века, утонченного певца поэтики предельно идеализированного им кринолинно-галантного XVIII в., ностальгирующего по изысканной, им самим изобретенной эстетике. Однако в этом искусственном, утонченном и удивительно притягательном эстетизме и коренятся причины его негативного отношения к авангардным исканиям и экспериментам с формой. Сомов особенно остро уловил в авангарде начало процесса, направленного против главного принципа искусства – его художественности, хотя у критикуемых им мастеров в начале XX в. он ощущался еще достаточно слабо, и болезненно переживал это. Изысканный вкус эстета нервно и резко реагировал на любые отклонения от красоты в искусстве, даже в своем собственном. В истории искусства и эстетического опыта он был одним из последних и последовательных приверженцев «изысканных искусств» в прямом смысле этого понятия классической эстетики.

И под конец разговора о Сомове одно его крайне интересное, почти фрейдистское и очень личное признание в дневнике от 1 февраля 1914 г., раскрывающее главные аспекты его творчества, его галантно-жеманного, кринолинного, маньеристского XVIII в. и в какой-то мере приоткрывающее завесу над глубинным бессознательным, либидозным смыслом эстетизма в целом. Оказывается в его картинах, по признанию самого художника, выражались его сокровенные интимно-эротические интенции, его чувственно обострен-

ное Эго. «Женщины на моих картинах томятся, выражение любви на их лицах, грусть или похотливость — отражение меня самого, моей души <...> А их ломаные позы, нарочное их уродство — насмешка над самим собой и в то же время над противной моему естеству вечной женственностью. Отгадать меня, не зная моей натуры, конечно, трудно. Это протест, досада, что я сам во многом такой, как они. Тряпки, перья — все это меня влечет и влекло не только как живописца (но тут сквозит и жалость к себе). Искусство, его произведения, любимые картины и статуи для меня чаще всего тесно связаны с полом и моей чувственностью. Нравится то, что напоминает о любви и ее наслаждениях, хотя бы сюжеты искусства вовсе о ней и не говорили прямо» (125–126).

Крайне интересное, смелое, откровенное признание, многое разясняющее и в творчестве самого Сомова, и в его художественно-эстетических пристрастиях, и в утонченном эстетстве «Мира искусства» в целом. В частности, понятно его равнодушие к Родену (у того нет никакой чувственности), или его пристрастие к балету, бесконечные восторги по поводу выдающихся танцовщиц, восхищение даже стареющей Айседорой Дункан и острая критика Иды Рубинштейн. Однако все это нельзя осветить в одной статье и пора перейти к другим, не менее интересным и одаренным представителям «Мира искусства», их взглядам на художественную ситуацию своего времени.

Мстислав Добужинский (1875–1957). Эстетические пристрастия Добужинского, начавшие проявляться еще до его вступления в круг мирискусников, хорошо отражают общую духовно-художественную атмосферу этого объединения, товарищества единомышленников в искусстве, стремившихся «возродить», как они считали, художественную жизнь в России после засилья академистов и передвижников на основе пристального внимания к собственно художественности изобразительных искусств. При этом все мирискусники были патриотами Петербурга и выражали в своем искусстве и в своих пристрастиях особый петербургский эстетизм, существенно отличавшийся в их представлении от московского.

Добужинский в этом плане был особенно яркой фигурой. Он с детства любил Петербург и стал фактически утонченным, изысканным певцом этого уникального русского города с ярко выраженной западной ориентацией. Большой любовью к нему дышат многие страницы его «Воспоминаний». По возвращении из Мюнхена, где он учился в мастерских А.Ажбе и Ш.Холлоши (1899–1901) и где хорошо ознакомился с искусством своих будущих друзей и коллег по первым выпускам журнала «Мир искусства», Добужинский с особой остро-

той почувствовал своеобразное эстетическое очарование Петербурга, его скромную красоту, его удивительную графичность, особую цветовую атмосферу, его просторы и линии крыш, пронизывающий его дух Достоевского, символизм и мистичность его каменных лабиринтов. Во мне, писал он, «по-новому утвердилось и жившее с детства какое-то родное чувство к монотонным казенным зданиям, удивительным петербургским перспективам, но еще острее меня теперь уколола изнанка города <...> Эти задние стены домов — кирпичные брандмауэры с их белыми полосами дымоходов, ровная линия крыш, точно с крепостными зубцами — бесконечными трубами, — спящие каналы, черные высокие штабеля дров, темные колодцы дворов, глухие заборы, пустыри» (187)⁶. Эта особая красота заорожила находившегося под влиянием мюнхенского модерна (Штука, Бёклина) Добужинского и во многом определила его художественное лицо в «Мире искусства», куда он вскоре и был введен И. Грабарем. «Я пристально вглядывался в графические черты Петербурга, всматривался в кладку кирпичей голых, неоштукатуренных стен и в этот их “ковровый” узор, который сам собою образуется в неровности и пятнах штукатурки» (188). Его пленяет вязь бесчисленных решеток Петербурга, античные маски ампирических зданий, контрасты каменных домов и уютных уголков в деревенскими деревянными домишками, восхищают наивные вывески, пузатые полосатые барки на Фонтанке и пестрый люд на Невском.

Он начинает ясно понимать, что «Петербург всем своим обликом, со всеми контрастами трагического, курьезного, величественного и уютного действительно единственный и самый фантастический город в мире» (188). А до этого он имел уже возможность поехать по Европе, увидеть и Париж, и некоторые города Италии и Германии. И в год вступления в круг мирискусников (1902) он ощутил, что именно эту красоту «вновь обретенного» им города «с его томительной и горькой поэзией» никто еще не выразил в искусстве, и направил свои творческие усилия на это воплощение. «Конечно, — признается он, — я был охвачен, как и все мое поколение, веяниями символизма, и естественно, что мне было близко ощущение тайны, чем, казалось, был полон Петербург, каким я его теперь видел» (188). Сквозь «пошлость и мрак петербургских будней» он постоянно чувствовал «нечто страшно серьезное и значительное, что таилось в самой удручающей изнанке» «его» Петербурга, а в «осеннюю липкую слякоть и унылый, на много дней зарядивший петербургский дождик» ему казалось, что «вылезали изо всех щелей петербургские кошмары и “мелкие бесы”» (189). И эта поэзия Питера влекла к себе Добужинского, хотя и пугала одновременно.

Он поэтически описывает «страшную стену», которая маячила перед окнами его квартиры: «глухая, дикого цвета стена, тоже черная, самая печальная и трагическая, какую можно себе представить, с пятнами сырости, облупленная и с одним лишь маленьким, подслеповатым оконцем». Она неудержимо притягивала его к себе и угнетала, возбуждая воспоминания о мрачных мирах Достоевского. И эти гнетущие впечатления от страшной стены он преодолел, как сам повествует, изобразив ее со «всеми ее трещинами и лишаями... уже любуясь ею» — «во мне победил художник» (190). Эту пастель Добужинский считал первым «настоящим творческим произведением», и духом ее пронизаны многие его работы, как в графике, так и в театральном-декорационном искусстве. Позже он сам удивлялся, почему именно с этой, «изнаночной» стороны Петербурга он начал свое большое творчество, хотя его с детства привлекала и парадная красота стольного града Петра.

Однако если мы вспомним творчество Добужинского, то увидим, что именно романтический (или неоромантический) дух старых городов (особенно Питера и близкой ему по гимназическим годам Вильны) магнетически притягивал его своими символическими тайнами. В Вильне, которую он полюбил с отрочества и считал вторым родным городом наряду с Петербургом, его как художника больше всего привлекало старое «гетто» «с его узенькими и кривыми улочками, пересеченными арками, и с разноцветными домами» (195), где он сделал множество этюдов, а по ним и прекрасные, очень тонкие и высокохудожественные гравюры. Да это и понятно, если мы взглядем в эстетические пристрастия молодого Добужинского. Это не ясный и прямой свет и гармоничная красота «Сикстинской мадонны» Рафаэля (она не произвела на него в Дрездене впечатления), а таинственный полумрак леонардовских «Мадонны в скалах» и «Иоанна Предтечи» (169). А далее это ранние итальянцы, сиенская живопись, византийские мозаики в Сан Марко и Тинторетто в Венеции, Сегантини и Цорн, Бёклин и Штук, прерафаэлиты, импрессионисты в Париже, особенно Дега (который стал для него навсегда одним из «богов»), японская гравюра и, наконец, мирискусники, первую выставку которых он увидел и тщательно изучил еще до личного знакомства с ними в 1898 г., был восхищен их искусством. Больше всего, как он признается, он был «пленен» поразившим его своей тонкостью искусством Сомова, с которым, войдя через несколько лет в круг своих кумиров, он и подружился. Сфера эстетических интересов юного Добужинского ясно свидетельствует о художественной направленности его духа. Она, что мы ясно видим по его «Воспоминаниям»,

полностью совпадала с символистски-романтической и утонченно-эстетской ориентацией главных мирискусников, которые сразу признали в нем своего.

Основные сведения о «Мире искусства» Добужинский получил от Игоря Грабаря, с которым близко сошелся в Мюнхене в годы своего ученичества у немецких учителей и который одним из первых увидел в нем настоящего художника и корректно помогал его художественному становлению, давал четкие ориентиры в сфере художественного образования. Например, он составил подробную программу, что смотреть в Париже, перед первой краткой поездкой туда Добужинского, а позже ввел его и в круг мирискусников. Благодарность к Грабарю Добужинский пронес через всю свою жизнь. Вообще он был благодарным учеником и отзывчивым, доброжелательным коллегой и другом многих близких ему по духу художников. Ему совершенно чужд дух скепсиса или снобизма, характерный для Сомова, в отношении своих коллег.

Добужинский дал краткие, доброжелательные и меткие характеристики практически всем участникам объединения, и они в какой-то мере позволяют составить представление и о характере художественно-эстетической атмосферы этого интересного направления в культуре Серебряного века, и об эстетическом сознании самого Добужинского, т.к. большинство заметок о своих друзьях он делал сквозь призму своего творчества.

А. Бенуа «уколот» его еще в студенческие годы, когда на первой выставке «Мира искусства» были показаны его «романтические» рисунки, один из которых имел большое сходство с любимыми мотивами Добужинского — виленского барокко. Тогда Бенуа сильно повлиял на становление графического стиля юного Добужинского, укрепил его в правильности выбранного угла видения городского пейзажа. Потом их сблизили и любовь к коллекционированию, особенно старинных гравюр, и культ своих предков, и тяга к театру, и поддержка, которую Бенуа сразу же оказал молодому художнику.

Особенно близко Добужинский сошелся с Сомовым, который оказался созвучен ему удивительной тонкостью графики, «грустной и острой поэзией», далеко не сразу оцененной современниками. Добужинский был влюблен в его искусство с первой встречи, оно казалось ему драгоценным и сильно повлияло на становление его собственного творчества, признается он. «Это может показаться странным, так как темы его никогда не были моими темами, но удивительная наблюдательность его глаза и в то же время и “миниатюрность”, а в других случаях свобода и мастерство его живописи, где не было ни

кусочка, который бы не был сделан с чувством, – очаровывали меня. А главное, необыкновенная интимность его творчества, загадочность его образов, чувство грустного юмора и тогдашняя его “гофмановская” романтика меня глубоко волновали и приоткрывали какой-то странный мир, близкий моим смутным настроениям» (210). Добужинский и Сомов сошлись очень близко и часто показывали друг другу свои работы в самой начальной стадии, чтобы выслушать советы и замечания друг друга. Однако Добужинского, признается он, часто так поражали эскизы Сомова своей «томительной поэзией» и каким-то невыразимым «ароматом», что он не находил слов что-либо сказать о них.

Близок был он и с Леоном Бакстом, одно время даже совместно с ним вел занятия в художественной школе Е.Н.Званцевой, в числе учеников которой был тогда и Марк Шагал. Бакста он любил как человека и ценил за его книжную графику, но особенно за театральное искусство, которому тот посвятил всю свою жизнь. Его графические работы Добужинский характеризовал как «поразительно декоративные», полные «особой загадочной поэзии» (296). Баксту он приписывал большую заслугу и в триумфе дягилевских «Русских сезонов», и вообще в развитии театральное-декоративного искусства на Западе. «Его “Шехерезада” свела с ума Париж, и с этого начинается европейская, а затем и мировая слава Бакста». Несмотря на бурлящую художественную жизнь в Париже, именно Бакст, согласно Добужинскому, долго «оставался одним из несменяемых законодателей “вкуса”». Постановки его вызвали бесконечное подражание в театрах, его идеи варьировались до бесконечности, доводились до абсурда», его имя в Париже «стало звучать как наиболее парижское из парижских имен» (295). Для мирискусников с их космополитизмом эта оценка звучала как особая похвала.

На фоне петербургского «европеизма» основных мирискусников своим эстетским русофильством наряду с Рерихом особенно выделялся Иван Билибин, который носил русскую бороду *à la moujik* и ограничивал себя только русскими темами, выражаемыми особой изысканной каллиграфической техникой и тонкими стилизациями под народное искусство. В кругу мирискусников он был заметной и общительной фигурой. Н.Рерих, напротив, согласно воспоминаниям Добужинского, хотя и был постоянным участником выставок «Мира искусства», не сблизился с его участниками. Возможно поэтому «большое мастерство его и очень красивая красочность казались слишком “расчетливыми”, подчеркнута эффектными, но очень декоративными. <...> Рерих был для всех “загадкой”, многие сомневались даже, искренно или лишь надуманно его творчество, и его личная жизнь была скрыта ото всех» (205).

Валентин Серов был московским представителем в «Мире искусства» и почитался всеми его участниками за выдающийся талант, необычайное трудолюбие, новаторство в живописи и постоянный художественный поиск. Если передвижников и академистов мирискусники причисляли к сторонникам историзма, то себя они видели приверженцами «стиля». В этом плане у Серова Добужинский усматривал и те, и другие тенденции. Особенно близок по духу к «Миру искусства» оказался поздний Серов «Петра», «Иды Рубинштейн», «Европы», и Добужинский видел в этом начало нового этапа, которого, увы, «не пришлось дожидаться» (203).

Краткие, сугубо личные, хотя часто очень точные заметки Добужинский сделал практически по всем мирискусникам и стоявшим к ним близко художникам и литераторам. С добрыми чувствами он вспоминает о Врубеле, Остроумовой, Борисове-Мусатове (красивая, новаторская, поэтическая живопись), о Кустодиеве, Чюрлёнисе. В последнем мирискусников привлекало его умение «заглянуть в бесконечность пространства, в глубь веков», «радовали его редкая искренность, настоящая мечта, глубокое духовное содержание». Его работы, «возникшие как будто сами по себе, своей грациозностью и легкостью, удивительными цветовыми гаммами и композицией казались нам какими-то незнакомыми драгоценностями» (303).

Из литераторов Добужинского особенно привлекали Д.Мережковский, В.Розанов, Вяч. Иванов (он был частым посетителем его знаменитой Башни), Ф.Сологуб, А.Блок, А.Ремизов, т.е. авторы сотрудничавшие с «Миром искусства» или близкие ему по духу, особенно символисты. В Розанове его поражал необычный ум и оригинальные писания, полные «самых смелых и жутких парадоксов» (204). В поэзии Сологуба Добужинский восхищался «спасительной иронией», а Ремизов представлялся ему в некоторых вещах «настоящим сюрреалистом еще до сюрреализма» (277). В Иванове льстило то, что «он показывал особенно бережное уважение к художнику как обладателю какой-то своей тайны, суждения которого ценны и значительны» (272).

С особым, почти интимным чувством любви описывает Добужинский атмосферу, царившую в объединении мирискусников. Душой всего был Бенуа, а неформальным центром – его уютный дом, в котором все часто и регулярно собирались. Там же готовились и номера журнала. Кроме того нередко встречались у Лансере, Остроумовой, Добужинского на многолюдных вечерних чаепитиях. Добужинский подчеркивает, что атмосфера в «Мире искусства» была семейной, а не богемной. В этой «исключительной атмосфере интимной жизни» и искусство было «дружным общим делом». Многое делалось

сообща при постоянной помощи и поддержке друг друга. Добужинский с гордостью пишет о том, что их творчество было предельно бескорыстным, независимым, свободным от каких-либо тенденций или идей. Единственно ценным было мнение единомышленников, т.е. самих членов сообщества. Важнейшим стимулом творческой деятельности являлось ощущение себя «пионерами», открывателями новых областей и сфер в искусстве. «Теперь, оглядываясь назад и вспоминая небывалую тогдашнюю творческую продуктивность и все то, что начинало создаваться вокруг, — писал он в зрелом возрасте, — мы вправе назвать это время действительно нашим “Возрождением”» (216); «это было обновление нашей художественной культуры, можно сказать — ее возрождение» (221).

Новаторство и «возрождение» культуры и искусства понималось в смысле перенесения акцента в искусстве со всего второстепенного на его художественную сторону без отказа от изображения видимой действительности. «Мы слишком любили мир и прелесть вещей, — писал Добужинский, — и не было тогда потребности нарочито искажать действительность. То время было далеко от всяких “измов”, которые попали (к нам) от Сезанна, Матисса и Ван-Гога. Мы были наивны и чисты, и может быть в этом было достоинство нашего искусства» (317). Сегодня, столетие спустя после тех интереснейших событий, мы с некоторой грустью и ностальгией можем по-доброму позавидовать этой высокохудожественной наивности и чистоте и пожалеть, что все это далеко в прошлом.

А начался процесс пристального внимания к эстетической специфике искусства еще у предтеч мирискусников, кое-кто из которых впоследствии активно сотрудничал с «Миром искусства», почувствовав, что он продолжает начатое ими дело. В ряду таких предтеч-участников нужно прежде всего назвать имена крупнейших русских художников *Михаила Врубеля* (1856–1910) и *Константина Коровина* (1861–1939).

Им, так же, как и прямым основателям «Мира искусства», претела всякая тенденциозность искусства, идущая в ущерб чисто художественным средствам, в ущерб форме, красоте. По поводу одной из выставок передвижников *Врубель* сетует, что подавляющее большинство художников заботятся только о злобе дня, о тематике, интересной для публики, а «форма, главнейшее содержание пластики, в загоне» (59)⁷. В противовес многим профессиональным эстетикам и своего времени, и современным, ведущим нескончаемые дискуссии о форме и содержании в искусстве, настоящий художник, живущий искусством, хорошо чувствует, что форма —

это и есть истинное содержание искусства, а все остальное не имеет прямого отношения к собственно искусству. Этот главнейший эстетический принцип искусства, кстати, и объединял столь, в общем-то, разных художников, как Врубель, Коровин, Серов, с собственно мирискусниками.

Истинная художественная форма получается, согласно Врубелю, когда художник ведет «любовные беседы с натурой», влюблен в изображаемый объект. Только тогда возникает произведение, доставляющее «специальное наслаждение» души, характерное для восприятия произведения искусства и отличающее его от печатного листа, на котором описаны те же события, что и на картине. Главным учителем художественной формы является форма, созданная природой. Она «стоит во главе красоты» и без всякого «кодекса международной эстетики» дорога нам потому, что «она — носительница души, которая тебе одному откроется и расскажет тебе твою» (99–100). Природа, являя в красоте формы свою душу, тем самым раскрывает нам и нашу душу. Поэтому истинное творчество Врубель усматривает не только в овладении техническим ремеслом художника, но, прежде всего, в глубоко непосредственном прочувствовании предмета изображения: глубоко чувствовать означает «забыть, что ты художник и обрадоваться тому, что ты, прежде всего, человек» (99).

Однако способность «глубоко чувствовать» у молодых художников часто отбивает «школа», муштруя их на гипсах и натурщиках в отработке технических деталей и вытравляя в них всякие воспоминания о непосредственном эстетическом восприятии мира. Врубель же убежден, что наряду с овладением техникой художник должен сохранить «наивный, индивидуальный взгляд», ибо в нем — «вся сила и источник наслаждений художника» (64). К этому Врубель пришел на собственном опыте. Он описывает, например, как десятки раз переделывал одно и то же место на своей работе, «и вот с неделю тому назад вышел первый живой кусок, который меня привел в восторг; рассматриваю его фокус и оказывается — просто наивная передача самых подробных живых впечатлений природы» (65). Он повторяет практически то же самое и поясняет теми же словами, что десяток лет назад делали в Париже первые импрессионисты, так же восхищаясь непосредственным впечатлением от природы, переданным на холсте, с искусством которых Врубель, кажется, еще не был знаком. Его больше интересовали в тот период Венеция и старые венецианцы Беллини, Тинторетто, Веронезе. Родным представлялось ему и византийское искусство: «Был в Торчелло, радостно шевельнулось на сердце — родная, как есть, Византия» (96).

Уже это интимное признание о «родном» византийском искусстве многого стоит, свидетельствует о глубинном понимании сущности настоящего искусства. При всех и на протяжении всей жизни своих мучительных поисках «чисто и стильно прекрасного в искусстве» (80) Врубель хорошо понимал, что это прекрасное — художественное выражение чего-то глубинного, выражаемого только этими средствами. К этому сводились его длительные поиски формы и при написании знаменитого куста сирени (109), и при работе над христианскими сюжетами для киевских храмов — авторское, художественное переосмысление византийской и древнерусской стилистики храмового искусства, и при работе над вечной для него темой Демона, да и при писании любой картины. И связывал он их с сугубо русской специфической художественного мышления. «Сейчас я опять в Абрамцево и опять меня обдает, нет, не обдает, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это музыка цельного человека, не расчлененного отвлеченными упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада» (79).

И музыку этого «цельного человека» можно передать только чисто живописными средствами, поэтому он постоянно и мучительно ищет «живописности» в каждой своей работе, подмечает ее в природе. Да, собственно, только такая натура и привлекает его внимание. В 1883 г. он подробно описывает в письме из Петергофа к родителям находящиеся в работе и в замыслах картины, и все внимание его привлечено исключительно к их живописной стороне, к чистой живописи. «Вместо музыки» по вечерам он ходит присматриваться к «весьма живописному быту» местных рыбаков. «Приглянулся мне между ними один старичок: темное, как медный пятак, лицо с вылинявшими грязными седыми волосами и в войлок всклокоченной бородой; закоптелая, засмоленная фуфайка, белая с коричневыми полосами, странно кутает его старенький с выдавшимися лопатками стан, на ногах чудовищные сапоги; лодка его, сухая внутри и сверху, напоминает оттенками выветрившуюся кость; с кия мокрая, темная, бархатисто-зеленая, неуклюже выгнутая — точь-точь спина какой-нибудь морской рыбы. Прелестная лодка — с заплатами из свежего дерева, шелковистым блеском на солнце напоминающего поверхность Кучкуровских соломинок. Прибавьте к ней лиловато, сизовато-голубые переливы вечерней зыби, перерезанной прихотливыми изгибами голубого, рыже-зеленого силуэта отражения, и вот картинка, которую я намерен написать» (92-93).

«Картинка» так сочно и живописно описана, что мы ее уже почти видим воочию. Ближе к этому он описывает и некоторые другие свои работы и новые замыслы. При этом не забывает подчеркнуть их

живописный характер, живописные нюансы типа: «Это этюд для тонких нюансов: серебро, гипс, известка, окраска и обивка мебели, платье (голубое) — нежная и тонкая гамма; затем тело теплым и глубоким аккордом переводит к пестроте цветов и все покрывается резкой мощью синего бархата шляпы» (92). Отсюда понятно, что на шумных сборищах современной молодежи, где обсуждаются вопросы цели и значения пластических искусств и читаются эстетические трактаты Прудона и Лессинга, Врубель является единственным и последовательным защитником тезиса «искусства для искусства», а против него выступает «масса защитников утилизации искусства» (90). Эта же эстетическая позиция привела его и в «Мир искусства», где он сразу был признан авторитетом и сам ощущал себя полноправным участником этого движения защитников художественности в искусстве. «Мы, Мир Искусства, — не без гордости заявляет Врубель, — хотим найти для искусства настоящий хлеб» (102). И хлеб этот — хорошее реалистическое искусство, где с помощью чисто живописных средств создаются не казенные документы видимой действительности, но поэтические произведения, выражающие глубинные состояния души («иллюзионируют душу»), будящие ее «от мелочей будничного величавыми образами» (113), доставляющие духовное наслаждение зрителю.

К.Коровин, принявший программу мирикусников и активно участвовавший в их выставках, учился эстетически-романтическому взгляду на природу и искусство у прекрасного пейзажиста А.К.Саврасова. Он запомнил многие эстетические высказывания учителя и следовал им в своей жизни и творчестве. «Главное, — записывал Коровин слова Саврасова к своим ученикам, среди которых в первых рядах были он и Левитан, — есть созерцание — чувство мотива природы. Искусство и ландшафты не нужны, если нет чувства». «Если нет любви к природе, то не надо быть художником, не надо. <...> Нужна романтика. Мотив. Романтика бессмертна. Настроение нужно. Природа вечно дышит. Всегда поет, и песнь ее торжественна. Нет выше наслаждения созерцания природы. Земля ведь рай — и жизнь — тайна, прекрасная тайна. Да, тайна. Прославляйте жизнь. Художник — тот же поэт» (144, 146)⁸.

Эти и подобные слова учителя были очень близки духу и самого Коровина, который сохранял романтико-эстетический пафос Саврасова, но в выражении красоты природы пошел значительно дальше своего учителя по путям отыскания новейших художественных приемов и использования современных живописных находок, в частности импрессионистских. В теоретическом плане он не делает никаких открытий, но просто, а иногда даже и достаточно примитивно

выражает свою эстетическую позицию, родственную позиции мирискусников и резко противоречащую господствовавшей в его время «эстетике жизни» передвижников и демократически ориентированных эстетиков и художественных критиков (вроде Писарева, Стасова и др.), которые и его, и Врубеля, и всех мирискусников после первой же выставки 1898 г. оптом записали в декаденты.

Коровин пишет, что с детства ощущал в природе нечто фантастическое, таинственное и прекрасное и на протяжении всей жизни не устал наслаждаться этой таинственной красотой природы. «Как прекрасны вечера, закаты солнца, сколько настроения в природе, ее впечатлений, — повторяет он почти слово в слово уроки Саврасова. — Эта радость, как музыка, восприятие души. Какая поэтическая грусть» (147). И в своем искусстве он стремился выразить, воплотить непосредственно воспринятую красоту природы, впечатление от пережитого настроения. При этом он был глубоко убежден, что «искусство живописи имеет одну цель — восхищение красотой» (163). Эту сентенцию он выдал самому Полену, когда тот попросил его высказаться о своем большом полотне «Христос и грешница». Коровин из приличия похвалил картину, но остался холоден к тематике, ибо ощутил холод в самих живописных средствах мастера. При этом он следовал фактически концепции самого Поленова, который, как записал однажды Коровин, первым стал говорить ученикам «о чистой живописи, *как* написано, ...о разнообразии красок» (167). Вот это *как* и стало главным для Коровина во всем его творчестве.

«Чувствовать красоту краски, света — вот в чем художество выражается немного, но правдиво верно брать, наслаждаться свободно, отношения тонов. Тона, тона правдивей и трезвей — они содержание» (221). Следовать в творчестве принципам импрессионистов. Сюжет искать для тона, в тонах, в цветовых отношениях — содержание картины. Понятно, что подобные утверждения и искания были крайне революционными и для русских академиков живописи, и для передвижников 90-х гг. XIX в. Понять их могли только молодые мирискусники, хотя сами еще не доходили до смелости Коровина и импрессионистов, но относились к ним с благоговением. При всем этом увлечении поисками в области чисто художественной выразительности Коровин хорошо чувствовал общеэстетический смысл искусства в его исторической ретроспективе. «Только искусство делает из человека человека», — интуитивное прозрение русского художника, восходящее в высотам немецкой классической эстетики, к эстетике наиболее крупных романтиков. И здесь же тоже неожиданная для Коровина полемика с позитивистами и материалистами: «Неправда, хрис-

тианство не лишило человека чувства эстетики. Христос велел жить и не закапывать таланта. Мир языческий был полон творчества, при христианстве, может быть, вдвое» (221).

Фактически Коровин на свой манер ищет в искусстве того же, что и все мирискусники, — художественности, эстетического качества искусства. Если оно есть, он принимает любое искусство: и языческое, и христианское, и старое, и новое, самое современное (импрессионизм, неоимпрессионизм, кубизм). Лишь бы действовало на «эстетическое восприятие», доставляло «духовное наслаждение» (458). Поэтому особый его интерес к декоративности живописи как к чисто эстетическому свойству. Он много пишет о декоративных качествах театральных декораций, над которыми постоянно работал. И главную цель декораций он видел в том, чтобы они органично участвовали в едином ансамбле: драматическое действие — музыка — декорация. В этом плане он с особым восхищением писал об удачной постановке «Царя Салтана» Римского-Корсакова, где гении Пушкина и композитора удачно слились в единое действие на основе декораций самого Коровина (393).

Вообще Коровин стремился, как он пишет, в своих декорациях, чтобы они доставляли глазу зрителей такое же наслаждение, как музыка уху. «Мне хотелось, чтобы глаз зрителя тоже бы эстетически наслаждался, как ухо души — музыкой» (461). Поэтому на первом плане в творчестве у него всегда стоит *как*, которое он выводит из *нечто* художника, а не *что*, которое должно быть следствием *как*. Об этом он неоднократно пишет в своих черновых заметках и письмах. При этом *как* не есть что-то надуманное, искусственно вымученное художником. Нет, согласно Коровину, оно является следствием органичного искания им «языка красоты», притом искания непринужденного, органичного — «формы искусства тогда только и хороши, когда они от любви, свободы, от непринужденья в себе» (290). И истинным является любое искусство, где происходит такое произвольное, но сопряженное с искренними поисками выражение красоты в самобытной форме.

Под всеми этими и подобными суждениями Коровина мог подписаться практически каждый из мирискусников. Искание эстетического качества искусства, умение выразить его в адекватной форме было главной задачей этого сообщества, и почти всем его членам удавалось по-своему решить ее в своем творчестве, создать хотя и не гениальные (за исключением некоторых выдающихся полотен Врубеля), но своеобразные художественно ценные произведения искусства⁹, которые заняли свое достойное место в истории искусства.

Примечания

- ¹ Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987. С. 317.
- ² См. Бенуа А. Мои воспоминания в пяти книгах. Кн. 4, 5. М., 1990. С. 228.
- ³ См. хотя бы монографии: Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928; Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа. Л.—М., 1965; Гусарова А.П. «Мир искусства». Л., 1972; Лапина Н.П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977; Пружан И. Константин Сомов. М., 1972; Журавлева Е.В. К.А.Сомов. М., 1980; Голынец С.В. Л.С.Бакст. Л., 1981; Пожарская М.Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., 1970 и др.
- ⁴ Тексты Сомова цитируются с указанием в скобках стр. по изданию: Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979.
- ⁵ Добужинский М.В. Воспоминания. С. 317.
- ⁶ Здесь и далее указываются стр. по цитированному выше изданию «Воспоминаний» Добужинского.
- ⁷ Тексты Врубеля цитируются с указанием стр. по изданию: Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1963.
- ⁸ Тексты К.Коровина с указанием стр. в скобках цитируются по изданию: Константин Коровин. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания. М., 1963.
- ⁹ Одному из основателей «Мира искусства» Александру Бенуа и некоторым другим мирискусникам будет посвящена специальная статья автора в следующем выпуске «Эстетики».

ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА XX ВЕКА

А.Н.Лунов

Оптико-кинетическое искусство. Поиски новых типов формообразования

Оптико-кинетическое искусство – своеобразный синтез двух направлений в искусстве XX в. оп-арта (от англ. – optical art – оптическое искусство) и кинетизма (от греч – kinesis – движение). Кинетизм, кинетическое искусство возникло в 50-е гг. XX в., но истоки свои имеет еще в конструктивизме первой трети столетия. Оп-арт сформировался в самостоятельное направление в середине 1960-х гг. и вскоре объединился с собственно кинетизмом, образуя оптико-кинетическое искусство.

Начиная с середины 1960-х гг. для оп-арта было характерно воспроизведение движения с помощью изобразительных средств без самого движения как такового. Это отличало оп-арт от кинетического искусства, составной частью которого оно впоследствии стало. В этот период сначала в США, а затем и в Европе устраиваются выставки оп-арта, (А.Асиза, Х.-Р.Демарко, А. и Ж.Дуарте, Н.Шеффер и др., появляются его первые теоретики (Т.Вилфред, М.Ротко, Б.Ньюмен, К.Стил и др.). Художники этого направления создавали особую эстетическую среду калейдоскопических визуальных эффектов, построенных на причудливых, нередко изобретательных сочетаниях как абстрактных, так и предметных геометрических форм (зеркал, наборов оптических стекол и т.п.), опирающихся на определенные психологические особенности человеческого восприятия и возникающие при этом оптические иллюзии *движения, перемещения, слияния форм, удаления или приближения планов* и др. Крупнейшие его представители – «группа поисков визуального искусства» (В.Вазарели, Е.Сото, Ф.Мореле, Б.Риллей, И.Альберт, Г.Алвиани, Д.Коломбо, Х.Мек, Д.Ле Парк, Е.Финцы и др.).

Наряду с плоскостными изображениями в качестве материала в оп-арте используются специально сконструированные источники света, наборы оптических стекол и зеркала различной конфигурации, металлические пластины и другие светоотражающие материалы, демонстрируемые как в статике, так и в движении.

В качестве основных изобразительных форм, средств образной выразительности фигурируют яркий или контрастный, мягкий или приглушенный свет или цвет, либо геометризованный рисунок в виде однообразных геометрических очертаний, извивающихся спиралевидных линий; различного цвета и форм пятна, вообще любые возможные плоскостные и объемные геометрические фигуры, усложненные наложением или совмещением с разноплановыми узорчатыми композициями. Произведения оп-арта в настоящее время являются, как правило, результатом геометрических или оптико-механических экспериментов. Так, например, цветные аппликации из стекла В.Вазарели, которого принято считать одним из основателей оп-арта, стали итогом обобщения экспериментов, осуществленных в немецкой художественной школе «Баухауз» (1919–1928).

Построенные, также на основе эксперимента в этой школе, рельефы из плексигласа Н.Мохой-Надя стали источником разнообразных оптических форм широко распространенного сегодня в Европе геометрического декоративного искусства. Воспринимая подобные рельефы из плексигласа, металлических пластин и нитей, субъект не только созерцает конкретную композицию, но и невольно осваивает ее в перцептивном плане, выступая соучастником процесса формирования.

Плоскостные, пространственные или визуально-кинетические движущиеся композиции обретают реальную для зрителя перцептивную жизнь, когда на стекле (или иной основе) возникают, вследствие оптического движения, мерцания, прозрачные, волнообразные, плавные или, напротив, хаотично следующие друг за другом линии. Форма и цвет предмета при этом изменяются в зависимости от положения зрителя, который может по своему желанию изменить ракурс восприятия произведения, перемещая в пространстве элементы композиции или композицию в целом.

Изменение масштабности, новые ракурсы восприятия, пластический или колористический монтаж, прежде чем закрепиться в более статичных видах искусства – фотографии, кино, дизайне и др., зачастую проходят в оп-арте своеобразное апробирование. При этом почти во всех экспериментах оп-арта в программу формирования включены продуктивные способности восприятия, зрительной

системы, визуально достраивающей заложенные в объекте оптического искусства, но не явленные в нем непосредственно, потенциальные образы восприятия, или же обуславливающей целый ряд оптических эффектов или иллюзий.

Скажем, вращение спирали вызывает у зрителя представление об иллюзорном подъеме или спуске элементов композиции, возможны также и более сложные композиции движения, формы, цвета и света, способные порождать в восприятии разнообразные эффекты колебания от мерцающего до волнообразного. Не менее сложную игру механических и оптических сил в оп-арте может заключать в себе и плоская поверхность. Так, например, разлинованные мелкой сеткой аритмичных линий, покрытые разноцветными квадратами, треугольниками, окружностями и т.д. «плоскостные» объекты в оптическом искусстве создают ярко выраженную оптическую иллюзию движения, изменения композиции, цвета и формы. По мере того как зритель меняет свое положение по отношению к плоскости композиции, эти иллюзии могут ослабляться или усиливаться, возможно появление множества других оптических эффектов.

Иногда изображения на бумаге или холсте дополняются своеобразными световыми орнаментами, создаваемые специальными приборами и металлическими конструкциями при помощи линз и зеркал. В рамках оп-арта возникло самостоятельное направление «светового искусства», в котором световые элементы применяются уже в качестве самостоятельного изобразительного средства, где лучи света выступают вместо красящего пигмента. Как правило, произведения светового искусства — это спроецированные на экран или более масштабные поверхности подвижные и достаточно эффектные композиции цветных лучей.

Другое направление в этом виде искусства, связанное с развитием формообразования, основывается на моделировании в пространстве парадоксальных или «невозможных» объектов (московская группа художников «Мир»), обостривших проблему их восприятия из-за отсутствия у зрителей адекватной пространственной модели. Тем самым стало возможным создание объектов уже не только визуальной, но и интеллектуальной игры, содержащей и визуальную задачу и ее решение одновременно. В работах Д. Коломбо, использующего элементы программирования и механики, замедленное при движении изменение рисунка прямоугольной сети напоминает некое квазикомпьютерное преобразование, образ изменяющейся метрики иллюзорного пространства. Восприятие его композиций колеблется от плоских образов к пространственным и обратно.

В собственно оп-арте можно выделить несколько принципов создания у зрителя колеблющихся иллюзорных пространственных образов. Прежде всего, это создание графических структур на основе различных типов симметрии и асимметрии, а также сопоставление тоновых и световых «растяжек» в поле структуры. Если первый прием имитирует объемное пространство на плоскости, то второй приводит к постепенному превращению фигур в фон и фона в фигуру, вызывая «эффект светоносности», свечения элементов композиции. В работах Б.Риллея, выполненных на основе контрастных линейных структур, целостный образ складывается из реального волнообразного линейного рисунка и субъективной вибрации, возникающей в зрительной системе человека. Достаточно часто в оп-арте используется и так называемый «муаровый эффект», возникающий от взаимодействия двух или более сеток или растров, расположенных на некотором расстоянии друг от друга и приводящий к образованию сложных, переливающихся орнаментальных образов (в работах Д.Сото, Я.Агама.).

Теоретические обоснования оптического искусства в настоящее время достаточно запутаны, эклектичны, осложнены отсутствием ясных исходных эстетико-методологических принципов в его оценке. Формальные поиски новых выразительных средств художниками этого направления имеют характер скорее некоего оптико-кинетического эксперимента, лишенного образной выразительности в традиционном смысле слова, и могут рассматриваться и как разновидность декоративно-прикладного искусства, и как поиск новых форм в техническом дизайне, выступая как средство гуманизации производственной и общественной среды. Смысл оп-арта его создатели видят в том, чтобы как можно шире ввести оптико-кинетическое искусство в человеческий опыт, повседневный быт, максимально ликвидировав все еще существующий разрыв между людьми и «вещью искусства».

Кинетизм оформился в самостоятельное направление в 50-е гг. XX в. Непосредственно кинетическому движению предшествовали опыты создания динамической пластики в русском конструктивизме (В.Татлин, К.Мельников, А.Родченко). Однако задолго до возникновения этого направления сама идея кинетических конструкций возникла и была реализована в народном творчестве, демонстрировавшем различные варианты движущихся объектов и игрушек (деревянные «птицы счастья» из Архангельской области, механические игрушки, имитирующие трудовые или бытовые процессы из с.Богородское и др.).

В кинетическом искусстве исходным теоретическим принципом и основным художественно-практическим средством формирования новых форм художественной выразительности выступает *движение*. С этой целью художники-«кинетики» используют возможности движения предметных конструкций, различных механизмов, иллюзорных изображений и оптических эффектов, создаваемых как «традиционными» средствами искусства — кинематографа, телевидения, видео, так и на основе новых, нередко ими же самими проектируемыми источниками света и цвета, — неоновыми и лазерными лучами, средствами цветомузыки и т.п.

При этом характерно, что само формирование и развитие кинетического движения происходило в условиях бурного развития науки и техники, что определило возможности художников опереться на последние достижения новейших технологий и инженерной мысли. По выражению одного из ведущих отечественных художников-кинетов В.Ф.Колейчука, кинетическое искусство — это вид художественного творчества, в котором заложена *идея движения формы*, причем не просто физического перемещения объекта, но *любого его изменения, трансформации, любой его «формы жизни»*. По мнению художника, кинетизм возник как область, для которой существенным был выход в нетрадиционные формы искусства и использование межвидовых способов воздействия на зрителя¹.

Представители этого направления, реализующие идею кинетической формы в оп-арте, являющейся одним из наиболее перспективных в его развитии и по сути вобравшей в себя оптическое искусство, оптическую форму вообще, используют вращающиеся отражающие поверхности, зеркала и конструкции из линз, преломляющие направленные на них лучи света, и иные многочисленные инновационные конструкции, построенные также на основе различных материалов (различных видов металлов, дерева, стекла, пластика, керамики и др.).

Иногда конструкции художников этого направления, некоторые из которых объединены в группы, выступающие инкогнито, (например, группа Н., группа Т., группа Зеро), предстают в виде композиций из стекла, дерева, металла. В этом случае они представлены в виде так называемых *мобилей* — легких, трепещущих, декоративных, металлизированных конструкций, связанных воедино и приводимых в движение колебаниями воздуха или электрическими двигателями. Подобные конструкции создают различного рода оптико-кинетические эффекты, как правило, недостижимые только лишь оптическим искусством, новую форму зачастую более эффективного эстетического воздействия на зрителя.

После 1960-х гг. работы художников этого направления с элементами движения распространились на жидкости и воздух, магнитное поле, отраженный и преломленный свет, экраны с подвижными свето-цветовыми пятнами, скульптурные композиции с меняющейся при движении светотенью. В кинетизме стали также использоваться не только зеркала, но и растровые структуры, вантовые конструкции, модульные элементы, приемы программирования и автоматического управления, которые в различных сочетаниях формировали двигательльно-визуальные эффекты кинетического стиля. Некоторые мобили в интерьере сознательно дополнялись программной подсветкой, водяными струями и звуком, в результате чего возникал творчески трансформированный образ природы в урбанизированной среде. Отдельные представители кинетизма манипулировали пластическими формами подвешенной на ветру шелковой простыни либо соотношением масла и воды в стеклянном цилиндре.

Одним из инновационных художественных средств в кинетическом искусстве является то, что на основе принципов его организации возможно синтезировать не только разно- и многоплановые художественные объекты, но и соединить целые художественные системы, внутри которых возможны не только циклически повторяющиеся, но и в принципе любые комбинации светокинетических образов на основе *случайности и вероятности*. Таким изобразительным и выразительным свойством в подобном объеме не обладает практически никакой другой вид искусства, кроме музыки. При этом специфика и уникальность кинетизма как движущейся совокупности геометрических форм и светоцветовых комбинаций, создающих различные иллюзии движения и перемещения, совмещения, светотени и др. основываются как на объективных по существу *законах оптики*, так и на таких специфических субъективно-психологических особенностях визуального восприятия, как simultaneity, способности оптического слияния образов, физического ограничения оптического поля и др.

Видимо, именно вследствие этой двойственности исключительно описательная или даже оценочная критика кинетизма будет неполной и тенденциозной, ибо порой даже трудно определить, к какому направлению относятся эксперименты в данной области. Так, например, известно, что художники-модельеры широко используют сегодня оптические мотивы в росписи тканей, создавая моно- или полихромные композиции, переливающихся при движении костюма или платья. Аналогичные приемы нередко используются дизайнерами при оформлении декоративных панно, обоев и т.п. В одном

из небольших швейцарских городков Ла-Шо-де-Фон принцип кинетизма был реализован в совершенно, казалось бы, традиционной области — колокольном звоне, — где и сегодня можно услышать звон кинетических колоколов, звучащих совершенно необычно.

Наиболее сложна в кинетическом искусстве специфика *светомызыки*, которую один из ведущих отечественных художников-кинетов В.Колейчук считает частью кинетического движения (большинство других художников относят ее к кинетизму с определенной долей условности), а также проблема *слухо-зрительно-обонятельного синтеза* и связанного с ней включения *осязательности* в формы кинетического движения. Напомним, что еще в 20-х гг. прошлого века изобретатель Термовокса Л.С.Термен, которого известный лидер в исследовании и экспериментах со светомызыкой Б.М.Галеев назвал «Колумбом виртуальной реальности» проводил эксперименты по сочетанию музыки и обоняния. Помимо этого, именно Л.С.Термену принадлежит идея так называемой «тактильной перчатки», с помощью которой в ансамбль эстетических реакций включалась и осязательная сенсорика — предтеча современных компьютерных устройств, создающих «реалистичность» виртуальной реальности. Вслед за экспериментами Л.С.Термена в последующие годы появляется целый ряд совершенно необычных с точки зрения их воплощения и включения в кинетическое искусство технических устройств. В 1938 г. Е.А.Мурзин создает первый в мире фотоэлектронный синтезатор (АНС), основанный на принципе *графического звука*, реализующий идею Скрябина о расширении звукового континуума.

В 90-х гг. XX в. в Институте прикладной математики РАН разрабатывается новая музыкальная система Графовокс, позволяющая создавать музыкальные композиции *на основе движения графического рисунка*². Вслед за этим в том же институте на стыке психологии, лингвистики, информатики и теории музыки была разработана и создана новая система для создания компьютерной музыки, построенная на основе *перевода словесного текста в музыку* — Текстовокс, в котором идея перевода текста в музыку состояла в соотношении физического движения и напряжения в написании буквы и аналога этого движения и напряжения в музыке³.

Первые попытки использовать меняющуюся мобильную форму в изобразительном искусстве на основе увлечения оптико-кинетическим движением возникли в конце 10–20-х гг. XX в. и были связаны с поисками художников раннего русского авангарда, прежде всего с *конструктивизме* и *футуризме*, в области художественного проектирования. Важные шаги к осмыслению и освоению идеи *свето-дви-*

жения как формообразующего художественного принципа прослеживаются в творчестве М.Ларионова, Н.Гончаровой, В.Татлина, А.Родченко, К.Малевича, К.Мельникова, К.Клуциса, Н.Габо, В.Б.Росси-не, Э.Лисицкого, Г.Гидони и др.

На русской почве мобильные элементы появились как развитие супрематизма К.Малевича в проектах скульптур И.Клюна (1918–1919), оставшихся нереализованными. В последующем «кинетические ритмы» провозгласил в своем «Реалистическом манифесте» (1920) Н.Габо, ставший первым в мире последовательным мастером кинетической скульптуры. Его первая мобильная работа — «Кинетическая конструкция» состояла из вертикально вибрирующей проволоки, которая принимала различные формы в зависимости от положения груза.

В 1920 г. В.Татлин создает проект «Памятника III Интернационалу», который можно считать первым оптико-кинетическим архитектурным замыслом в новом искусстве. Проект предусматривал здание высотой в несколько сот метров, но осуществлен был лишь один деревянный макет высотой около 6 метров. Памятник был необычен тем, что предусматривал обнажение линий его спиралевидного каркаса, а также «оживление» всей гигантской конструкции перманентным движением. В соответствии с идеей проекта четырехсотметровая спираль включала в себя ряд простейших геометрических форм из стекла, являющихся одновременно помещениями, возведенными по сложной системе вертикальных стержней и спиралей одно над другим и заключенных в гармонически связанные между собой формы куба, пирамиды и цилиндра. Куб должен был вращаться со скоростью один оборот в год, пирамида — один оборот в месяц, цилиндр — оборот в сутки. Предполагалось также, что памятник будет снабжен системой прожекторов, проецирующих на ночное небо и облака световые буквы и составленные из них лозунги «на злобу дня».

В 1921 г. А.Родченко на выставке молодых художников показывает ряд своих мобилей, свободно подвешенных в пространстве зала. Оптико-кинетические композиции создаются им из плоских, замкнутых элементов — кругов, овалов, квадратов. В это время художник создает цикл математически выверенных чертежей-проектов, обуславливающих новый художественный принцип *проектированного связывания форм* по мере их появления, где каждое проявление другой формы зависит от первоначальной. Художник обосновывает принцип конструктивного и пластического связывания графических, плоскостных, пространственных форм, имеющих не только художественное, но и строительное соединение.

Реализуя этот художественный принцип, А.Родченко переходит от графики к пространственным конструкциям и создает на этой основе несколько циклов работ⁴. И уже от них – к поиску определенного типа строения конкретной исходной пространственной структуры и ясным способам ее трансформации – типам *формоструктур* (комбинаторные ряды). При этом путь формообразующего пластического построения реализовывался порой у художника в оригинальных, художественно-технических и при этом мобильных типах конструктивных систем (мобилей). Например, была создана и реализована концепция образования мобильных, мгновенно-жестких систем, основанная на вращательном движении и преобразовании в двух плоскостях элементов разной формы.

Теоретические и практические поиски приводят А.Родченко к типологически осмысленным вариантам формоструктур, – с четко обозначенными параметрами, означавшего выход художника в область безграничного пространства формоструктурного эксперимента, что было чрезвычайно важно, ибо этот выход открывал множество формообразующих мобильных типов и систем с определенными принципами строения, законами преобразований, комбинаций и трансформаций, разворачивающих структурные (гомологические) ряды изменений и преобразований мобильной художественной формы. По мнению некоторых современных отечественных программистов, положенная А.Родченко в основу серии идея *подобия* и *разворачивания плоскости в пространстве* могла бы быть легко превращена в программу для персонального компьютера. Причем такой программной заданности и топологического единства не было в пространственных конструкциях, создаваемых в начале 1920-х гг. другими художниками авангарда. Даже в поисках цвето-графического оформления книг А.Родченко исходил из концепции конструктивно-графического формообразования, когда композиционная проработка деталей, например обложки, позволяла воспринимать ее как проект возможной пространственной структуры, своеобразный *графический мобиль*. А.Родченко также предлагал заменить краски цветным светом, разрабатывал принципы *светотеневого изображения*, аналогичное театру теней, создавая теневые композиции предметов.

Именно в искусстве русского авангарда свет стал полноправным изобразительным кинетическим инструментом. Этот путь, писал в 1929 г. известный художник и дизайнер, профессор «Баухауза» Ласло Махой-Надь ведет к созданию светового образа, где светом можно управлять как *новым способом движения и воплощения*, так же, как в живописи управляют краской, а в музыке – тоном. Л.Махой-Надь

строил светомодуляторы, раскладывал геометрические формы на фотобумаге, именуя эту технику *фотограммой*, грезил о кинотеатрах будущего с невиданными ранее светоцветовыми проекционными устройствами.

Проекты светокинетических устройств создавал Владимир Баранов-Россине, впервые в России начавший реальные эксперименты в области *светомызыкального синтеза* (световой рояль или оптофон — 1919 г). Вслед за ним Григорий Гидони создает проект светового театра и световой памятник Октябрьской революции (1927—1928 гг.). В проект сценографии спектакля «Победа над солнцем» (1920—1921 гг.) Эль Лисицкий включил ряд устройств, приводивших в движение все соответствующим образом подсвеченные декорации. Разработкой протокинетических конструкций в 1920—1940-е гг. занимался также Н.Габо, в композициях которого возникает эффект дематериализации за счет некоего «динамического муара» — взаимодействия многочисленных линий-нитей при движении зрителя вокруг объекта. В работе Н.Габо «Кинетическая конструкция» вибрирующий стальной стержень с навешенным на него грузом превращает эту несложную механическую модель в мобильно-пространственную структуру, где движение груза вдоль стержня создает инварианты иллюзорных визуальных форм. Серии рисунков К.Малевича «Планы для землянитов» (1923) сопровождаются также и авторскими описаниями их технического устройства и существования в пространстве. Художник исследует проблему «изменения цвета при различных звучаниях» и «изменение цвета от движения».

Именно в русском авангарде в 1910—1920 гг. обозначился еще один принцип создания новой пространственно-художественной формы — принцип *трансформирующейся формы*, обуславливающий не только сам факт светодвижения как инновационный художественный прием, но и формирующий также неведомые ранее типы художественных объектов — *светоживопись*, *люмодинамическую живопись*, светозвуковые и цветомузыкальные композиции и представления и т.д.

Принципиально важным в подобной направленности нового искусства являлось то, что в основе художественных новаций лежал не только поиск технических возможностей, нацеленный на формирование новых способов визуального восприятия, но и эксперимент, связанный с поиском *инвариантов художественного образа*, означавший выход в область его лабильности и вариабельности — в сферу принципиально новых представлений о возможностях художественных композиционно-комбинаторных превращений.

Поэтому художников русского авангарда интересовали не просто новые, но и еще не оформившиеся в то время виды художественных экспериментов, связанных с движением, светом, свето-цветоформопостроением, новыми измерениями и изменениями движения и пространства. И уже на этой основе и именно в этой среде возникла и оформилась далее исключительная по степени своей демократичности, терпимости и полифонии художественная установка, — это и снятие теоретических и физических запретов, и выход за привычные пространственно-временные рамки, и безусловный и определяющий принцип равенства и равноправия всех существующих художественных тенденций.

С опытами в области движения пространственных и световых кинетических конструкций в 1930-е гг. было связано также творчество известных европейских художников М.Дюшана, А.Колдера, Г.Вилфреда. Наиболее известны мобили А.Колдера. Простейший элемент его композиций, построенных по одному из кинетических принципов, напоминает уравновешенное коромысло с ведрами на нем; каждое последующее коромысло с подвесками разной формы может быть закреплено через шарнир со следующим коромыслом и т.д., причем создается равновесная структура. Мобили вращаются от движения воздуха, при этом движение одного элемента складывается из движений всех подвесов и может быть довольно сложным. Однако самое примечательное в этой конструкции то, что движение ее элементов случайно в своих ритмических проявлениях и зависит от состояния природной атмосферы. Отдельные конструктивные находки в русском авангарде, опыты Н.Габо, А.Колдера и других художников-кинетов в совокупности с витавшей в воздухе идеей меняющейся формы подготовили почву для расцвета кинетизма как мощной тенденции нового искусства в 1950–1960 гг. Проблемы кинетизма, кинетической формы и движения как практически, так и теоретически исследуются в работах Р.Сото, К.Кратины, Ж.Тенгели, Ш.Шоффера и др., сделавших большой шаг вперед в осмыслении кинетического формообразования, накоплении и обобщении соответствующего художественного опыта.

Элементы кинетической формы проникают в это время в область декоративно-прикладного искусства, световой архитектуры, дизайн. Важным инструментом концептуального осмысления новых тенденций в оптико-кинетическом искусстве в конце 1950-х — начале 1960-х гг. становится ряд художественных выставок, прошедших в Европе («Свет, движение, оптика» — Брюссель, 1965, «Кинетическое искусство» Цюрих, 1966, «Кинетика» — Монреаль, 1967, «Движение-свет» —

Париж, 1967 и др.). Эксперименты в области оптико-кинетической формы как в эти, так и в последующие годы, проводятся также в ряде городов бывшего СССР: Москве, Ленинграда, Казани, Риге, Харькове и др. Возникают группы оптико-кинетического искусства — «Движение», «Динамика», «Арго», «Свитло», «Прометей», «Мир»⁵.

Отдельные опыты и заявки постепенно формируют и новые направления в кинетическом поиске — *мобильную архитектуру, биодизайн, средовый и технологический дизайн*. В кинетической теории, в построении цвета и формы начинают выступать задачи манипулирования ритмом, темпом, пластикой движения, придания объекту простого или сложного характера, выбор способа движения — механического, оптико-кинетического или иллюзорного, выраженного в светоцветовых изменениях. Многие кинетические композиции, наряду с использованием природных сил (ветра, движения жидкости или движений от руки человека), основываются на применении, металлизированных материалов — пружин, стальных бритв, необычайно гибких колец, лент, различных типах электромоторов, рычагов, пультов управления. Широкое распространение получили также методы математического программирования, сопрягающие оптико-кинетическое формообразование с областью инженерных проектов и необычных технических решений, подводящие объективные физические основания под принципы пространственного светового хронодинамизма, выдвинутые теоретиком кинетизма Н.Шеффером, как основы кинетического направления. В отдельных композициях стальная ткань приходит в движение от человеческого прикосновения, становясь то цилиндром, то конусом, неся в себе значительный игровой потенциал и представляя собой по сути мини-спектакль формообразования. Более того, дальнейшее развитие в кинетизме получает и сама оптическая форма. Одним из наиболее часто используемых в кинетических композициях элементов становятся зеркала, наиболее зримо отражающие все возможные формы движения. При этом используются как обычные системы зеркал, так и физические соотношения параболических зеркал, цветных зеркал и поверхностей, зеркал с подвешенным внутри композиции мобилем, который может быть также выполнен из «параболического» стекла.

В результате возникает сложная композиционная игра между реальным и отраженным движением. Наиболее сложный тип использования зеркальных поверхностей в оптико-кинетическом формообразовании — зеркала с управляемой кривизной поверхности. Среди других, наиболее часто используемых сегодня источников кинетического движения можно также назвать движение

воды, света, тепловых и воздушных изменений среды, жестко запрограммированной (как правило, при помощи электродвигателя) цикличности движения.

Одним из направлений кинетизма стало *самоуничтожающееся* (или самоубийственное) искусство (Ж.Тенгели и др.). Движущиеся устройства со множеством колес и шестеренок некоторое время работают, а затем загораются и самопроизвольно расплющиваются посредством молотка, входящего в комплект данного артефакта. Так, динамическая конструкция Ж.Тенгели «В знак уважения к Нью-Йорку» включала в себя как работающие моторы, так и заведомо случайные конструктивные элементы, взаимодействие которых должно было неизбежно привести к саморазрушению всей композиции. Данная тенденция коснулась и книгопечатания. Стали появляться альбомы с репродукциями, отпечатанными специальными, бесследно исчезающими красками.

В 1960-х гг. как в Европе, так и в нашей стране элементы кинетической формы широко применяются при разработке проектов городов будущего. К числу наиболее известных из них принадлежит проект кибернетической башни для Парижа, чутко реагирующий на изменения внешней природной среды — температуру, влажность, звуки и т.д., и проект-концепция «кибернетического города» Н.Шоффера со строго выверенной пластикой объектов, запрограммированным движением света и цветными подсветками, насыщением объектов современной электроникой. В 1969 г. московской группой «световой архитектуры» (В.Колейчук, Н.Гусев и др.) был выполнен проект световой архитектуры г. Тольятти, включавший в себя генеральную схему светового зонирования города, разработку световой архитектуры центра, микрорайонов, рекламные и светокинетические установки⁶.

Пространственные эксперименты, связанные со светом и движением, дополняются сегодня в кинетизме эффектами совмещения освещения, звука, светомузыкой. Некоторые объекты строятся по принципу ксилофона. Плоские или пространственные композиции покрываются геометрическим рисунком из металлических пластинок, прикосновение к которым в разных местах вызывает звук различной частоты. Создаются также мобили, включающие в себя большое количество многообразных звукоизлучающих элементов, звуковое воздействие которых создает специфическую нерегулярную звуковую среду. В 1980-е гг. в отечественном кинетическом движении были популярны кинетические конструкции из консервных банок и пружин — «консервофоны», «пружинофоны» и др. «кнопочно-механические» устройства.

Одно из наиболее синтетических взаимодействий различных способов кинетического формообразования можно проследить в цветомузыке, использующей сегодня в свето-цвето-звуковых композициях электронные программаторы и синтезаторы звука. Еще большее распространение в кинетическом искусстве получили лазеры и лазерные устройства. Поиск новых формообразующих свойств на их основе реализуется сегодня по двум направлениям — электронной развертки луча и пропускания его сквозь различные оптические среды. Мощные, многоцветные лазеры и технические устройства на их основе позволяют создавать исключительно масштабные цветосветовые композиции, проецируя их на облака, высотные здания, а также искусственный дым различных цветовых оттенков.

Не меньший интерес представляет сегодня и развитие кинетической формы при создании и применении управляемых динамических световых конструкций, звукового, цветового и температурного климата в проектах подземного, подводного и даже «космического» строительства.

Идея преодоления статичности и инерции материала за счет специфического художественного синтеза формы и движения оказалась необычайно продуктивной и привлекательной во многих аспектах. Развитие кинетической тенденции идет сегодня по пути создания широкого спектра индивидуально окрашенных, многообразных концепций кинетической формы, что позволяет говорить о «квазикинетическом» направлении в современном искусстве. При этом движение пространственной формы трактуется не только в механическом, формально-композиционном или оптико-иллюзорном плане, но и как воплощение на образном уровне различных художественных идей — от идеи метафизического, органического до идеи однообразного или разнообразного, тяжеловесного или изящного.

Эксперименты и идеи, связанные с кинетическим формообразованием, кинетизмом вообще включены в настоящее время в область собственно-художественной деятельности. Кинетизм сегодня как *формодвижение и формотворчество* обладает значительным потенциалом генерирования новых технических решений и художественных идей, влияет на другие течения современного искусства, выполняя своего рода общехудожественную функцию. Между тем ощущается необходимость не только в обобщении, систематизации, но и в типологизации художественных явлений в области оптико-кинетического формообразования и искусства, которое ныне не только идет по пути поиска и умножения новых формообразующих художественных

свойств, но и, как нам представляется, имеет достаточный потенциал превращения в некую магистральную линию в развитии актуального искусства.

При этом современный уровень осмысления оптического-кинетического формообразования существенно отстает от художественной практики. Этот очевидный факт дает художникам этого направления основания сетовать на практически полное отсутствие сколько-нибудь ясно выраженного типологического анализа опτικο-кинетических новаций. Можно сослаться на выступления самих художников в ходе работы секции эстетики конгресса «Философия и будущее цивилизации» (Москва, 24–28 мая 2005 г.). Количество выходящих в свет отечественных публикаций, посвященных развитию опτικο-кинетической формы, ничтожно мало. Отдельные публикации профессиональных эстетиков в форме заметок или статей энциклопедического характера⁷, многолетние, порой чрезвычайно удачные экспериментальные и теоретические попытки энтузиастов в области экспериментальной эстетики, к которым следует, прежде всего, причислить многочисленные эксперименты и исследования, главным образом в области светомузыки и светозвукового синестезического восприятия НИИ экспериментальной эстетики «Прометей» под руководством Б.М.Галеева (Казань)⁸, не меняют очевидного ныне факта практически полного отсутствия современных работ в отечественной эстетике, в которых бы предпринимались систематизированные попытки придать теоретически обобщенный характер многообразным поискам и экспериментам в области опτικο-кинетического формообразования.

Настоятельная потребность в таких исследованиях связана с развитием тенденций, свидетельствующих о сближении в опτικο-кинетическом формообразовании художественных и не-художественных типов объектов, относимых к области комбинирования и конструирования. Они соответствуют общей линии современного искусства не только к слиянию художественных методов и стилей, объединяющих изобразительность и выразительность, статику и движение, но и на столкновение реальности и иллюзии как вполне самостоятельный художественный принцип. Спор об эстетической новизне и перспективности этого принципа может быть положен в основу дискуссий о взаимосвязи реального и виртуального пространства, а также в обоснование другого принципа — *существования множественности типов построения виртуальной реальности*.

В этом плане опτικο-кинетическое движение, на наш взгляд, смыкается с относительно новой в эстетике и философии областью *художественной виртуалистики*, с присущим этому направлению системой

понятий, таких, как *технообраз*, а также, по выражению Н.Б.Маньковской, с *мнимо-подлинностью* виртуальных артефактов, лежащих в основе многообразных эстетических опытов с киберпространством.

При этом важно отметить, что оптико-кинетическое движение постепенно превращается из *направления* современного искусства, имеющего свой исток в русском авангарде, в своего рода *оптико-кинетическую традицию*. Реализуясь сегодня в художественной практике, эта традиция буквально спрессовывает в новое художественное целое фактуру и форму; структуру, конструкцию и композицию; статику и движение; выразительность и невыразимое; видимое и ускользающее, кажущееся. Такого рода соединения *художественных и нехудожественных форм* способны формировать новые, сопряженные с этой направленностью современного искусства художественные миры – своего рода *иллюзорное зазеркалье*. Связанные с ними новые типы эстетического восприятия будут строиться, как нам представляется, во многом не только по ассоциативному, но и по перцептивному признаку, использовать как визуальную, изобразительно-выразительную форму, так и различные типы *перцептивных синтетических иллюзий*, своего рода «новых синестезий» как некий субъективно-объективный выразительный художественный прием.

Наиболее типичные примеры в формировании, скажем так, не вполне обычных синестезических способов восприятия исключительно природных эффектов слияния в отражении в единое целое цвето-звуковых колебательных (дрейфующих, латеральных) движений предоставляют нам сами явления природы. Одной из наиболее характерных и наиболее ярких форм такого природного «кинетического» движения является, на наш взгляд, периодически повторяющийся, по свидетельству многих очевидцев, так называемый эффект «Дроссолидеса». Сущность этого природного феномена, физическая основа которого состоит в своеобразной концентрации и распределении влаги в воздушном пространстве, заключается в конкретном явлении, время от времени возникающем в середине лета на побережье острова Крит возле замка Франко-Кастелло, где природа показывает четырехмерные картины со звуком и изображением. В предутренние часы, когда в воздухе конденсируются капельки тумана, в воздухе возникает масштабная картина сражения – сотни людей, крики, звон оружия.

Один из примеров художественного прогноза развития и экспансии кинетического движения содержится в повести В.Ф.Одоевского «4338 год», где говорится о преобразовании музыкальным инструментом гидрофоном журчания воды в прекрасную тихую музыку, соеди-

нящую в гармоническое целое звуки, волны, цвета и запахи. В фантастической новелле В.Марина «Сиреневая токката махаона» автор описывает «искусство природы» — трансформацию движения природного объекта (ветки сирени, бабочки и т.п.) в цвет, звук и запах, т.е. в некое синтетическое искусство, обращенное одновременно к перцепции и воображению. По мнению В.Марина, будущее искусство с неизбежностью будет стучаться в дверь иррационального, где есть место всему — и сиреневой токкате махаона, и «отчаянному крику бледно-розового о помощи» и «дерганию безумного» одновременно.

Опыт развития оптико-кинетического искусства еще раз свидетельствует о безграничности и неисчерпаемости порождения новых эстетических и художественных формообразующих свойств, неисчерпаемости эстетического формообразования. Подобное убеждение коренится в том очевидном, на наш взгляд, факте, что современное искусство все более и более не только основывается на специфических особенностях развития эстетического формообразования, но и приобрело ныне некую *новую социокультурную особенность*, которая состоит в том, что последние полвека и общество, и искусство существуют в мире, где становится все меньше и меньше табуированных социокультурных форм. И художник в поисках своей, всегда изначально субъективной художественной истины, своего пути может обращаться сегодня не только ко все большему числу гуманитарных общечеловеческих или этнических источников, составляющих и основание культуры, но и к *естественным природным источникам эстетической формы*, и к сфере новых технологий и т.д., вовлекая эти области в сферу художественного отображения и воплощения. К тому, что еще около полувека назад или еще не существовало, или не было вовлечено и включено в сферу эстетического и художественного опыта.

В этом контексте вполне правомерно сослаться на метафорическую оформленную К.Юнгом мысль о том, что искусство и художник подобны путнику, не способному идти широкой дорогой, а идущему окольным путем, на котором скорее открывается то, что лежит в стороне от большой дороги и еще ожидает своего включения в жизнь. Быть может, если вдуматься в эту далеко не бесспорную мысль психолога, то можно прийти к осознанию той, из раза в раз повторяющейся закономерности, что современное искусство, выбирая себе дорогу вдаль от проторенных художественных путей, путем радикального отхода и ломки художественных традиций, каким-то необыкновенным способом нащупывает художественные открытия, схемы и даже системы художественных новаций, которые *всего лишь не-*

сколько десятилетий спустя обнаруживают и утверждают себя уже в качестве устоявшихся изобразительно-выразительных художественных средств, сами становясь художественной традицией.

Примечания

- ¹ См., например: *Колейчук В.Ф.* Динамически-кинетическая форма в дизайне. М., 1989; *Он же.* Визуальное мышление в дизайне. М., 1990.
- ² Основой для перевода графики в музыку в этом устройстве служит синтаксический метод, основанный на взаимном расположении точек рисунка на плоскости, где каждой точке соответствует одна нота мелодии. При этом каждому цвету рисунка соответствует определенный тембр (инструмент) по выбору пользователя системой, с помощью которой он может избрать определенный звукоряд, длительность нот и даже музыкальный размер.
- ³ Движению пера вверх сопутствовало напряжение руки, сходное с аналогичным напряжением в музыке – восходящее движение. Движение пера вниз соответствует спаду напряжения и нисходящему движению в музыке.
- ⁴ *Первый цикл* – «складывающиеся и разбирающиеся» конструкции из плоскостных картонных элементов, соединяющихся на врезках (1918). *Второй цикл* – «плоскости, отражающие свет» – свободно висящие, вырезанные из фанеры мобили концентрических форм (квадрат, круг, эллипс, треугольник, шестиугольник – 1920–1921 гг.). *Третий цикл* работ – «по принципу одинаковости форм» – пространственные структуры из стандартных деревянных брусков, соединенных по комбинаторному мобильному принципу, «складывающиеся и разбирающиеся» конструкции. Затем следуют «ряды форм», – структурные, комбинаторные, трансформационные типы пространственных форм с определенными принципами *самоорганизациями*, способные развиваться путем комбинаций и преобразований.
- ⁵ См.: L.Nusberg und die Gruppe «Bewegung». Museum Bohum, 1978. Это одна из наиболее удачных зарубежных публикаций, посвященных группе «Движение».
- ⁶ См.: *Колейчук В.Ф.* Кинетизм. (Альбом). М., 1994.
- ⁷ См., например: *Маньковская Н.Б.* Кинетическое искусство // Лексикон неонклассики: Худож.-эстет. культура XX века. М., 2003. С. 232–233; *Она же.* Оп-арт // Там же. С. 237–238.
- ⁸ См.: *Галеев Б.М.* Светомузыкальные эксперименты СКБ «Прометей». Библиография 1962–1979. Казань, 1979; *Он же.* Свет и звук в архитектуре. Казань, 1990; *Он же.* Электроника, музыка, свет. Казань, 1996; *Он же.* «Прометей» 1000. Казань, 2000.

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

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

Триалог*

Разговор 1

В. Бычков (Москва, 17.08.05).

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

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

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

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

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

ственных языков всех своих видов и жанров, по ходу полностью отказавшись и от них. Главными этапами на пути *пост*-культурного движения искусства стали *авангард*, *модернизм*, *постмодернизм* (в смысле моей, известной вам хронотипологии¹), наряду с которыми существовало и движение *консерватизма*, стремившееся хоть как-то сохранить традиционные художественно-эстетические ценности, что по крупному счету практически ни к чему не привело и выродилось в чисто коммерческую линию искусства.

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

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

продукции. Достаточно соответствующего диплома и поддержки артноменклатурой². Художник в современной *пост*-культуре стал послушным инструментом в руках кураторов, организующих экспозиционные пространства (энвайронменты) и осознающих себя в большей мере арт-истами, чем собственно художники, чьими объектами они манипулируют и которым нередко задают темы (точнее концепты) или выдают заказы на создание тех или иных вещей (объектов, акций). Художника теперь (хотя этот процесс имеет долгую историю) подмяли под себя многочисленные дельцы из арт-номенклатуры — галеристы, арт-дилеры, менеджеры, спонсоры, кураторы и т.п. Арт-критика занимается не выявлением метафизической, художественной или хотя бы социальной сущности или ценности арт-продукции, но фактически маркетингом, или «раскруткой» арт-товара, специфического «рыночного» продукта — подготовкой общественного сознания (манипулированием им) к потреблению «раскручиваемой» продукции, созданием некоего вербального арт-контекста, ориентированного на компенсацию отсутствующей художественно-эстетической сущности этого «продукта» техногенной цивилизации.

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

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

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

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

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

Вл. Иванов (Мюнхен, 14.09.05)

Дорогой Виктор Васильевич,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Но более принципиальным для дальнейшего диалога представляется вопрос о «Другом». Здесь хотелось бы достичь большей ясности. «Другое» — но по отношению к чему? В философском понимании (у Владимира Соловьева, например) «другое» вторично по отношению к Абсолютному. Оно является «началом своего другого» и в 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 Свя-

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

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

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

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

Н. Маньковская (Москва, 20.08.05)

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

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

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

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

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

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

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

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

В этом контексте специальный интерес представляет проблема *хронотипологии* неклассического эстетического сознания. Я солидарна с В.В. в плане выделения в нем трех основных этапов — *авангарда*, *модернизма* и *постмодернизма*. Добавила бы еще два — *неоавангард* и *постпостмодернизм*. Моя концепция хронотипологической классификации⁴ основана на следующих критериях: инновационность — традиционализм; духовность — телесность; гуманизм — теоретический антигуманизм; хаотичность — упорядоченность; гармоничность — дисгармоничность; визуальность — вербальность; фигуративность — нефигуративность; политизация — аполитичность. Я стремлюсь выявить характерные для каждого из этапов категориальные доминанты (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное), а также векторы оппонирования (критический реализм, натурализм, неореализм, социалистический реализм). Анализируются, кроме того, определенные временные установки и предпочтения (прошлое, настоящее, будущее). Существенным моментом представляется также ориентация на повседневность либо уход от нее; на индивидуальное, уникальное либо массовое. Цель такого подхода — выявление и анализ системообразующих принципов формирования различных этапов нонклассики.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В.Бычков (28–30.09.05)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Итак, сегодня к неклассической эстетике я бы отнес:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В.Иванов (21–28.10.05)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В. Бычков (06.11.05 — 08.11.05)

Дорогие друзья,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Н.Маньковская (15–20.11.05)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

таковому. Сущностное определение экзистенции, — ее открытость трансценденции⁵ (онтологическим условием последней является смертность, конечность экзистенции; пути трансцендирования — художественное, философское, религиозное творчество).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В.Бычков (22.11.05)

Ну, мадам! Ну, мадам! Нет слов!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Искусство, художественная практика (хронотипология направлений).

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

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

Здесь более всего для XX в. подошла бы схема:

классика — неонклассика — постнеонклассика,

которой, мы собственно, и придерживаемся на практике.

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

авангард-модернизм (параллельные уровни) — *постмодернизм*

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

Или просто:

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

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

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

В. Бычков (26.11.05).

Дорогие друзья,

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

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

О.Бычков⁶ (23.11.05). Об искусстве и эстетике.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А теперь вот, приспустив пару по поводу «конца искусства», можно вернуться к определению искусства, да и вообще эстетического. И здесь опять обратимся к истории и великим умам прошлого, поскольку теперь каждый ведь, кому не лень, свое определение дает. Не грех ли гордыни и зазнайства? Как же это можно предполагать, что мы всех Платонов, Августинов, Кантов и Хайдеггеров в совокупности умнее, так что можем и лучшее определение дать? Думаю, что прежде имеет смысл проследить исторические тенденции, т.е. как то, что мы называем «эстетическим опытом», понималось в истории, а потом подытожить. Референтов-то идентичных можно найти достаточно: и Платон Поликлетова Дорифора видел, и мы (в Британском музее); и Августин на римскую арку смотрел, и мы; и Кант горы и водопады видел (вообще-то не видел, т.к. из города не выезжал, но картинки видел), и мы видим. Так что система 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 предложили. В таких случаях имеет смысл говорить не о собственно чувственном или эстетическом восприятии, а об *аналогии* чувственному или эстетическому восприятию. Это важно, т.к. от Платона до Канта всегда в случае упоминания о подобной «нечувственной» красоте говорилось, что называется она так именно по *аналогии* с чувственной красотой, т.е. ощущения здесь «подобны» эстетическим, или квази-эстетичны. Это первый элемент.

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

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

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

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

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

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

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

Определение

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

В нем учтены четыре момента, объясненные выше:

2) Наличие чувственного или аналогичного чувственному восприятия.

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

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

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

Короллари:

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

— под это определение также подходит современное искусство;

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

— совместимо с критерием духовности в современном искусстве.

И действительно:

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

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

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

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

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

Опровержение неадекватных определений эстетики.

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

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

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

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

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

Вл. Иванов (20.11. – 24.11.05)

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

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

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

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

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

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

один ряд с представителями классического модерна. И почему Вы находите употребление этого термина «неуместным», ссылаясь на русскоязычную традицию? Я все-таки, при всем к ней уважении, предпочитаю оставаться в добром согласии с традицией общеевропейской, согласно которой принято говорить о «klassische Moderne». Также Вы пишете, что модерн и модернизм могут истолковываться как синонимы, что отчасти имеет место (об этом пишет и Н.Б.). Однако более точно можно было бы сказать следующее, что «Moderne, zeitlich-historische Kategorie, umfasst die gesamte künstlerische Entwicklung ab dem Impressionismus⁸ (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»⁹ (Lexikon der Kunst). В этой связи замечу, что если и говорить о хронотипологии, то, к сожалению, решительно не могу согласиться с Вашим определением хронологических границ модернизма как второго этапа в развитии современного искусства (как Вы пишете, «период середины столетия») и в этом смысле вполне солидарен с Н.Б., которая не связывает модернизм «с процессом “остывания” и академизации авангарда», а совершенно верно отмечает, что «на протяжении достаточно длительного периода они эволюционируют параллельно». Более того: я вовсе не нахожу «остывания» в искусстве 1960-х гг. Напротив, именно тогда происходили мощные революционные процессы, радикально изменившие весь вектор развития современного искусства (другое дело, радуется ли это нас или печалит).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Я решаюсь поменять тему.

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

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

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

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

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

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

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

В. Бычков (28.11.05)

Дорогие друзья,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Примечания

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

- ¹ См. хотя бы: *Бычков В.В.* Эстетика: Краткий курс. М., 2003. С. 280–297; *Он же.* Проблемы и «болевы точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. С. 11–20.
- ² Подробнее о смысле этого термина, как и многих других из сферы художественно-эстетической культуры XX в. см.: Лексикон неонклассики: Худож.-эстет. культура XX века. М., 2003.
- ³ Подробнее см. главу «Паракатегории неонклассики» в «Эстетике» В.В.Бычкова (М., 2002. С. 469–516).
- ⁴ Подробнее о ней см.: *Маньковская Н.Б.* Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. С. 68–90.
- ⁵ 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.
- ⁶ Бычков Олег Викторович – филолог-классик, доктор философии, профессор Университета св. Бонавентуры (Нью-Йорк).
- ⁷ «Группа открывателей новой художественной идеи или направления» (Карин Томас) (нем.).
- ⁸ «Модерн – историко-временная категория, охватывающая все художественное развитие от импрессионизма...» (нем.)
- ⁹ «Одновременно с модерном появился модернизм, в котором новизна в качестве художественного критерия приобрела первостепенное значение» (нем.)

Содержание

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ

| | |
|---|----|
| <i>В.В.Бычков</i> Эстетический опыт России на рубеже тысячелетий | 3 |
| <i>В.В.Бычков, Н.Б.Маньковская</i> Виртуальная реальность как феномен современного искусства | 32 |

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

| | |
|---|-----|
| <i>Н.А.Кормин</i> «Философские начала цельного знания» Владимира Соловьева: прецедентное начало эстетического | 62 |
| <i>В.В.Бычков</i> Эстетика Дмитрия Мережковского: между традицией и новаторством | 79 |
| <i>Н.Б.Маньковская</i> Театральная эстетика Максимилиана Волошина в контексте художественной жизни XX века | 107 |
| <i>Л.С.Бычкова</i> Мирикусники в мире искусства | 122 |

ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА XX ВЕКА

| | |
|--|-----|
| <i>А.Н.Липов</i> Оптико-кинетическое искусство. Поиски новых типов формообразования | 144 |
|--|-----|

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

| | |
|---|-----|
| <i>В.В.Бычков, Вл.Вл.Иванов, Н.Б.Маньковская</i> Триалог | 162 |
|---|-----|

Научное издание

Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.

Выпуск 2

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

Художник *В.К. Кузнецов*

Технический редактор *А.В Сафонова*

Корректор *А.А. Гусева*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 12.09.06.

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

Усл. печ. л. 15. Уч.-изд. л. 14,67. Тираж 500 экз. Заказ № 023.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор *Л.С. Бычкова*

Компьютерная верстка *Ю.А. Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119992, Москва, Волхонка, 14