

Российская Академия Наук
Институт философии

ЭСТЕТИКА
ВЧЕРА. СЕГОДНЯ. ВСЕГДА

Выпуск 6

Москва
2013

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 *А.В. Новиков*
кандидат филос. *Л.А. Гоготшивили*

Э–87 **Эстетика:** Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 6 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред.: В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская. – М. : ИФ РАН, 2013. – 171 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0244-7.

Очередной выпуск сборника исследовательской группы «Постнеклассическая эстетика» содержит разделы «История эстетики», «Актуальные проблемы», «Живая эстетика», «Материалы к Лексикону “Постнеклассическая эстетика”». В первом разделе анализируются мало изученные аспекты эстетики французского символизма, в частности, проблема художественно значимых констант искусства на материале текстов Ш.Бодлера, С.Малларме, А.Жида, П.Клоделя, А.Мокеля. Статьи второго раздела посвящены двум кардинальным проблемам эстетики – влиянию научно-технического прогресса и глобализации на художественную культуру, эстетику как науку и вопросам эстетического компонента как вне-рационального, часто интуитивного в структуре познания, эстетическим аспектам знания как такового. В разделе «Живая эстетика» помещены тексты, в которых эстетическая методология, в частности, выявление художественно значимых структур и элементов выразительного языка, прилагается непосредственно к искусству: живописи символистов (Дж. Сегантини), современному кинематографу (Э.Ромер). Блок лексиконных статей, завершающий сборник, посвящен новейшим понятиям из сферы дигитального, компьютерного, сетевого, так называемого «научного» искусства.

ISBN 978-5-9540-0244-7

© Коллектив авторов, 2013
© Институт философии РАН, 2013

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Н.Б. Маньковская

Художественно-эстетические константы французского символизма*

Блажен мечтающий: как жаворонков стая,
Вспорхнув, его мечты взлетают к небу вмиг;
Весь мир ему открыт и внятен тот язык,
Которым говорят цветок и вещь немая.

Шарль Бодлер. Воспарение

Эстетическое кредо французского символизма образовано совокупностью принципов художественной символизации, идеализации, соответствий горнего и дольного миров, суггестии, синтеза искусств, синестезии, приоритета красоты и возвышенного в искусстве, эстетизм¹. Принципы эти являются константами как в теоретических изысканиях, так и в художественной практике французских и ряда бельгийских символистов, объединенных общей языковой культурой.

Как показал анализ, обобщающего труда, в котором была бы изложена целостная эстетическая теория французского символизма, не существует. И сами символисты, и исследователи их творчества сосредоточивают внимание на различных аспектах символистской эстетики, образующих в совокупности «коллективное послание символизма»². В этой связи представляется целесообразным как продолжить разговор об общих особенностях эстетики французского символизма, так и сконцентрировать внимание на тех знаковых для различных периодов ее развития фигурах, чьи концепции представляются наиболее целостными, оригинальными и, главное, репрезентативными для этого художественно-эстетического течения в целом. К таким фигурам принадлежат Шарль Бодлер (1821–1867) и Стефан Малларме (1842–1898) – ранний символизм, Андре Жид (1869–1951) и Поль Клодель (1868–1955) – поздний символизм, или постсимволизм, Альбер Мокель (1866–1945) – исследователь символистской эстетики и поэтики.

* Статья написана в рамках исследовательского проекта № 11-04-00007а, поддержанного РФНФ.

Ранние символисты – принципиальные критики позитивизма в философии, натурализма в литературе и искусстве, процессов индустриализации конца XIX в. Презренным символом последней выступает у них Эйфелева башня, «фальшивая безвкусная побрякушка цвета бычьего пота»³, как заметил Гюисманс в письме к Малларме; «она превзошла все наши ожидания», иронически отвечал Малларме.

Ориентация не только обывателей, но и многих деятелей искусства на сугубо прагматические, а не духовные ценности вызывала у символистов резкую реакцию отторжения, порождала ощущение глубокого кризиса художественной культуры. «Литература и искусство утратили чувство божественного», позитивизм и скептицизм дали лишь «сухое поколение без идеалов, света и веры... сомневающееся в себе и в человеческой свободе <...> Единственная реальность – дух. Материя – его слабое изменчивое воплощение»⁴, – писал Э.Шюре. Противовесом угрозе бездуховности, превращения искусства в форму досуга, развлечения толпы – читателей «Железнодорожной библиотеки», как тогда говорили, – стало у символистов кредо их поколения: стремиться к постижению истины, духа, красоты, приобщаться к абсолюту, бесконечному: «Искусство – не развлечение, а священнодействие»⁵. В их кругу стало аксиоматичным мнение о том, что наука знает, а религия может. В таком контексте ширилось обращение символистов не только к религии, но и мистике, эзотерике, оккультизму, алхимии. И, разумеется, к идеалистическим философским учениям прошлого неоплатонико-христианской (объективный символизм) либо солипсистской направленности (субъективный символизм)⁶. При этом в художественно-эстетической плоскости представления о символизме как идеализме в искусстве нюансировались: «чистому идеализму» Сен-Поль-Ру предпочитал термин «идеореализм», подразумевающий синтез идеи и вещи в символе как конкретной форме духовной реальности. Ш.Бодлер же предложил термин «сюрнатурализм» как воплощение сверхприродного в природе, присутствие в ней врожденных идей: «Великолепное бессмертное чувство прекрасного побуждает нас воспринимать землю и ее зрелища как обозрение, соответствие неба»⁷ (статья 1959 г., посвященная Т.Готье).

Такой синтез земного и небесного и стал эстетическим идеалом символистов, определившим их художественно-эстетическую цель – провести чудесные аналогии между человеческим микрокосмом и ма-

крокосмом Универсума. В этом у них были такие предшественники, как Э.Сведенборг с его идеями соответствия земли – небу, миру ино-му, Ж. Де Местр, видевший в физическом мире повторение духовного мира, его образ, Ш.Фурье, размышлявший о «всемирных аналогиях».

Идеи *синтеза и соответствий*, приоритета *красоты* и творческого *воображения*, сформулированные в новом контексте **Шарлем Бодлером**, заложившим основы символистской эстетики, стали для французских символистов программными. Трагизм судьбы проклятого поэта, отмеченной незаживающими детскими травмами, стойкой приверженностью к наркотикам, рассеянным образом жизни, был усугублен скандалом вокруг его единственной книги стихов «Цветы зла», заклеянной в качестве безнравственной и преданной уголовному суду. В своих теоретических сочинениях «Романтическое искусство» и «Эстетические достопримечательности» Бодлер развивал представления Сведенборга о том, что все явления как духовного, так и предметного мира взаимосвязаны, перекликаются между собой, указывают друг на друга, и весь мир тем самым пронизан соответствиями. Он видел предназначение художника, наделенного божественной силой воображения, в выявлении и расшифровке этих глубинных соотношений посредством метафор, сравнений, художественных аналогий, «иероглифов природы», «словаря предметных форм».

Обосновывая свою идею соответствий (*correspondances*), Бодлер писал: «Видимая красота говорит о красоте невидимой подобно тому, как мир говорит о Боге. <...> Поэт не должен отделять землю от неба, конечное от бесконечного. Искусство – это величественное единство...»⁸. Цель эстетической жизни – духовность. Природа – отпечаток, аналогия духовного. Размышляя о влиянии мира духа, идей, на мир природы, Бодлер называл природу храмом, где все свидетельствует о духовной реальности посредством иероглифов и символов: «Природа – огромный словарь»⁹, «лес символов». Аналогия – соответствие – символизм: таков код нового искусства, его путь к «универсальному символизму». Идеи глубинного единства, скрытой гармонии идеи, цвета, звука и аромата, почерпнутые у Гофмана, выливаются у Бодлера в мотивы синестезии.

Бодлер не устал настаивать на том, что искусство не должно быть точным воспроизведением природы, ее материальных видимостей, но выявлением скрытой за ними духовной реальности: природа

говорит языком символов. Не без влияния эстетических идей Шеллинга он полагал, что поэт призван найти адекватную форму этой реальности, спроецировать духовное в видимый мир, то есть воплотить бесконечное в конечном, посредством волшебства слова, магии стиля расшифровать священный язык творения. И хотя абсолютный идеал невозможен, путь такого воплощения – совершенство формы.

Заводная пружина художественного творчества, полагал он, не вдохновение, а творческое воображение: «Именно воображение позволило человеку понять нравственное значение цвета, контура, звука и запаха. Оно некогда породило аналогию и метафору. <...> Оно создает новый мир, дает ощущение новизны. <...> Весь видимый мир – лишь собрание образов и знаков, имеющих для воображения относительную ценность; это своего рода пастбище, которое воображение должно переварить и преобразить»¹⁰ (Салон 1859, «Власть воображения»).

В основе эстетики Бодлера – поиски единства, примирение Бога и дьявола в человеческой душе, определяемой двумя бесконечностями – небесами и адом: современному искусству присущи «интимность, духовность, цвет, стремление к бесконечному»¹¹, нашедшие воплощение в его стихотворении «Вся целиком»:

В мою высокую обитель,
Меня желая испытать,
Явился нынче Искуситель,
Сказав: «Хотел бы я узнать,

Из тысячи красот бесспорных,
Из всех ее хваленых чар,
Сокровищ розовых и черных,
Будящих в чувствах сладкий жар,

Что краше?» Демону сомненья,
Душа, ты молвила в ответ:
«Где в целом дышит упоенье,
Там прелестей отдельных нет.

Когда в ней равно все пленяет,
Сравненья отступают прочь,
Она, как утро, озаряет,
И утешительна, как ночь.

И слишком стройно сочетались
В ней все телесные черты,
Чтоб мог беспомощный анализ
Раззять созвучья красоты.

Магическое претворенье
Всех чувств моих в единый лад!
Ее дыханье слышно пенье,
А голос дарит аромат»¹².

Место «Божественной комедии» Данте, полагал поэт, занято трагедией вечного ожидания не столько истинного, сколько неведомого, нового. Таким ожиданием определяется поэтическое состояние – мистическое, экстатическое стремление к высшей, сверхчувственной красоте, предвестниками которой, по мысли автора, и являются «Цветы зла». Такому влечению посвящено его стихотворение «Красота»:

О смертный! Как мечта из камня, я прекрасна!
И грудь моя, что всех погубит чередой,
Сердца художников томит любовью властно,
Подобно веществу, предвечной и немой.

В лазури царствую я сфинксом непостижным;
Как лебедь, я бела, и холодна, как снег;
Презрев движение, люблюсь неподвижным;
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.

Я – строгий образец для гордых изваяний,
И, с тщетной жаждою насытить глад мечтаний,
Поэты предо мной склоняются во прах.

Но их ко мне влечет, покорных и влюбленных,
Сиянье вечности в моих глазах бессонных,
Где все прекраснее, как в чистых зеркалах»¹³.

Настаивая на приоритете эстетики чистой красоты, Бодлер видел в эстетическом вкусе не просто оценку видимой красоты, но пламенный порыв к высшей красоте, а истинное призвание поэта связывал с открытием божественной красоты – ведь видимый мир дает лишь ее соответствия. Задача художника – найти форму, рит-

мику красоты, выявить духовный смысл контура, формы, размера. Идеальная красота для него – символ всеобщего, вечного. И даже если она недостижима, ее отблески нужно искать в сфере частного, индивидуального.

Эстетические идеи Бодлера были подхвачены и развиты первым поколением французских символистов. Так, Ш. Морис (в своей «Анкетe о литературной эволюции» Ж. Юре назвал его «мозгом символизма») видел в искусстве символизма как воплощении союза человеческой красоты и божественной истины второй акт творения, созидающий иные, новые миры. Именно в таком союзе он усматривал преимущества символизма перед искусством XVII в., интересовавшимся преимущественно душой, романтизмом с его приоритетом чувств и натурализмом, делающим главную ставку на ощущения – такая односторонность, по его мнению, обедняла, сужала, умаляла человека и природу. В унисон с этими мыслями Сент-Антуан, размышляя о природе символа, акцентировал его родство с религиозной сущностью мифа и отличие от морально-дидактической основы аллегории: природа символа – эстетическая, подчеркивал он; символ не дидактичен, он ближе к мифу, чем к аллeгории.

Многие из постулатов символизма, заложенных Бодлером, нашли оригинальное развитие в творчестве **Стефана Малларме**. Магистральными в его размышлениях об эстетике и поэтике стали понятия *символа, суггестии, стиля, ритма*. Малларме, признанный лидер французских символистов, отказывался от титула «главы школы», полагая, что менторский тон в искусстве ни в коем случае не приемлем, ведь в художественной сфере все сугубо индивидуально: «случай поэта – это случай человека, уединившегося, дабы ваять собственное надгробие»¹⁴ (в молодости он, действительно, вел достаточно уединенный образ жизни, зарабатывая сначала как преподаватель английского языка в провинции, а затем, уже в Париже – как издатель модного женского журнала). Однако первые шаги французского символизма как течения, датирующиеся 1880 г., связаны именно с литературным салоном Малларме, его знаменитыми «вторниками» на рю де Ром, хотя изначальные символистские опыты, как мы видели, возникают еще во времена Бодлера. Малларме является автором теории символизма (сам термин «символизм» принадлежит Ж. Мореасу), в его творчестве ор-

ганически сочетаются поэзия, метафизика и эстетика. Краеугольный камень его эстетической концепции – понятие символа. Тайну символа он видит в нацеленности на суггестию, иррационально-мистическое внушение, чья специфика – указывать, не определяя, но создавая аллюзии, цель – вызывать и длить эстетическую эмоцию, а отнюдь не передавать конкретное сообщение.

Суггестия – один из специфических атрибутов эстетики и поэтики французского символизма. Принципиальный критик этого течения с позиций реалистического искусства, видевший в символистах мистиков, «эстетов», непонятных людям, А.Франс усматривал его суть именно во внушении, а не выражении. Сама идея суггестии не является оригинальным открытием символистов. Ее высказывал еще Э.По, считавший, что любому художественному произведению необходима определенная толика суггестии; А.Шопенгауэр усматривал возможность восхождения к идеям только путем метафор и суггестии, а не жестких концептов. Однако заслуга теоретической разработки, распространения и систематического применения концепции суггестии принадлежит именно Малларме. Суггестия в его понимании – язык соответствий мира идей, души и природы; она не отражает вещи, а проникает в них, говорит о невыразимом, передает не образ предмета (это задача выразительности), но его невыразимую суть в ощущениях, чувствах. Малларме так описывал «сущее понятие», свободное от гнета непосредственных конкретных ассоциаций: «Цветок! – говорю я. И тотчас из недр забвения, куда голос мой проецирует смутные цветочные абрисы, прорастает нечто иное, чем знакомые цветочные чашечки; возникает, как в музыке, сама пленительная идея цветка, которой не найдешь ни в одном букете»¹⁵. А вот как передана та же мысль в его стихотворении «Цветы»:

Из лавины лазури и золота, в час
Начинанья, из первого снега созвездья
Ты ваяла огромные чаши, трудясь
Для земли, еще чистой от зла и возмездья,
Гладиолус, который, как лебедь, парит,
Лавр божественных духов, избравших изгнание,
Пурпур – перст серафима и девственный стыд,
Как смущенье аврор и лозы вызревание,

<...>

О великая Мать, эти чаши твои
В лоне сильном и трепетном ты создавала
Для поэта, просящего о забытии, –
Бальзамической смерти живые фиалы!¹⁶

В своих размышлениях об искусстве Малларме отдает пальму первенства неизъяснимой тайне творчества, передать которую способна лишь суггестия: «*Назвать* предмет значит уничтожить три четверти наслаждения от стихотворения, доставляемого постепенным его разгадыванием: наши упования связаны с *суггестией*. Совершенное владение этой тайной и образует символ: постепенно вызывать представление об объекте, дабы показать состояние души, или, наоборот, выбрать объект и, постепенно расшифровывая его, выявить состояние души. <...> В поэзии всегда должна быть тайна. Единственная цель литературы – заклинять вещи»¹⁷.

В творчестве Малларме находят подтверждение представления о символизме как объективном идеализме в искусстве: поэзия для него – идеал духовной деятельности, восхождение от мира земного к воображаемому миру идей. Путь такого восхождения – интуитивно-бессознательный, а не рассудочно-умозрительный: он уподобляет художника священному пауку, сплетающему дивные кружева из собственных духовных нитей (в этом с ним будет солидарен М.Метерлинк, отдававший предпочтение «априорным символам», возникающим помимо воли автора, в противовес «сознательным абстрактным» символам)¹⁸.

Малларме определяет поэзию как то, что позволяет выразить посредством исконных ритмов человеческого языка потаенный смысл бытия и тем самым придать жизни подлинность; поэзия для него – путь духовного восхождения. Он противопоставляет непосредственно-данному, необработанному состоянию языка его сущностное – символическое – состояние, кристаллизующееся в слове-заклинании.

Поэтическая речь для Малларме, прежде всего, мечта и песнь. Ему импонировали идеи Р.Гиля, первым из символистов соединившего понятия символа и суггестивной «поэзии-музыки» как «единого произведения», отличающегося музыкальной инструментов-

кой пластичного, живописного поэтического слова. Рассуждая в своей статье «Познание творчества» о цветовом слухе, или цвете звуков, Гиль подчеркивал, что музыкальный тембр не случайно определяется как «окраска звука». Он сравнивал гласные, составляющие «голос» языка, с различными музыкальными инструментами, обеспечивающими «словесную инструментовку». Гиль уподоблял поэтическое слово слову-мелодии; их совокупность слагается в язык-музыку. Поэт должен подбирать слова с определенной звуковой гаммой, дабы их непосредственный смысл дополнялся имманентной эмоциональной силой звука – звукового воплощения идей, порождающих свойственную им музыку и ритм. Символистский «язык-музыка» – органичное объединение фонетики со звуковой инструментовкой мысли как путь проникновения в изначальный целостный смысл сущего. Инструментарием поэзии-музыки выступали слова=ноты=тембры; цвета=тембры=гласные. Развивая линию соответствий и синестезии, Гиль исходил из слитности чувства и идеи на основе ритмического аудиовизуального синтеза, акцентируя его символический смысл:

- А – Орган – черный
- Е – Арфа – белый
- І – Скрипка – синий
- О – Ударные – красный
- U – Флейта – желтый

Двойная обработка поэтического слова в тиглях значения и звучания, завершающаяся изгнанием из поэзии всего случайного, увенчивается, согласно Малларме, превращением стиха в слово-заклинание, цельное новое слово. В своей рефлексии и саморефлексии по поводу поэтического творчества он отмечал большее родство поэзии с музыкой, чем с живописью – по крайней мере, той, что ограничивается воспроизведением форм внешнего мира: для поэта важны не уже созданные до нас вещи, но отношения между ними. Ведь, по его остроумному замечанию, между демонстрацией внешней формы вещей и глубинным проникновением в мотивации человеческой души такая же разница, как между корсетом и красивой грудью...¹⁹ Он заострил мысль Вагнера о поэзии как продолжении музыки: поэзия, по его мнению – служанка музыки, той чистой абстракции, к которой и стремится поэзия в поисках абсолюта; достичь ее можно лишь посредством символа. Музы-

кальные пристрастия Малларме снискали ему известность среди музыкантов: его эклога «Послеполуденный отдых фавна» послужила темой для симфонической прелюдии Дебюсси.

Большое место в своих эстетических исканиях Малларме уделял теме синтеза искусств в «тотальном» произведении. Он и сам задумал «Великое произведение», которое станет «орфическим воплощением Земли»²⁰, «гимном всеобщим взаимосвязям»²¹. Первоначально поэт предполагал создать его в одиночку. В 1886 г. он рассчитывал, что такой труд займет двадцать лет, Книга будет насчитывать пять томов (позже он запланировал двадцать томов²²). Малларме задумывал свою Книгу не только как объединение литературных жанров – поэзии, прозы и очерка, но и как синтез изящных искусств – музыки, театра, танца. Не только в теории, но и на практике он начинает строить свои произведения по симфоническому принципу, как синтез стихов и прозы. Ему вторил Т. де Визева, мечтавший не только о синтезе литературных жанров, но и о том, чтобы «тогда, на основе наконец-то сложившейся литературы, к ней добавились основные средства живописи и музыки: тогда художники обретут Искусство»²³.

Апофеоз синтеза искусств Малларме связывал с театром будущего, способным выразить весь Универсум, стать союзом искусств. В те времена, когда на парижской сцене господствовал «бульвар», бешеным успехом пользовались спектакли по пьесам Скриба и Лабаша, а «Привидения» и «Кукольный дом» Ибсена, поставленные Антуаном в «Свободном театре», принимались критикой и публикой в штыки, он мечтал о театре-храме, где в целостном драматическом действе, коллективной народной мистерии соединятся мечта и действительность. Идеальный театр для него – церемония, где объединятся собственно драма («последовательность внешних действий»), танец («символическое изображение земных аксессуаров»), музыка («волшебница, посвящающая в тайну») на основе символической суггестии посредством «метафорических небес» «на фоне волшебного сияния экстаза, чисто духовного события, единой целостной идеи»²⁴.

Такого рода упования разделяло немало театральных деятелей символистского круга. Так, теоретик символистского театра Э.Шюре видел его перспективы в создании на основе легенд и символов надмирного театра, идеалистического религиозного театр

души, мечты, трансцендентного. П.Фор наметил впечатляющую программу «идеалистического театра» для «Театра микс»: в нем должны были ставиться великие несценические эпопеи – «Рамаяна», Библия, диалоги Платона и Ренана, китайские драмы, Верлен, Мореас (в XX в. с этим коррелировали замыслы А.Арто, планировавшего инсценизацию Библии, постановку всех произведений Шекспира, Фарга, Сада, Бюхнера, пьес елизаветинского театра, романтических мелодрам). И действительно, в этом театре, получившем после реорганизации название «Театр искусства», ставились не только классические пьесы, но и произведения символистов – Мориса, де Гурмона, Шюре, Метерлинка, самого Малларме. Причем акцент делался на синестезии, «симфонии чувств»: перепады страстей акцентировались не только сменой освещения сцены, но и ароматами гелиотропа или ландыша, ладана или одеколона – их разбрызгивали из пульверизаторов с верхних ярусов (более века спустя театр и кино еще только подступаются к подобным спецэффектам в технике 4D). Но главное, не только в теории, но и в театральной практике появились символистские пьесы и спектакли, во многом оправдывающие такие ожидания – достаточно назвать метафизический театр трагического ожидания невидимого, оккультного, тайного М.Метерлинка, поэтическую драму П.Клоделя («Золотая голова»), мистические драмы О.Вилье де Лиль-Адана («Аксель»), эзотерические пьесы Пеладана («Вавилон», «Эдип и Сфинкс», «Семирамида», «Прометеида»), пьесы-мистерии Рашильд («Госпожа Смерть»), Ж.Буа («Свадьба Сатаны»), П.Кияра («Девушка с отрезанными руками»), Ш.Мориса, («Херувим»), Р. де Гурмона («Теодат»), М.Бобура «Образ».

По мнению Малларме, поэтику символизма олицетворяют нежные звуки лютни, а не торжественные раскаты органа, присутствующие официальной поэзии его времени, которую он критикует за излишнюю гладкопись. Парнасцы, по его мнению, подобно философам и риторам прошлого, чересчур прямолинейны в сюжетостроении, недооценивают силу аллюзий. Критикуя парнасцев за чересчур педантичные описания, лишённые всякой таинственности, Малларме призывал художников «смутно намекать на молчаливый объект посредством аллюзий, исключаяющих прямолинейность»²⁵. К тому же парнасцы, по его мнению, злоупотребляют «ударными инструментами» александрийского стиха, который уместен лишь

в «ударные», торжественные моменты: «Действительно, парнасцы были безоговорочными служителями стиха, подчиняли ему свою индивидуальность. Молодые же вдохновляются музыкой, как если бы до них ничего не было. Но они лишь преодолевают окостенелость парнасской конструкции, и, по моему мнению, усилия и тех, и других могут дополнять друг друга»²⁶: ведь очередной раскол между «древними» и «новыми» обусловлен взаимным непониманием. Вместе с тем, отдавая дань парнасцам, Малларме выступает на стороне «новых» – символистов, ставя на первое место не только в стихах, но и в прозе ритм и стиль – главные компоненты версификации. В содержательном отношении молодое поколение, подчеркивает он, ближе к поэтическому идеалу, чем парнасцы, благодаря тому, что в их творчестве больше воздуха, гибкости, текучести, движения. В формальном же отношении обновление поэтического языка связывается им с ростом творческой свободы, вдохновением, усилением личностных компонентов, а значит, приоритетом неожиданностей, диссонансов, разрывов, а не гладкости. Среди поэтов-символистов нового поколения, отличающихся безусловной оригинальностью художественного видения, он особо отмечал А. де Ренье, Ш. Мориса, Ж. Мореаса.

Такая позиция обусловила его критику натурализма: «Литературным ребячеством предшественников было полагать, что выбрать несколько драгоценных камней и записать, пусть и очень старательно, их названия на бумаге – это и значит *изготавливать* драгоценные камни. Ну уж нет! Поэзия – это *творчество*. Нужно улавливать в человеческой душе столь кристально чистые состояния, тот свет, который действительно является человеческим сокровищем: тогда и возникнут символ, творчество, а слово, поэзия, обретут свой смысл»²⁷. В отличие от натурализма, символизм обращен к более глубокому уровню духовности, к созиданию, а не воспроизведению: именно здесь область символа, сфера творчества. Задача художника-символиста – отнюдь не создавать вещи, но улавливать связи между ними, сплетая из этих связующих нитей стихи и оркестровые звучания. А для этого необходим созерцательный настрой, намек, подсказка, и ничего другого: совершенное владение таинством подсказки-намёка, передающей путем медленного разгадывания вещи состояние души, как раз и создает символ, являющийся целью и идеалом, заключает Малларме.

Нужно сказать, что критическая позиция Малларме не осталась без ответа со стороны приверженцев господствовавших в то время натуралистических тенденций в искусстве, третировавших в прессе символизм в целом как воляпюк («Temps»), объявлявших Малларме сумасшедшим и требовавших для Гиля смирительную рубашку («France»). Однако такие выпады лишь придавали веса харизматичной фигуре Малларме, который принимал в зрелые годы активное участие в литературно-художественной жизни и стал культовым персонажем, снискав себе почитание как молодых поэтов-символистов, так и признанных мэтров.

Среди молодых почитателей Малларме, посещавших его салон, был и **Андре Жид**, чьим девизом стали слова: «Искусство рождается из принуждения, живет борьбой, умирает от свободы»²⁸. В сущности, все его творчество замешано на конфликте между стремлением к абсолютной свободе, властным зовом человеческого естества и жесткими моральными ограничениями, налагавшимися на него авторитарной религиозной семьей. Первый, символистский период его творчества, был недолог. Он длился с 1891 г., времени публикации поэтической прозы «Тетради Андре Вальтера» (на следующий год появились «Стихотворения Андре Вальтера»), по 1893 г., когда после **серьезнейшего душевного кризиса** он навсегда порвал с символизмом (а в 1895 г. в книге «Топи» подверг его беспощадной критике).

Основные темы эстетических изысканий Жида – *соотношение искусства и природы, сущность художественного символа, категории прекрасного, трагического и героического*; существенное внимание он уделяет *театральной эстетике*. Как и Рде Гурмон, А.Жарри, О.Вилье де Лиль-Адан, Г.Кан, молодой Жид реализует в своем творчестве идеи субъективного, солипсистского символизма, в котором символ сближается с иероглифом, являющим в художественной форме внутренний мир художника, его субъективные переживания, мечты и грезы, тогда как внешний чувственный мир трактуется как иллюзорный, предстает либо комплексом ощущений, либо выносится за скобки как не существующий; акцент делается на проникновении в сферы эзотерического, таинственного, потустороннего. Такое мирозерцание нашло программное выражение в «Трактате о Нарциссе (Теория символа)», в котором Жид говорит о том, что формы вещей являются на свет именно ради человека и

благодаря ему. Мировая драма разыгрывается лишь для него одного: стоит отвести взгляд, и весь мир прекратит существование (близкие идеи высказывал де Гурмон, считавший символизм сыном идеализма, мир – лишь ментальным представлением субъекта, «Я» – основой эстетики: «Символизм – это выражение индивидуализма в искусстве, пусть и чрезмерное, неуместное, даже претенциозное»²⁹. Пеладан вторил ему на театральном языке в своей пьесе «Прометеида»: «Реальность – лишь тень, А тело – покров».) Жид именуется символом все, что является, т. е. высвобождает из плена видимостей вечные божественные формы, которые рождаются к жизни, обретают бытие исключительно благодаря взгляду самовлюбленного и самодостаточного мифологического Нарцисса, всматривающегося в зыбкие, призрачные отражения ранее безжизненного пейзажа в реке времени. Подобно Нарциссу, поэт благоговейно созерцает символы, стремясь постичь суть вещей; он ясновидящий, которому открывается идея, обретающая в акте художественного творчества новую, подлинную, форму. Поэт – это творец, любая вещь для него – символ, способный явить свой идеальный первообраз, скрытый под чувственным покровом и как бы нашептывающий: «я здесь». Произведение искусства и есть тот кристалл, крошечное воплощение рая, где идея являет себя, расцветая в первозданной чистоте.

Один из вечных вопросов европейской эстетики – соотношение искусства и природы – Жид решает в пользу приоритета искусства. «Всякий раз, когда искусство слабеет и чахнет, его отправляют на природу, как больного – на воды» <...> «Но наши учителя греки знали, что Афродита родилась не от естественного оплодотворения. Красота никогда не будет естественным продуктом; это плод искусственного принуждения. Искусство и природа – соперники на этой земле <...>»

Я знаю, что душа включает
В себя тот жест, чью звучность вслед
За ним согласно обличает
Вполне ей соприродный свет.

Пейзаж, пренебрегая мерой,
По прихоти души растет,
Ритмическою атмосферой
Сливая с нею небосвод.

Но непонятно мне, зачем путем окольным
Бессильная душа среди немилых мест
По деревьям блуждает своевольным,
Где недоступен нам свободный жест. <...>³⁰

«Искусство – всегда результат принуждения, – подчеркивает Жид. – Полагать, что воздушный змей устремится ввысь, если будет свободен, значит думать, что подняться выше ему мешает бечевка»³¹. Искусство нуждается не в свободе, а в сопротивлении. К свободе оно стремится только во время болезни, а когда здорово – жаждет борьбы, преодоления препятствий, коими и являются строгие формы сонета, фуги, правило трех единств. Препятствия для большого художника – своеобразный трамплин.

Как и другие французские символисты, молодой Жид убежден, что искусство не должно быть иллюзией реальности – поэтому в классицистской драме и прибегали к трем единствам. Презрев преходящее, искусство обращено к глубинной истине, героическому началу. Он ратует за появление новых форм героизма в искусстве, новых героев, подобных князю Мышкину и Андрею Болконскому. Именно к этому тяготеет творчество Метерлинка, Клоделя, Верхарна как реакция на реализм с его мелкотемьем. В целом же, по мнению Жида, в Европе конца XIX в. **культивируется лишь героизм самоуничужения «банкротов героизма»**³².

Немало внимания уделяет Жид проблемам театрального искусства, в том числе связанным с интерпретацией классики. Красота для него ценнее экспрессии, под которой он подразумевает современные ему тенденции сближения сцены и зала, «очеловечения», т. е. осовременивания классических героев. В сохранении масок, котурн Жид видит один из способов противостояния обыденности: ведь именно во времена всеобщего лицемерия с актера пытаются снять маску, требуя от него естественности, реализма, натурализма. Исторические подробности, так называемая «точность» способны, полагает он, затемнить истину, подменить общее частностями. Однако «общее» не значит «абстрактное»: на театре нужны яркие характеры – трагедия без них умирает. Жид призывает избавить театр от обыденности, вернуть в него характеры, свободу нравов, отказаться от ханжества и морализаторства – только тогда на сцену вернется жизнь.

Для этого необходимо отделить сцену от зала, фикцию от реальности, актера от зрителя, героя от господствующих моральных предрассудков.

Апеллируя к идеям Ницше, Жид призывает художников выйти в полное опасностей открытое море искусства, уподобиться не знавшим карт героическим мореплавателям прошлого, открывавшим, подобно Синдбаду-мореходу, неизвестные моря. «Я думаю о корабле Синдбада – пусть современный театр поднимет якорь и покинет реальность»³³.

Современный нам театр ХХI в. действительно поднял якорь, но некоторые его деятели отплыли совсем не в том направлении, которое виделось Жиду. Стирание границ между сценой и залом, отказ от четвертой стены, занавеса и других театральных условностей в пользу неонатурализма, далеко не всегда уместное увлечение хэппенингами, перформансами и инсталляциями, тесное смыкание с арт-практиками в целом, наконец, ломка границ между театром и жизнью, отказ от художественности как раз и погрузили театр в обыденность, повседневность, далекую от героического начала. Тот «бульвар», против которого восставали символисты, кажется сегодня еще не худшим вариантом. К счастью, «реализмом от подметок» дело сегодня не ограничивается – наиболее талантливые художники пропитывают театральное пространство новой символикой, неомифологическими мотивами, привлекая как традиционные, так и новейшие способы художественного воздействия на эмоциональную сферу зрителей.

Представление о двух основных ветвях символистской эстетики – объективно- и субъективно-идеалистической окраски – представляется возможным, по нашему мнению, обогатить третьим ее ответвлением – *неотомистским*. Его наиболее последовательно развивал **Поль Клодель**, поэт и дипломат, член Французской академии, лауреат Нобелевской премии по литературе. Он родился в католической семье, но под влиянием лицейских преподавателей-позитивистов рано утратил веру, а затем вновь и навсегда обрел ее в результате снизошедшего на него в рождественскую ночь 1886 г. озарения (за полгода до этого он уже ощутил импульс сверхъестественного при чтении «Озарений» А.Рембо). Источниками его поэтического вдохновения были Библия, античные трагедии, поэзия романтизма, романы Достоевского, религиозные учения Востока

(как дипломат, он побывал в Китае и Японии, не говоря уже о Нью-Йорке и большинстве европейских стран). Подобная духовная эволюция обусловила не только его приверженность художественно-эстетическим константам символизма (*символизация, соответствия, художественный синтез, вдохновение, интуиция, эстетическое наслаждение*), но и добавила к ним нечто принципиально новое – мысль о продолжении и завершении художником замысла Творца, во многом аналогичную представлениям русских религиозных мыслителей неохристианской ориентации конца XIX – первой половины XX в., начиная с Владимира Соловьева, и русских символистов XX в. о *теургии* как особом методе творчества в искусстве и созидания самой жизни по эстетическим законам при активном сотворчестве художника и божественной энергии; как своеобразном продолжении и завершении человеком незавершенного Богом творения мира³⁴. Оригинальность эстетических взглядов Клоделя сопряжена также с его идеей *космизма* в искусстве, а кроме того с различием *динамического и статического, объективного и субъективного символизма*.

Размышляя о художественном творчестве, Клодель делает акцент на вдохновении, воображении, интуиции, во многом противопоставляя их рациональному началу. В «Размышлениях и предложениях по поводу французской поэзии» (1925) он усматривает сущность поэтического акта в выражении как результате радости творчества, эстетического наслаждения; писать же ради познания – значит ограничиваться прозаическим описанием³⁵. В понятии «вдохновение» Клодель различает тройственный смысл: 1) призвание, данное поэту от природы; 2) «актуальное вдохновение» – самовозбуждение, результат сплава эмоционального всплеска, воли и интеллекта; 3) чистая поэзия, чуждая повседневности и практической пользе³⁶. Творческое вдохновение уподобляется молитве, направленной к чистой сущности вещей, Богу, хотя молитва как прямой путь к Всевышнему гораздо возвышеннее, доставляемое ею наслаждение выше эстетического, подчеркивает Клодель. В мире, состоящем из видимых и невидимых вещей, вера и духовность относятся к сфере невидимого, тогда как ареал видимого образуют разум, воображение и чувства. И если наука идет по материальному пути констатации, а не творчества, то миссия искусства и поэзии – из материального творить духовное. Истинное значе-

ние вещей постигается лишь в лоне всеобщей идеи, Универсума: «Чтобы бабочка просто взлетела, необходимо все небо целиком. Без представления о Солнце и звездах не понять и спрятавшейся в траве маргаритки»³⁷.

Задумываясь о преимуществах религиозной поэзии над светской, Клодель характеризует поэзию XVII и XVIII вв. как точное, остроумное и гармоничное выражение мыслей в духе пословиц и сентенций, импонирующих сельским жителям, а XIX столетие – как век подлинной поэзии, отмеченный талантом и гением ее творцов. Но то была поэзия без Бога и веры, что превратило ее в груды обломков: литературное бунтарство оказалось бесплодным, породило лишь дисгармонию; отчаяние, цинизм, нигилизм привели к негативным, неконструктивным в художественном отношении последствиям. Примеры этому Клодель усматривает в творчестве Ницше, Ибсена, Вагнера, Бодлера, Гиля.

В противоположность этой линии в литературе католическая поэзия обладает, по Клоделю, неоспоримыми преимуществами, связанными с ее символическим смыслом. Движитель религиозной поэзии – радость, песнь, восхваление жизни. Отвергая скептицизм и сомнения, она осмысленно стремится к благу, дает ясные ответы на все вопросы бытия. Ее стержень – моральный закон, противостоящий вседозволенности. Ведь последняя не предполагает борьбы, а значит и драматизма. Следование же христианским заповедям, моральному закону позволяет человеку почувствовать себя актером вечно новой драмы, созданной Богом, чей высший драматизм заключен в жертве, самопожертвовании.

В данном ключе символизм для Клоделя – это духовный путь, причастие. Идя своим собственным путем, он пришел к выводам, во многом близким основному пафосу русской теургической эстетики³⁸. Роль поэта – «извлечь из вещей их суть в чистом виде: это божи творения, свидетельствующие о Боге» – его величии и великолепии. Делегировав художнику свои права – участвовать в творении, Бог «дал в человеке образ своей творческой деятельности – образ внятный, проистекающий из неиссякаемых источников жизни, исполненный радостью жизни и ее упорядоченностью, торжественным бракосочетанием с первопричиной, надевшей на него обручальное кольцо»³⁹. Ответственность и привилегию художника Клодель видит в том, чтобы помогать творцу в сотворе-

нии все более гармоничного и духовного мира. В этом он следует Бодлеру, считавшему совершенствование художественной формы эстетическим соучастием, аналогичным божественному творению. Сходные идеи выдвигал Сен-Поль-Ру: «Поэт – продолжатель божественных деяний, поэзия – обновление стародавнего божественного промысла»⁴⁰.

Поэт – не только певец гармонии творения, но и помощник Бога, его посланник в мире, чья миссия продлить и усовершенствовать творение. Творческий акт динамичен: поэт – не просто свидетель, он «актер (действующее лицо) в спектакле, выявляющий его смысл»⁴¹. В этой связи Клодель ратует за «динамический» (а не «статический») символизм, при котором между духовным миром и человеческими действиями есть синхронные соответствия (эта идея нашла воплощение в его драме «Золотая голова»). Он прослеживает семантическую цепочку «дух – дуновение – вдох»: «При каждом вдохе мир так же нов, как и при первом глотке воздуха, когда первый человек сделал первый вздох»⁴². Творческое вдохновение художника предстает у него результатом божественного дуновения, творческого духа Творца.

Католический поэт и мыслитель дает оригинальную трактовку соотношения *метафоры, художественного образа и символа*. Настаивая на глубинной однородности материи и духа, аналогиях между ними, а также между человеком и Универсумом, Клодель подчеркивает, что их объединяет движение. Творение представляется ему огромной гармоничной картиной, совершенной по структуре и композиции, чей основной элемент – метафора. Задача поэта – постичь эти метафоры и с их помощью назвать, поименовать каждую вещь, т. е. вернуть ее на свое место в божественном лексиконе творения, и тем самым способствовать реализации божественного замысла. Связь между творцом и его творением Клодель видит в том, что Бог поименовал вещи и придал им смысл – обозначать Бога. А поименовать вещь – значит отелеснить ее, сделать идею зримой, выявить соответствие вещи ее вечной идее; ведь слово для Клоделя – образ божественной реальности.

Концепция целостного видения мира, где видимое – образ невидимого, высшего – ключ к космологии Клоделя. Универсум для него – гигантская сеть метафор, сочетающихся по божественному

плану, целостный образ и Слово, «всеобщая целостность»: все в мире существует по отношению к целому. Тогда весь Универсум предстает зеркалом Бога, свидетельством его величия.

Проблематика метафоры и образа увенчивается в эстетике Клоделя его концепцией художественного символа и символизма. Он различает не только субъективный, но и объективный, или первичный, художественный символизм, открывающий в искусстве космическое видение Универсума. Объективный, т. е. прирожденный, символизм Универсума дает человеку ключ к космическому видению мира. Долг поэта – выявлять это, просветляя людей, ведь поэзия для Клоделя – Божья благодать. Понятый таким образом космизм, или «истинный порядок», и отождествляется Клоделем с католицизмом, воплощением же божественного символа выступает католическая церковь.

Клодель усматривает в Универсуме две системы связей: горизонтальную (между вещами) и вертикальную (соотнесение образов вещей с их идеей, божественным архетипом). В вертикальной системе, по мысли Клоделя, Бог внедряет идеи в вещи посредством метафор – ведь он «создал человека по своему образу и подобию». Человек стал тем самым носителем субъективного образа Универсума в целом. Однако в такой трактовке «образ – не часть целого, а его *символ*»⁴³; в каждом образе заключен символ – «видимый аналог невидимой реальности»⁴⁴. Символ проступает в образе, как королевский профиль на монете; «он подобен ключу, чья конфигурация позволяет ему поворачиваться в замочной скважине, так как все зубчики и бороздки соответствует язычку замка. Именно он – движущая сила, приводящая все в действие»⁴⁵. Метафора же – это символ в действии. Задача поэта – расшифровать символическую лексику творения, узреть в «синтаксисе мира» отражение божественного порядка.

Библейской символикой воды, огня, земли проникнуты пьеса Клоделя «Атласный башмачок», стихотворения из сборников «Стихи изгнанника», «Пять больших од», «Corona benignitatis anni Dei», «Календарь святых», «Светлые лики». В «Атласном башмачке» вода символизирует сотворение мира и мистическое тело, всеобщую пищу; это и человеческая душа, капля, стремящаяся влиться в океан; это и кровь Христа, слезы Страстей Христовых, молоко благодати. Сжигающий и очищающий огонь – путеводная звезда,

символ духа, света и любви. Огонь и вода в поэзии Клоделя соединяются: душа, очистившись, становится прозрачной, капля воды превращается в хрусталь или жемчужину – метафизическое зерно. И во всем мироздании разлита божественная музыкальность, воспеваемая им в стихотворении «Музыка»:

Акация струит молоко и луна чудит в садах.

Пойдем, нам назначили свиданье на золотых прудах

В погоне за вчерашним сном, от которого уцелело одно
созвучье из белых нот,

На плоском челноке восьмых и слеза – достаточный гнет

Достаточно было замолчать и чтобы кто-то на море пел
И его сопровождали вразброс флейта и дульцимер

Нам и предстоит довершить эту длинную фразу,
не находящую разрешенья

Нам и предстоит завершить укор, растворенный во вздохе
изнеможенья⁴⁶

В теоцентрическом миропонимании Клоделя все в Универсуме является символом или параболой Бога. Так как поэт, подобно Богу, творит на основе собственной воли, процесс символизации позволяет ему перейти из одной реальности в другую – божественную. Эстетическая же ипостась божественного проявляется в форме «всеобщего символизма», благодаря которому высвечивается поэтический смысл творения: «Мир превратился в поэму, обрел смысл и порядок»⁴⁷.

Творчество Клоделя вдохновило немало художников XX в. Его драма «Жанна д'Арк на костре» послужила основой для оратории А.Онеггера и фильма Р.Росселини с И.Бергман в заглавной роли; на клоделевский сюжет написана опера Д.Мийо «Христофор Колумб», по пьесе «Атласный башмачок» снял своей фильм М.де Оливейра. Мистерия Клоделя «Благовещение» была поставлена в Камерном театре А.Таировым с А.Коонен в главной роли.

Художественно-эстетические взгляды франкоязычных символистов нашли оригинальное концептуальное обобщение в теоретических трудах бельгийского исследователя **Альбера Мокеля**. Его философские воззрения тяготеют к субъективному идеализму, ир-

рационализму, религиозному взгляду на мир. В них переплетаются идеи немецких романтиков, Гёте, Фихте, Шеллинга, Шопенгауэра, ощущается влияние пантеизма и индуизма. Из этого сложного конгломерата выкристаллизовываются представления Мокеля о внешнем мире как проекции «Я», личностном жизненном порыве, субъективном ритме как пути к объективной, предустановленной гармонии – признаке божественного и красоты, о воле к жизни как таинственном ритме, одухотворяющем и направляющем «Я».

Эстетические взгляды Мокеля неразрывно связаны с его философскими установками. Миссия искусства для него – религиозная, в его основе – устремленность к любви, радости, гармонии, истине как высшая форма жизненного ритма. В отличие от желания, которое можно удовлетворить обладанием, художественные чаяния смутны, неопределенны, направлены не к физической цели, а к расплывчатому образу. Совокупность всех стремлений образует идеал – самость, атрибут самого человека, его латентно существующий будущий образ.

Красота выступает у Мокеля синонимом идеала и самости как всеобщая универсальная ценность, абсолют. Объективный критерий красоты – гармония как «живой признак красоты»⁴⁸. Гармония объективна, это предчувствие божественного. Солидаризируясь с Малларме, видевшем в искусстве путь к спасению, Мокель усматривает в нем прямой путь к главному: искусство ведет человека к Богу. Идеальной красоты еще нет, подчеркивал бельгийский эстетик, она создается общими усилиями. Высшее, тотальное произведение подобно храму, возводимому человечеством в целом; к нему ведут ступени относительно, по-своему прекрасных произведений. Такое «окончательное произведение», или «вечная поэма» воплотит все чаяния человечества в качестве абсолюта, универсальной самости. И здесь Мокель выражает свое несогласие с Малларме, полагая, что тотальное произведение не может быть создано художником-одиночкой; оно будет завершено в отдаленном будущем последним из гениев, который обобщит творческие усилия человечества в целом и запечатлеет, наконец, «лик Божий». Современному же художнику следует готовить появление такого произведения собственными творческими усилиями – посредством суггестии, целостности и синтетического единства замысла и его реализации, придающих малейшей детали произведения

статус *необходимости* (этот термин станет впоследствии одним из ключевых в теоретических воззрениях В.Кандинского). Осуществление подобных чаяний в музыкальной сфере Мокель видел в «Кольце Нибелунгов» Вагнера, чье творчество во многом повлияло на формирование его художественно-эстетических взглядов.

В искусстве «Я» стремится осознать себя, проецируясь на произведение; *творя, творит себя*⁴⁹. Подлинный сюжет произведений искусства – стремления: «Произведение искусства – одно из средств познания и самопознания, ГАРМОНИЗАЦИИ СТРЕМЛЕНИЙ»⁵⁰. Искусство подобно маяку. Это не только путь к самосовершенствованию, но и способ исполнения долга перед другими людьми, состоящего в том, чтобы пробудить анагогическую силу стремлений в массах, погрязших в материальном. Искусство для Мокеля – путь возвышения души в лирическом порыве, вибрации ее струн на пути к всеобщей истине – истине чувства, «вечной истине сердца»⁵¹.

Ядро эстетики Мокеля образуют размышления о сущности символа и природе символизации в искусстве. Согласно одному из определений, данных им в статье «Образная литература» (1887), «Символ – это великий Образ, рождающийся из Идеи; его аромат пропитывает все строки произведения. Так как Символ по своей сути должен быть связан с Целым, мне видится в идеале следующая концепция: *Символ, содержащий Идею, вырастает из бесконечного круга Истины наподобие чашечки цветка на стебле; лепестки раскрываются и появляется нежный, сияющий цветок Произведения*»⁵². Иными словами, символ есть образное воплощение Идеи, связь между нематериальным миром божественных законов и чувственным миром вещей. Ощущая, что такое определение скорее подходит для аллегии, Мокель впоследствии уточнил свое понимание символизации: тяготеея к метафизической целостности, символ является не образным воплощением идей, но выявлением символического смысла окружающих нас вещей, Универсума в целом: «Символизация – это выявление философии внешнего мира, обнаружение в вещах не их материальной формы, но сущностной идеи, извлеченной из них Художником»⁵³.

В полном виде концепция символа изложена Мокелем в его «Разговорах о литературе». Он различает в символе четыре аспекта:

1) символ как дешифровка действительности («Символ есть интерпретация природы; это образное раскрытие нового смысла, заключенного в целостном образе. Его ежедневно внушает нам сама Земля⁵⁴»; поэт же улавливает послания вещей);

2) символ – это синтез («Поэт улавливает идеальные взаимосвязи форм, а символ возникает из их внезапного соединения, необходимой взаимосвязи, имплицитно выражающей их *идеальное единство*. Идеальный смысл целостности рождается из внезапного соединения разрозненных, то есть неполных, форм, их гармонического слияния. – Это и есть синтез»⁵⁵);

3) символ неясен, связан с суггестией. Сам поэт не должен его интерпретировать, чтобы не превратить в аллегорию – «смертельный яд для настоящей поэзии»;

4) символ – плод интуиции. Именно в ней заключена оригинальность символа, его четкая противоположность аллегории; водораздел между ними – интуитивный характер символа: «Я называю аллегорией произведение человеческого разума, где аналогия искусственна, носит внешний характер; в символе аналогия естественна, внутренне присуща ему. Аллегория – эксплицитное аналитическое образное изображение ПРЕДУСТАНОВЛЕННОЙ идеи; это условная, и тем самым эксплицитная, репрезентация этой идеи <...>. Символ предполагает ИНТУИТИВНЫЙ ПОИСК различных идеальных элементов, рассеянных в Формах»⁵⁶.

Впоследствии, уже после «Разговоров о литературе», Мокель уточнит, что аллегория – это образное украшение и оживление философской идеи, символ же – интерпретация немого языка природы в поисках универсальной истины; символ придает вещам субъективную ценность и смысл. Сущность символического творчества – субъективная окраска Универсума.

Таким образом, символическое творчество носит у Мокеля во многом сверхрациональный, бессознательный характер, оно чуждо априорности. В этом Мокель следует за Гёте, полагавшим, что символ интуитивен, причастен таинственности той идеи, которую он воплощает, и не может быть адекватно передан; аллегория же – условное изображение ясных понятий.

Небезынтересно отметить, что на основе изучения творчества Бодлера и других французских символистов Л.Ж.Остин предлагает различать два термина: символическое и символизм. Симво-

лическое для него – «поэзия, основанная на вере в то, что природа – символ божественной или трансцендентной реальности»; символизм – «поэтика, не задающаяся вопросом о мистической трансценденции, но ищущая в природе символы, передающие состояние души поэта»⁵⁷. На этом основании Остин усматривает у Бодлера движение от символического к символизму, Малларме относит к символизму, Верлена в молодости к символическому. Вся же история символизма видится ему как путь деградации от символического к символизму. Единственный, кому благодаря своей вере удалось остаться на уровне символического – Клодель.

С такой трактовкой можно поспорить в деталях, но в целом согласиться, если иметь в виду под «символическим» сам дух символизма⁵⁸, высокому уровню которого соответствуют лишь уже ставшие классикой избранные произведения символистов, пусть и далеко не все. Однако в комплексе они создают атмосферу изысканного эстетизма, устремленности к идеальному, прекрасному и возвышенному, задавшую вектор творческих поисков многих как западноевропейских, так и русских художников начала XX в. В дальнейшем присущая этому течению метафизическая аура будет обволакивать лучшие произведения метафизической живописи, экспрессионизма, абстрактного искусства, сюрреализма, абстрактного экспрессионизма, внешне не следующие символистской поэтике, но близкие ей по духу. И константой всех констант здесь, как и прежде, выступает сущностный признак искусства – художественность.

Примечания

- ¹ См. подробнее: *Маньковская Н.Б.* Эстетическое кредо французского символизма // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.* Выпуск 5. М., 2012. С. 20–39.
- ² *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. II. La Révolution poétique. P., 1947. P. 402. Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, перевод с французского Н.Б.Маньковской.
- ³ Lettre de Huysmans à Mallarmé, 1 juin 1889 // *Mondor H.* Vie de Mallarmé. P., 1950. P. 554.
- ⁴ *Churé E.* Les grands Initiés. P., 1889. P. IX–XI, XVIII–XIX.
- ⁵ *Morice Ch.* La littérature de tout à l'heure. P., 1889. P. 65–66.
- ⁶ См. подробнее: *Бычков В.В.* Символизм // *Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века.* М., 2003. С. 402.

- 7 *Baudelaire Ch.* Art romantique. P., 1852. P. 131.
- 8 *Baudelaire Ch.* Oeuvres posthumes. P., 1908. P. 54–56.
- 9 *Baudelaire Ch.* Curiosités Esthétiques. P., 1868. P. 100.
- 10 Ibid. P. 278.
- 11 Ibid. P. 90.
- 12 Перевод И.Лихачева.
- 13 Перевод В.Брюсова.
- 14 *Mallarmé S.* Sur l'évolution littéraire. (Enquête de Jules Huret) // Oeuvres complètes. P., 1945. P. 869.
- 15 *Mallarmé S.* Avant-dire au «Traité du Verbe» de René Ghil // *Mallarmé S.* Oeuvres complètes. P.: 1945. P. 857.
- 16 Перевод О.Седаковой.
- 17 *Mallarmé S.* Sur l'évolution littéraire. P. 869.
- 18 См.: *Maeterlinck M.* Théâtre. Bruxelles, 1925. P. 397.
- 19 См.: *Mallarmé S.* Sur l'évolution littéraire. P. 871.
- 20 *Mallarmé S.* Oeuvres complètes. P. 663.
- 21 Ibid. P. 387.
- 22 См.: *Scherer J.* Le «Livre» de Mallarmé. P., 1957. P. 101. Как полагают некоторые исследователи, к концу жизни Малларме был вынужден отказаться от своего замысла и склонился к романтической концепции книги, постепенно созидаемой человечеством в целом (см.: *Austin L.J.* Mallarmé et le rêve du Livre // *Mercure de France*, 1 janvier 1953. P. 102–103).
- 23 *Wyzewa T. de.* Notes sur la Littérature wagnérienne // *La Revue wagnérienne*, 8 juin 1886.
- 24 *Mallarmé S.* Divagations. P., 1910. P. 234.
- 25 *Mallarmé S.* Oeuvres complètes. P. 400.
- 26 Ibid. P. 868.
- 27 Ibid. P. 870.
- 28 *Gide A.* L'évolution du théâtre // *Gide A.* Nouveaux Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale. P., 1921. P. 14.
- 29 *Gourmont R. de.* Livre des Masques. P., 1898. P. 8.
- 30 *Жид А.* Стихотворения Андре Вальтера (стих VI, перевод Б.Лившица).
- 31 *Gide A.* L'évolution du théâtre. P. 12–13.
- 32 Ibid. P. 25.
- 33 Ibid. P. 27.
- 34 См. подробнее: *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007.
- 35 См.: *Claudé P.* Réflexions et propositions sur le vers français // *Claudé P.* Réflexions sur la poésie. P., 1963. P. 9.
- 36 См.: *Claudé P.* Lettre à l'abbé Bremond sur l'inspiration poétique // *Claudé P.* Réflexions sur la poésie. P. 93–97.
- 37 *Claudé P.* Religion et poésie // *Claudé P.* Réflexions sur la poésie. P. 173.
- 38 См. подробнее: *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика.
- 39 *Claudé P.* Religion et poésie. P. 159.
- 40 См.: *Saint-Pol-Roux.* Les Reposoirs de la Procession. I. Liminaire. P., 1893.
- 41 *Claudé P.* Art poétique. P., 1904. P. 161.

-
- 42 Ibid. P. 158.
43 Ibid. P. 151.
44 Ibid. P. 179.
45 Ibid. P. 138–139.
46 Перевод О.Седаковой.
47 *Claudel P.* Art poétique. P. 139.
48 *Mockel A.* Réflexions sur la critique // *Revue de Belgique*, février 1897. P. 155.
49 *Mockel A.* Propos de littérature. P., 1894. P. 21.
50 *Mockel A.* Le Bréviaire du Pauvre // *Vers et Prose*, septembre – novembre 1906. P. 21.
51 *Mockel A.* Musique et Poésie // *Le masque*, juillet 1914. P. 91–92.
52 *Mockel A.* La Littérature des images // *La Wallonie*, t. II (1887). P. 403.
53 *La Wallonie*, t. III (1888). P. 235.
54 *Mockel A.* Emile Verhaeren (1895) // *Propos de littérature*. P. 47.
55 *Mockel A.* Propos de littérature. P. 27.
56 Ibid. P. 25.
57 *Austin L.J.* L'univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolique. P., 1956. P. 19–20.
58 См. подробнее: *Бычков В.В.* Символизация в искусстве как эстетический принцип // *Вопр. философии*. 2012. № 3.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

В.В. Бычков

Эстетика в глобализирующемся мире

Сегодня эстетика, как практически и все гуманитарные дисциплины, находится в состоянии какого-то резкого перелома, основательного перехода из одного состояния в другое, ближайшей причиной которого является своеобразный кризис художественного мышления последнего столетия. Определяется он целой совокупностью причин, которые хорошо описываются одним многомерным понятием «глобализация». Об истоках, характере и всевозможных характеристиках глобализации сегодня написаны тонны научной литературы, хотя и вне этих тонн очевидно, по крайней мере, одно. Главной причиной глобализации как одной из основных характеристик современного состояния мира является научно-технический прогресс (НТП) в его современной взрывоподобной стадии развития. Именно он диктует главные законы глобализационных процессов в современной цивилизации, захвативших все страны и континенты. Огромную, пожалуй, даже определяющую роль в этих процессах сегодня играет Интернет.

Рассматривая глобализацию с философско-культурологической позиции, я бы определил ее как *культурно-цивилизационную унификацию всего человечества и каждого человека на основе и с помощью НТП, доминирующим фактором которой на сегодня является Интернет*. Уже из этой дефиниции понятно, что при всех возможных положительных моментах глобализации в сферах экономики, политики, организации социальных программ и т. п. она негативно влияет на главные сущностные универсалии Культуры и высокого искусства, подменяя подлинные духовно-эстетические ценности мнимыми, т. е. предельно сниженными до уровня уни-

фицированного по всему миру масскульта. Глобализация накладывает на культуру недопустимо упрощающую, унифицирующую матрицу, стирающую на техногенной основе все границы – национальные, государственные, религиозные, духовно-эстетические, а соответственно и любое своеобразие и уникальность культурных феноменов, определявшихся часто именно этими границами, благодаря им. Глобализация навязывает человечеству типовые механистические алгоритмы жизни, мышления, творчества. В перспективе, сегодня это уже очевидно, глобализация ведет к полной аннигиляции творческой Личности, на которой и которой держалась Культура и высокое искусство, по крайней мере, со времен Возрождения, а в зачаточном состоянии – со времен европейской Античности как минимум.

Применительно к сфере духовной культуры, эстетического опыта и искусства я в свое время обозначил ее современное состояние, являющееся прямым результатом глобализации, как *пост*-культура, которая приходит с новейшей волной НТП на смену Культуре с прописной буквы¹. С нарастанием глобализаторских тенденций на макрофронтах цивилизации – в экономике, политике, социальной жизни, – усиливаются и *пост*-культурные тенденции во всей гуманитарной сфере и в искусстве. Это усиление происходит отнюдь не без борьбы с традиционными универсалиями Культуры, которые, тем не менее, постоянно сдают позиции под напором глобализации; т. е. традиционные институты и феномены Культуры, если хотят (закономерность исторического развития) сохранить свои позиции еще какое-то время, вынуждены (тоже закономерность того же исторического развития) вступать в процесс конвергенции с *пост*-культурными явлениями, порожденными глобализационными (неизбежная закономерность) тенденциями развития современной цивилизации.

Вся сфера эстетического опыта и эстетика как наука гуманитарного цикла не являются в этом плане исключением. Прежде и острее всего новейшие сдвиги в культурно-цивилизационном пространстве, происходившие под постоянно усиливающимся влиянием на него НТП, уловило искусство со времен импрессионизма и постимпрессионизма и с восторгом отреагировало на них укреплением художественного языка от гнета консервативно-академических традиций, которые и сами уже были своеобразной ох-

ранной реакцией Культуры на нечто, грозившее ей чем-то, мало понятным в те давние времена, но достаточно тревожным для ее глубинных основ. Импрессионизм, постимпрессионизм, а чуть позже и множество первых авангардных направлений искусства начала XX в. не без ориентации на новейшие научные открытия и технические изобретения с упоением ринулись экспериментировать с художественными языками традиционных видов искусства, доводя каждый из них до своего логического предела, который нередко оказывался вершинной вехой в системе художественного выражения данного вида искусства (живописи, музыки, скульптуры, графики, театра, поэзии, литературы).

Известно, что процесс этот протекал не в безвоздушном пространстве. НТП не оставил в стороне ни одно из направлений духовно-мыслительных движений последних десятилетий XIX – первой половины XX столетий. В частности, достаточно кардинально эти процессы вершились в философии и околофилософских направлениях духовной культуры. Пересматривались почти все традиционные представления духовно-мировоззренческого пространства. Глубинная вера в бытие Великого Другого и полное отрицание этого бытия особенно резко и непримиримо столкнулись именно тогда и породили начало той ситуации глобализационной унификации и господства *пост*-культуры, в которой мы пребываем сегодня.

Если вернуться к сфере эстетического опыта, то к середине прошлого столетия в силу стечения многих обстоятельств (в частности, войн и революций, потрясавших мир на протяжении всей первой половины столетия, и их последствий), одной из существенных причин которых, кстати, был все тот же НТП², в ней резко наметились тенденции к глобальной деэстетизации искусства, точнее, той его сферы, которая до середины столетия почиталась как высокое искусство, т. е. носитель высокого эстетического качества – высокой художественности. Достигнув высот *художественного выражения* в высших проявлениях авангарда (достаточно назвать имена Кандинского, Шагала, Клее, Пикассо, Дали, Миро, Хлебникова, Пруста, Джойса, венских додекафонистов в музыке), эта сфера художественной деятельности двинулась в направлении (начался этот процесс еще в авангарде начала столетия) глобального эксперимента на путях, доселе не являвшихся путями

искусства, часто вообще не являвшихся никакими путями. Я имею в виду развитие модернистских и постмодернистских движений и арт-практик второй половины столетия, начиная с поп-арта и концептуализма и кончая (продолжая) всеми современными бесчисленными опусами и пространствами contemporary art³. Главной характеристикой всех бесчисленных, но множественных явлений этой сферы арт-деятельности стал внесознательный, а чаще вполне осознанный отказ от сущностной характеристики высокого искусства – *художественности*.

Я не хотел бы вдаваться здесь в выявление причин этого странного с точки зрения Культуры, но вполне закономерного для *пост*-культуры явления, о чем я тоже писал неоднократно. Подчеркну только, что одной из главных причин является глубинная реакция художественного сознания элитарной части творческой интеллигенции на НТП и глобализацию. Обретя в первой половине прошлого столетия головокружительные высоты художественного выражения на пределе возможностей своих языков в различных видах искусства, художественное сознание наиболее развитой в духовно-эстетическом плане элиты узрело вдруг с этих высот ту бездну бездуховности и всеобъемлющей пустоты, которая разверзается после Культуры в силу мощных усилий все того же НТП. И что ему (художественному сознанию) оставалось, как не возопить от ужаса теми средствами выражения, которые оно сочло для этого возможными (совершенно иными, чем художественные средства традиционных искусств, ибо их для этого было явно недостаточно). Собственно, эти вопли и крики раздавались уже и во времена авангарда первой половины столетия (тот же экспрессионизм или экзистенциализм), но тогда они списывались на менее глобальные социально-политические потрясения вроде войн и революций. В середине же столетия после первых испытаний новейших плодов НТП – ядерного оружия (а до этого уже было химическое оружие, появилось и биологическое) – художественное сознание по-своему показало всей системой модернистского искусства, к чему ведет человечество НТП, уничтоживший вместе с Культурой основной балансир человеческого бытия – нравственно-религиозный. В данном случае я имею в виду модернистско-отчасти-постмодернистское искусство, существовавшее и еще продолжающее частично доживать свой век на основе традиционных (или близких к ним) для искусства носителях – ма-

териально-вещественных (краски, материалы традиционной скульптуры, звуки музыкальных инструментов, вещи и их детали во всевозможных инсталляциях и акциях, человеческое тело и живой голос в театре и т. п.).

Между тем им на смену НТП приготовил уже другие носители-медиа, или новейшие электронные и дигитальные технологии. Породив их полностью в своей среде и на своей основе, он фактически поставил их себе на службу, исключив или практически нейтрализовав собственно человеческий фактор, который и руководил (по большей части внесознательно!) столь неприятным и назойливым для НТП апокалиптическим воплем авангардно-модернистского искусства. Нет, искусство новых медиа не вопит и не кричит ни о какой катастрофе, носителем которой якобы (с его позиции) является НТП. Оно стремится заменить человека и все человеческое самим НТП и его продуктами, выдавая их за самое современное и главное перспективное искусство. Искусство великого будущего, в котором будет и новое Великое Другое – сам НТП. В него надлежит верить (и многие уже давно верят), ему следует молиться (и уже молятся), ему необходимо приносить бескровные и кровавые жертвы (уже приносят).

Размышляя в свое время над этими процессами художественно-или-около-псевдо-анти-художественного опыта как неотвратимыми и закономерными последствиями научно-технической глобализационной экспансии цивилизации, изринувшей из своего нутра свою сущность – Культуру и отказавшейся от нее, и над образом человека, которого формирует (точнее – форматирует) современная ядерно-дигитально-сетевая цивилизация, я задался вполне резонными вопросами. Да их задаю сегодня не только я.

Нужна ли в современном мире и современному человеку эстетика? Если нужна, то возможна ли она сегодня в принципе? И, если возможна, то какая? И это не праздные и не риторические вопросы.

Они обусловлены всем ходом движения современной художественно-эстетической культуры, точнее тем, что приходит ей на смену, заменяет и вытесняет ее. И это *приходящее*, хотя и держится еще за именованная «арт» и «эстетика», но часто по существу ничего общего не имеет с традиционно понимаемым искусством, сущность которого составляет *высокое эстетическое качество*, т. е. *художественность*, и которое (искусство), по крайней мере,

со времен античной классики (Платона, Аристотеля), а уж совершенно точно с немецкой классической эстетики (Кант, Гегель, Шеллинг) являлось главным (наряду с природой) объектом эстетики. Главным *эстетическим объектом*. Есть веские основания полагать, что для магистрального направления (в широком смысле слова, ибо в узком – направлений множество) современного искусства (начиная, по крайней мере, с поп-арта и концептуализма) эстетическое качество не имеет никакого значения. Искусством в этом пространстве еще вчера именовали любой объект или акцию, которые некто внес в пространство художественной выставки и обозначил как арт⁴, а некое конвенциональное арт-сообщество, которое я в свое время назвал, по-моему, очень точно арт-номенклатурой⁵, узаконило это внесение и обозначение, приняв в это пространство. Однако это было вчера, а сегодня все чаще звучат голоса, что, обладая новейшей цифровой техникой типа современного мобильного или планшета, любой человек становится производителем арт-продукции. Художники как профессиональное сообщество не нужны. Теперь уже не требуется ни пространства художественной выставки, ни заключения арт-номенклатуры. И это утверждают не все эти «любые человеки» с мобильниками или видеокамерами, но вполне почитаемые в сфере искусства личности: известный композитор Владимир Мартынов, выдающийся, эстетски утонченный кинорежиссер Питер Гринуэй, один из самых модных и признанных кураторов современного искусства Петер Вайбель. К ним, пожалуй, стоит прислушаться. И Третьяковская галерея, например, уже прислушавшись, поспешила сделать выставку «произведений» этих «любых человеков» с мобильниками.

Спрашивается, в чем дело? Да, если с искусства снят критерий художественности, т. е. эстетического качества, если искусство перестает быть эстетическим объектом, то его действительно может создавать любой человек. Что уже и творится в Интернете. И этому арт-производителю не требуются эстетика, т. е. эстетический вкус, и даже какие-либо художественные навыки. Именно поэтому Владимир Мартынов говорит о смерти композитора, что подразумевает смерть художника вообще, а шире – смерть *эстетического субъекта*. Ну, а эстетический объект (во всяком случае, в сфере «самого» современного искусства) уже достаточно давно умер или находится в стадии агонии.

В такой ситуации поставленные вопросы приобретают существенный смысл, тем более что многие представители «продвинутого» арт-сообщества уже и не употребляют слов «эстетика», «эстетический», «художественность» в разговорах о современном, да и не только, искусстве.

Между тем эстетика и номинально, и реально все еще, как ни странно, существует. В большинстве стран на разных факультетах еще читаются курсы эстетики, пишутся книги по эстетике, издаются Лексиконы и даже в последние годы прошлого века была издана большая четырехтомная с интернациональным составом авторов оксфордская «Энциклопедия эстетики» и готовится ее новое переработанное издание. Регулярно собираются Международные конгрессы по эстетике и во многих странах существуют национальные Эстетические ассоциации. Эстетическая научная жизнь кипит в мире. Однако если присмотреться к ней повнимательнее, то и в ней не все окажется гладко и идеально. Само понимание эстетики как дисциплины, ее предмета и всей сферы эстетического опыта имеет очень большой разброс, который во многом отражает состояние дел в современной глобализирующейся арт-культуре. Эту картину можно хорошо представить себе, полистав материалы последних Международных конгрессов по эстетике.

Главное же, что можно заключить из этой пестрой картины, сводится к утверждению: *современному человечеству все-таки необходимы эстетический опыт, художественно-эстетическая культура и эстетика как наука*, ибо оно хорошо сознает, что без эстетического опыта, без высокохудожественного искусства человек перестает быть *человеком* в полном смысле этого слова. При этом повышается актуальность вопроса: какой должна быть современная наука эстетика, знающая свою историю и предысторию и всю палитру современного опыта бытия человека в эстетическом-или-анти-псевдо-будто- и т. п.- эстетическом пространстве, где далеко не всегда можно сыскать эстетического субъекта, эстетический объект и само эстетическое отношение?

Человек и сегодня в уже предельно глобализированном, т. е. техногенно-унифицированном (во всяком случае, на евро-американском пространстве) мире остается пока человеком, имеющим чисто человеческие потребности, к которым отнюдь не в последнюю очередь относится потребность в *эстетическом опыте* (опыте как

уникальном духовно-душевно-эмоциональном процессе). Только он – хорошо знает эстетика – обещает, несет, дает и гарантирует человеку определенную степень (в зависимости от уровня его эстетической восприимчивости) гармонизации с самим собой, с социумом, с Универсумом. Между тем и сам человек *знает* это (не умея, естественно, как правило, четко сформулировать и понять на уровне *ratio*) **практически с рождения. Эстетический вкус и неосознанное стремление на его основе к гармонии, как и нравственный императив, и жажда к познанию заложены в человеке уже с древних времен на генетическом уровне. Именно эти исключительно и собственно человеческие потребности стали в древности существенным двигателем к созиданию культуры и к возникновению философии, в которой на определенном этапе, как мы знаем, выделились главные направления, изучающие соответствующий опыт человека – онтология, гносеология, этика и эстетика, – основные составляющие философии как своеобразной интеллектуальной дисциплины и одновременно образа жизни ее носителей.**

Уже из этого видно, что пока человек остается в своем нынешнем статусе *homo sapiens*, **будут существовать и означенные дисциплины.** Понятно, что они меняются под воздействием множества внутренних (сознание) и внешних факторов, в том числе сегодня и глобализационных, но предмет их остается неизменным. И для эстетики он связан с понятием *гармонии*⁶, которая, опосредованная рядом других факторов, в конечном счете и лежит в основе эстетического качества искусства, его *художественности*.

Исходя из этой метафизической предпосылки бытия эстетики и учитывая самые современные движения в сфере арт-эмпирии, я пришел к созданию одной из возможных моделей современной структуры эстетического знания, которую условно обозначил как *постнеклассическая эстетика*⁷. Полагаю, что именно она на современном этапе наиболее полно выражает предмет эстетики и способствует пониманию бурных, переходных по своему характеру процессов, протекающих в сферах искусства, арт-производства и эстетического-около-эстетического опыта последнего столетия.

Напомню, что структура постнеклассической эстетики складывается из трех разделов. 1. *Эстетической метафизики*, или классической эстетики, увиденной под современным углом зрения. 2. *Нонклассики*, или неклассической эстетики, – знания,

сформировавшегося на основе изучения основных принципов авангардно-модернистско-постмодернистского искусства – магистрального направления искусства последнего столетия. 3. *Эстетической виртуалистики* – аналитического опыта, возникающего на основе изучения арт-практик и художественно-эстетического сознания, формирующихся в сети Интернет, а так же на основе новейших экспериментов ученых-естественников с самыми разными средами, никогда не входившими в креативную сферу традиционного искусства⁸, да и фактически не существовавшими до последнего времени.

Эстетическая метафизика – философское ядро эстетики, опирающееся на основные историко-эстетические исследования прошлого, высеченные опытом современных философско-эстетических знаний. В этой классической части эстетики изучаются ее предмет и система основных категорий. Именно здесь выясняется и утверждается, что предмет эстетики, интуитивно почувствованный еще мыслителями древности и уже тогда усмотренный ими в красоте и гармонии, хотя самого названия науки эстетики они, естественно, не знали, сохраняет свою актуальность и донныне. Возникнув как наука философского цикла в XVIII в., *эстетика* существенно обогатила за последние столетия свои представления о собственном предмете и категориальном аппарате, но суть их осталась неизменной, что свидетельствует об аутентичности и самодостаточности фундаментальных положений этой науки, исследующей одну из главных универсалий культуры, а соответственно, о ее актуальности для человека и человечества в целом.

Эстетика изучает систему специфических неутилитарных, активных на духовно-душевном уровне отношений субъекта с объектом, который в частных случаях может находиться и внутри субъекта. Эти отношения направлены на его духовно-душевную *гармонизацию* самых разных уровней, о которой свидетельствует испытываемое субъектом в акте эстетического отношения духовное удовольствие разных уровней интенсивности вплоть до эстетического наслаждения на высшем уровне. Подобное отношение именуется эстетическим (или эстетическим опытом), субъект и объект этого отношения называются эстетическими, а показатель аутентичности его – эстетическим наслаждением. Для более подробного и глубокого анализа многомерного и многоуровневого

пространства эстетического отношения (опыта) эстетикой разработана система категорий, основу которой составляют классические (в смысле: описывающие фундаментальные аспекты эстетического отношения) категории *вкуса, прекрасного, возвышенного, игры, трагического, искусства*. Категории *эстетического и гармонии*, обозначающие и выявляющие сущность предмета эстетики, иногда рассматриваются и изучаются в этом ряду основных категорий⁹, но чаще, как составляющие практически априорную основу предмета эстетики, анализируются в поле изучения этого предмета. Непосредственно к этому ряду примыкают категории *безобразного, комического, иронии*, которые были выявлены эстетическим сознанием еще со времен классической Античности, легитимированы как эстетические эстетикой Нового времени, но в сфере художественной практики вышли практически на одно из главных мест только в искусстве XX столетия.

Искусство как квинтэссенция эстетического опыта изучается эстетикой как ее главный *объект* наряду с природой и даже в большей мере, чем последняя. При этом анализ искусства составляет важнейшую часть классической эстетики, называемую нередко и вполне закономерно философией искусства, хотя в более широком понимании философия искусства имеет своим предметом и те аспекты искусства, которые находятся вне прямой компетенции эстетики. Внутри нее и с ее помощью выявлен смысл искусства как эстетического феномена и проанализирован ряд главных эстетических принципов, лежащих в основе искусства, а их обозначения вошли в состав основных категорий эстетики. Это *мимесис, катарсис, художественный образ, художественный символ, форма-содержание, канон, стиль*. Совокупность этих принципов и позволяет выявить эстетическую сущность искусства, которая характерна для всего высокого искусства с древнейших времен до практически середины XX в., т. е. искусства Культуры.

В последнее столетие становится все очевиднее, что глубинной, архетипической основой высокого искусства является *миф*, поэтому не исключено, что категория мифа вскоре тоже займет свое место в ряду основных категорий эстетики. Понятно, что она обозначает явления, в целом далеко выходящие за пределы эстетики и искусства, но без понимания мифической и мифологической основы искусства многие его сущностные принципы и специфические

особенности эстетического опыта в определенной плоскости остаются непроясненными. Это не означает, конечно, что мы в каждом произведении искусства должны искать следы какой-то конкретной мифологии. В большинстве произведений их, естественно, нет и быть не может. Эстетику миф интересует в качестве одной из существенных метафизических основ искусства в принципе. Миф как архетипическое глубинное принципиально невербализуемое знание о метафизической реальности, самой по себе не доступной восприятию человека, но генетически притягательной, желанной, жизненно необходимой ему, к контакту и гармонии с которой он стремится, что и обеспечивает ему в какой-то мере религиозный и эстетический опыт. Именно в этом смысле, как метафизический полюс притяжения, ставший, в частности, одним из мощных генераторов появления искусства в его неутилитарно-эстетическом модусе, миф и интересует эстетику.

Сегодня метафизическое ядро эстетики, постоянное в своей сущности, но регулярно уточняющееся на дискурсивно-аналитическом уровне, активно обрастает временными эмпирико-экспериментальными покровами, к которым можно отнести *нонклассику* и *эстетическую виртуалистику*. Они являются закономерной реакцией эстетики на глобализационные процессы в сфере художественного производства и современного эстетического опыта, их порождением на уровне дискурсивной фиксации.

Нонклассика, или неклассическая эстетика, возникла как экспликация, или реконструкция, основных закономерностей, принципов и языков выражения магистрального направления движения искусства в XX веке – *модернизма*, прежде всего, и отчасти авангарда и постмодернизма. Я напомним, что в отличие от путаницы, которая существует в употреблении терминов *авангард*, *модернизм*, *постмодернизм* в искусствознании, культурологии и эстетике, я ввел и обосновал, по-моему, достаточно убедительно относительно четкую в плане этих понятий применительно к искусству XX в. хронологию, которой и придерживаюсь постоянно. Если она кого-то и не убеждает, то, во всяком случае, дает возможность правильно понять, что я имею в виду, употребляя эти термины. К авангарду я отношу основные экспериментально-поисковые направления в искусстве, условно говоря, первой половины XX в., основной тенденцией которых была

очистка искусства в рамках традиционных его видов от любых внехудожественных элементов, т. е. доведение до какого-то высшего эстетического предела выразительных возможностей художественного языка конкретного вида искусства (живописи прежде всего, музыки, поэзии). Это привело, между тем, к отказу от таких фундаментальных эстетических принципов высокого искусства, как миметизм, нарративность, с которыми классическая эстетика достаточно прочно связывала понятия художественного образа и символа. Крупнейшие представители авангарда благодаря своему могучему таланту создали на этом пути высокохудожественные произведения искусства, вписав, пожалуй, последнюю страницу в историю высокого искусства, но при этом наметили и опасную для искусства в целом тенденцию кардинальной его деэстетизации, которую и подхватил модернизм.

Возникший внутри авангарда, но проявивший себя наиболее полно и многоаспектно в середине и второй половине столетия, он, манифестируя продолжение, развитие и даже нормативизацию основных достижений и находок авангарда, во многом утратил его пафос борьбы за только и исключительно *эстетическую выразительность* произведения искусства. Более того, он взял от авангарда именно те эксперименты, где начался сознательный отказ от художественно-эстетической значимости искусства (например, рэди-мейды Дюшана, дадаистские абсурдистские коллажи, принцип случайности в искусстве, инсталляции конструктивистов, принцип кубистического членения вещи и т. п.), и абсолютизировал именно эту линию. В сфере искусства модернизм со всем множеством его направлений стал в XX в. наиболее ярким следствием воздействия глобализационных процессов на художественное творчество, которое постепенно превратилось в арт-производство.

Авангард начал, а модернизм существенно развил и узаконил унификационные тенденции в мировых арт-практиках. Не в последнюю очередь это произошло и происходит в современном искусстве на фундаменте отказа от художественности. Кстати, мне представляется преувеличенной та аура внимания и пиетета, которой обросла в гуманитаристике XX в. идея Вальтера Беньямина¹⁰ о «технической воспроизводимости» произведений искусства и которой он сам-то не придавал особого значения, но некоторые арт-критики второй половины XX в. именно с ней пытались связать многие кардиналь-

ные перемены в искусстве прошлого столетия. Конечно, техническая воспроизводимость живописи, появление новых технических видов искусства – фотографии и кино – в первой половине XX в. существенно потеснили живопись, повлияли на классический театр. Однако это все в большей мере работало тогда на демократизацию и омасшопление искусства, чем на утрату подлинным произведением искусства (оригиналом) его ауры, как полагал Беньямин. Для истинного ценителя искусства, наделенного высоким эстетическим вкусом, аура подлинника, которую и ощущает-то только он, никуда не исчезает с появлением хорошей репродукции этого произведения. Никакая репродукция не может заменить эстетическому субъекту оригинал. А огромное большинство посетителей музеев ни этой ауры, ни художественной сущности высокого искусства никогда и не ощущали и не воспринимали. За те 1–2 мин максимум, которые они проводят у любого шедевра, постичь его художественно-эстетическую ценность невозможно. И для этой массы репродукции, а сегодня картинки в Интернете вполне заменяют оригиналы.

Думаю, что отнюдь не с принципом технической воспроизводимости произведения связан главный эстетический слом в искусстве XX в., а с *утратой* искусством, которая явилась следствием НТП, в глобальном плане оказавшем влияние на всю психоментальную структуру человека, и наиболее активно проявилась в большинстве направлений модернизма, *контакта* с метафизической реальностью, ориентации на нее, что в классическом искусстве Культуры осуществлялось исключительно на путях *художественной выразительности*, т. е. *эстетического качества* искусства. Когда я говорю «отказа», «утраты», я имею в виду, естественно, основные принципы высокого искусства, выявленные и эксплицированные классической эстетикой. Отказываясь от них или утрачивая их, модернизм (а начал это еще в каких-то аспектах авангард) отнюдь не считал, что он покидает сферу высокого искусства. Более того, он полагал, что расширяет пространство, традиционно принадлежавшее искусству, особенно на путях снятия или существенного расширения видо-родовых, жанровых ограничений искусства, но также и особенно в сфере экспериментов с новыми средствами и способами создания и презентации арт-объектов. При этом вольно или невольно из искусства устранилась главная составляющая художественности – *интенция к гармонии*

зации реципиента, эстетического субъекта, а с этим и практически весь арсенал классических эстетических принципов (прекрасного, возвышенного, трагического, катарсиса). Из искусства вытеснялся всяческий миметизм, а с ним и образ человека. Как следствие, модернизм отказался и от художественного образа, не говоря уже о художественном символе.



Рис. 1. Эдвард Мунк. Крик. 1895. Литография

Один пример из области живописи. Я иногда метафорически подвожу сущность искусства *пост*-культуры и, прежде всего, модернизма, под общий метасмысловой знаменатель, который усматриваю в *крике* о какой-то хорошо ощущаемой художественным сознанием всего последнего столетия глобальной катастрофе, грозящей человечеству, или о каком-то глобальном, пугающем это сознание своими масштабами качественном космоантропном переходе. Между тем крик в искусстве – это прежде всего символ. И не-

редко художественный символ. Такие крики мы изредка встречаем в истории искусства, например, у Гойи. Крупнейший представитель европейского экспрессионизма Эдвард Мунк дал, как известно, его оптимальное художественное выражение в своей знаменитой работе «Крик» (1893, Национальная галерея, Осло; затем был ряд графических и живописных версий этой работы – Рис. 1). Вся система изобразительно-выразительных средств этой картины, выражающая самую суть какого-то вселенского крика, организована настолько гармонично (напрашивается метафора: «гармонически кричит»), что являет нам художественную символизацию в ее почти мифологическом модусе. Здесь абсолютная самодостаточность произведения, определяющаяся гармонической организацией средств ее художественного выражения, антиномически сплавлена с символической направленностью вовне – на какое-то мифическое знание о чем-то ужасном для человека. В этой небольшой работе перед нами подлинное произведение искусства, обладающее высоким уровнем художественности в модусе подлинной символизации.

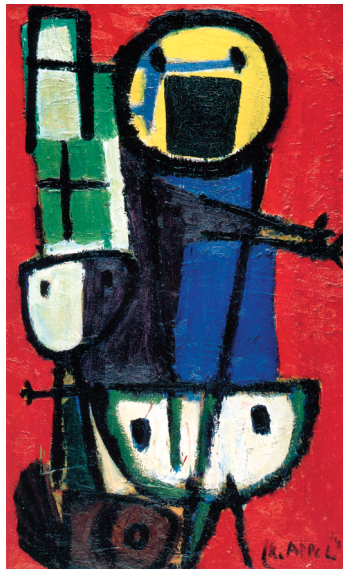


Рис. 2. Карел Аппель. Впрошающие дети. 1949.
Стейделик-музей. Амстердам

И вот крик модернистский. В качестве наиболее яркого примера можно привести живопись голландско-бельгийской группы «Кобра» (активность 1949–1952; главный представитель Карел Аппель), которая пыталась развить в Европе приемы ташизма и абстрактного экспрессионизма (Рис. 2). Это, как правило, яркие абстракции, выполненные дисгармоничными (с нарушением всех законов цветовых отношений), пастозно наложенными красками. Перед нами не выражение крика, как у Мунка, а крик в чистом виде. Цветовой вопль, физиологически бьющий по глазам и синестезически по всем остальным органам чувств. Однако здесь нет художественной организации произведения, нет произведения. Это просто крик ярких красок, бьющих по художественному вкусу человека с развитым чувством цветовых отношений и гармонии. Так иногда кричат сами палитры художников, если на них хаотически надавлены и размазаны краски. Здесь нет ни художественной самодостаточности, иницирующей созерцание реципиента, ни намека на что-либо иное – нет никакой символизации, ибо нет и никакого выражения. Перед нами крик сам по себе, совершенно аналогичный, например, живому крику человека или реву животного. «Кобра» кричит (и кусает – она же – кобра) громко (и больно), ибо сами краски взяты кричащие и соединены на полотне предельно дисгармонично. Другие модернистские работы, выполненные в иных техниках (те же инсталляции из обыденных вещей обихода и их фрагментов Кунеллиса, Бойса и их бесчисленных последователей), кричат менее громко, но тоже – просто кричат. В этом, пожалуй, их главный смысл. Все остальное, о чем пишут в пудовых монографиях многомудрые искусствоведы – по большей части «от лукавого», т. е. это более или менее искусная игра их фантазии воображаемыми смыслами и сверхмодной терминологией, ориентированная на зомбирование реципиентов с неразвитым эстетическим вкусом.

Тогда, спрашивается, что же сохраняет, если сохраняет, арт-продукцию модернизма в пространстве искусства, или в эстетическом пространстве? Только ли конвенциональность (или круговая порука) продвинутого арт-сообщества? Думаю, что не только.

Прежде всего, все-таки неутилитарность и самодостаточность.

Отказавшись под влиянием НТП от веры в бытие метафизической реальности, модернизм вполне логично отказывается и от главной эстетической функции высокого искусства – возведения

реципиента к этой реальности, в связи с чем утрачивает смысл и любой духовно-душевный полет ввысь, т. е. *анагогическая* функция искусства (*духовная вертикаль*), у него исчезает потребность в крыльях для полета, и оно остается само и оставляет своего реципиента в обыденном социо-бытовом пространстве – в *горизонтальной плоскости*. Что дают реципиенту все эти бесчисленные произведения (инсталляции, акции – обычно полуабстрактного или абсурдного типа) модернистского искусства, начиная с поп-арта и концептуализма, набранные, как правило, из отходов обыденного существования человека или незначительных событий его жизни и просто репрезентированные в своем реальном облике, практически без какого-либо преобразования? Думаю, что очень немного.

Тем не менее они неутилитарны, ибо совершенно во всех отношениях бесполезны. И почти самодостаточны. Шкафы с засохшими объедками и деталями от обиходных аппаратов 1950–1960-х гг. Бойса, выставленные в музеях мира (особенно много в Дармштадте) никуда и не к чему не отсылают. Если желаешь, наслаждайся созерцанием заплесневелого кусочка сыра или колбасы, когда-то надкушенного самим Бойсом, и знай, что вот такими телефонами или стульями пользовались в его время, а в штанах из войлока, хотя и неудобно, но не замерзнешь в Сибири. И все. Здесь утрачивается не только анагогическая, но и элементарная образно-символическая функция искусства. На это мне могут возразить: ну, бойсовские шкафы или кипы войлока в его экспозициях – это крайности модернизма или уже даже постмодернизма на грани пародии. Модернизм же не сводится только к Бойсу, хотя он и самый великий во второй половине прошлого столетия. Может быть, и не сводится, но он не только великий с подачи арт-номенклатуры, но и типичный. Подражателей ему во всех странах мира от России до Индии, Китая, Бразилии, Африки, не говоря уж об островах Зеленого мыса, несть числа.

Отказавшись от гармонии, прекрасного, возвышенного¹¹, модернизм устремился на поиски новых принципов искусства, более адекватно в понимании его апологетов выражающих смыслы современности. И находит их, нужно сказать, в большом количестве. В значительно большем, чем мы знаем принципов классической эстетики. И все они образуются на основе оппозиционности к классическим принципам. Точнее, к основным принципам прекрасного, гармонического, символического, образного, возвы-

шенного, но в какой-то мере апеллируют к другому ряду категорий той же классики – игре и безобразному. Здесь и дисгармония, и деструкция, и случайность, и абсурд, и заумь, и жестокость, и повседневность, и телесность, и визуальность, и вещьность, и эклектика, и автоматизм, и еще целый ряд подобных принципов.

Нонклассика как раздел эстетики и занимается их изучением.

Зачем? Имеют ли они вообще отношение к эстетике? К эмпирически-экспериментальной лаборатории эстетики – несомненно. Прежде всего, они свидетельствуют о том, что художественно-эстетическое сознание наиболее продвинутой части арт-элиты, оказавшись в глобализирующемся мире, находится в состоянии полной, почти катастрофической растерянности и лихорадочного поиска. Какова главная функция искусства сегодня в мире? Что оно должно делать и как? Что оно может дать современному человеку, кроме крика о катастрофе, и как? К какой части человечества обращаться и на каком языке? Искусство модернизма, а затем и постмодернизма до самых последних акций **contemporary art** стремятся ответить на эти вопросы и по-своему отвечает, а неклассическая эстетика пытается понять, как оно это делает и что из этих деяний вносит вклад в эстетическую теорию (и кое-что вносит, это несомненно), углубляет ее или модифицирует отдельные ее представления, а что не имеет к ней никакого отношения.

Модернизм, как и авангард первой трети XX в., по большей части очень серьезно отнесся к идее глобального и даже революционного преобразования всей сферы художественной культуры, мышления, сознания, способов выражения, презентации и т. п. – «до основанья, а затем...». До основанья получалось неплохо, а «затем» – все как-то слабее и слабее. Если авангард довел языки художественного выражения до их высшего предела в ряде видов искусства, то модернизму ничего не оставалось, как начинать разрушать их или заменять чем-то другим. И здесь предельная серьезность стала пробуксовывать – серьезно не получалось ничего путного. Тогда-то эстетическое сознание и переключилось на постмодернистскую парадигму, которая фактически вызревала уже в самом модернизме, являясь его ироническим alter ego, а то и уже со времен авангарда (вспомним того же шутника Дюшана, а в модернизме появились его последователи-шутники Уорхол, Раушенберг и другие поп-артисты; затем всплыли суперсерьезные шутники

Бойс, Кунеллис и др.). Постмодернизм воспринял и глобализацию, и НТП, и мучительные поиски авангарда в пространствах оптимизации художественных языков, и крики и вопрошания модернизма в модусах *игры* и *иронии*, т. е. традиционных эстетических категорий, которые только в XX в. вышли в художественно-эстетическом сознании на первый план, а в пространстве постмодернизма заняли господствующее положение в арт-мире.

Принципы игры и иронии, абсолютизированные в модусе абсурда еще дадаистами, а в России обэриутами, сняли в какой-то мере драматизм некоторых направлений авангардно-модернистского художественного сознания. Зачем кричать? Это пугает всех окружающих и самого крикуна, в первую очередь. Лучше и приятнее играть всем и вся, особенно тем, что кому-то и когда-то представлялось предельно серьезным, и иронизировать над этим, да и над самим собой тоже. Это может доставить удовольствие, если сыграно или сыронизировано на качественном уровне. Зачатки серьезной игры в бисер (по Гессе), начавшие складываться в авангарде и модернизме, достаточно быстро сменились веселой игрой постмодернистов с бросанием игральной кости и постмодернистской иронической деконструкцией всего и вся.

В этом – творческое *credo* постмодернизма, и оно, конечно, тяготеет к эстетической сфере в ее почти традиционном понимании. Постмодернизм играет (нередко достаточно талантливо) всем: классическими ценностями и универсалиями культуры, мифологическими и религиозными сюжетами и персонажами, философскими и религиозными концепциями, смыслами слов, понятий, категорий, не говоря уже обо всех средствах художественного выражения во всех видах новых и старых искусств и художественных текстов. Постмодернизму доступно и подвластно все. Главное, чтобы таланта у постмодерниста хватило на качественную игру и остроумную иронию. А с этим, конечно, не всегда все в порядке. «Настоящих буйных мало...». Поэтому постмодернизм породил горы мусора, в котором лишь изредка проблескивают действительно яркие и стоящие вещички. Эстетически значимые вещички типа текстов Деррида, Эко или музыки Штокхаузена.

Особенно способствует безбрежному океану постмодернистского произвола во всех сферах, когда-то относившихся к Культуре, главный методологический принцип его кураторов – *деконструк-*

ция, смысл которой его главный автор Жак Деррида не захотел членораздельно объяснить, но его хорошо уловили бесчисленные апологеты и последователи мэтра во всех сферах *пост*-культурного производства. Разобрать традиционный феномен Культуры (будь то классическое произведение искусства, философская концепция, религиозное учение, древний миф и т. п.) на составляющие элементы и собрать из них нечто, совершенно уникальное, абсолютно свое, авторское, артхаусное. Так химики, физики, биологи разбирают природные вещества и организмы на элементарные частицы и собирают из них нечто новое, синтезируют новое вещество. Вот и философы, филологи, арт-производители, театральные режиссеры бросились им вдогонку – деконструируют все, что под руку ни попадет, особенно произведения классической Культуры. А что? Играют и иронизируют. Всем интересно. Никто не кричит и не плачет. Занимаются мудрыми головоломками – интеллектуальной герменевтикой. Плоды и следы глобализации в культуре.

Понятно, что это не последнее слово в интеллектуально-эстетическом движении человечества, находящегося в мифогенной ауре НТП. Новый виток движению дали компьютер, дигитальные технологии передачи информации и сама глобальная система этой передачи и ее создания – всемогущий Интернет. Здесь начинается принципиально новый виток развития (практически с нуля) эстетического сознания и художественного творчества нового формата, который вроде бы изначально опирается на всю классическую и авангардно-модернистско-постмодернистскую традицию. Однако!

Однако абсолютно новый носитель информации, совершенно новая среда обитания и творчества человека – виртуальная, активно формирующая *принципиально* новую ментальность, новую психологию восприятия и новую систему духовно-душевно-соматического реагирования, – все это и многое другое, связанное с Сетью и еще не до конца осознанное аналитическим сознанием, формирует принципиально нового человека, уже, вероятно, существенно отличного от *homo sapiens*. **И этот человек начинает активно осваиваться и творить в Сети.** Появились первые исследования этого, принципиально отличного от собственно человеческого творчества¹². В эстетическом плане этой формой сознания и ее продукцией начинает заниматься и новый раздел эстетики, разрабатываемый, в частности, мною совместно с проф. Н.Б.Маньковской и названный

«Эстетической виртуалистикой»¹³. Именно этот раздел эстетики, как и его объект – всю сферу нарождающегося арт-производства в Сети и в пространстве, непосредственно с нею связанном, – и следует считать сегодня уже непосредственным порождением глобализации в указанном в начале статьи смысле. Весь же бурный, революционный и часто антиэстетический путь авангардно-модернистско-постмодернистского искусства последнего столетия, реализовывавшийся на традиционных для искусства носителях – материальных, – можно осмыслить как своеобразную экспериментальную пропедевтику для скачка художественно-эстетического сознания в виртуальное пространство. Возможно, об этом и кричал модернизм, предупреждая, но никто его не услышал, а сегодня просто музеефицировали и каталогизировали весь этот крик как мало понятный, но все-таки этап в мировом искусстве.

В виртуальном и сайнс-пространствах (см. хотя бы подборку статей С.Ерохина в этом сборнике: С. 155–170) уже нет никаких криков и ощущения какой-либо катастрофы. Там царит всеобъемлющий оптимизм и мощный пафос первооткрывателей, притом на основе всего человеческого опыта, накопленного столетиями. Уже нет детского авангардистско-революционного порыва к отрицанию каких-либо традиций прошлого, ценностей Культуры и т. п. Все как подсобный материал идет в дело, которое вершится с небывалым творческим азартом, горением и методически выверенной целеустремленностью. Вот только результаты этого творчества (понятно, что пока только экспериментальные, проба пера, освоение технологий, развитие техники, но, тем не менее...) меня как все-таки пока вроде бы еще живого обломка давно погребенной Культуры очень настораживают, если не сказать просто пугают. Ибо представляются холодными, предельно отчужденными ото всего человеческого, механистическими, антигуманными, в массе своей почти отталкивающими (хотя многие из них – не парадоксально ли? – выполнены по математически выверенным принципам симметрии, соразмерности, цветовой и музыкальной гармонии, фрактальной прогрессии и т. п. – т. е. по вроде бы классическим эстетическим принципам) и даже угрожающими глубинной сущности человека. По прочтении книг С.В.Ерохина о дигитальном арт-производстве и просмотру некоторых его образцов в Интернете мне захотелось вдруг назвать подборку его текстов для Лексикона постнеклассической эстетики,

которую мы публикуем в конце этого сборника, «Маузер-артом», окончательно убивающим человека как творческую, духовно одаренную и возвышенную Личность. С трудом удержался, чтобы меня совсем уж не заклеями позором в Интернете (хотя что мне Интернет? – я там не живу и даже не бываю) как махрового ретрограда и не равняли с советскими и нацистскими идеологами, жестко критиковавшими и уничтожавшими в середине прошлого века авангардное искусство и его творцов.

(В скобках спрошу: Да и как им, коммунистам и нацистам, было его не критиковать? Они пытались построить некие в их представлении идеальные (уже с глобализаторскими тенденциями!) царства на земле, и для их целей требовалось идеализаторское искусство, пропагандировавшее их идеалы, призванное зомбировать массы и энтузиастически мобилизовывать их на реализацию этих идеалов. А большинство направлений авангарда и нарождавшегося модернизма уже тогда, в 1930–1940-е гг., на все голоса вопило и кричало о какой-то катастрофе. Этот крик совсем не нужен был ни советским коммунистам, ни гитлеровским нацистам. С них хватало и реального крика умерщвляемых ими жертв... В историческом контексте понять их можно, принять нельзя, но это уже политика, далекая от эстетической сферы, хотя и всегда активно вторгавшаяся в нее...).

С дигитальным искусством компьютерных сетей и псевдонаучных арт-экспериментов совсем иное. За Сеть и НТП не надо бороться и никому ничего доказывать, никого критиковать и никого уничтожать. Они уже без всякой борьбы глобализировали весь мир. Все человечество ходит с мобильниками или планшетниками (даже аборигены африканских и амазонских джунглей) и сидит в Сети. А она пока беспредельна и всеядна. Всё принимает в себя и всё позволяет. Здесь каждый пользователь, если хотя бы немного освоил технику, – царь и бог: что хочу, то и ворочу. И уже наворотили. И многие стремятся называть свои навороты арт'ом (всякие там браузер-арты, код-арты, мобил-арты и т. п.). Как тут не схватиться за ...компьютер и не задуматься тяжелой думой о том, что это все-таки за арт'ы и с чем их едят.

Вот здесь-то и открывается совершенно новое пространство для эстетиков, философов, искусствоведов новой формации. Нет им в помощь!

Примечания

- ¹ Эти понятия введены мною еще в работах 90-х гг. прошлого столетия. Полухудожественное выражение их было воплощено в моем двухтомнике «Художественный Апокалипсис Культуры» (М., 2008), а наиболее полное дискурсивное изложение в монографии «Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства» (М., 2010) и в моих учебниках «Эстетика» (2002–2012).
- ² Я не хотел бы, чтобы меня превратно поняли в понимании цивилизационной роли НТП. Речь идет не о пользе или вреде НТП на эмпирически-бытовом уровне (здесь все-таки пока больше пользы), а на уровне глобальной тенденции космоантропного уровня. Невозможно отрицать то, что является одним из законов природы. НТП предопределен развитием человеческого разума, его стремлением к знанию и созиданию более благоприятных условий жизни человечества. Однако в последние столетия силы и закономерности, которые управляют НТП, и само направление его развития явно вышли из-под контроля этого самого разума человечества. Сегодня уже очевидно даже самим ученым естественникам, физикам, математикам – двигателям этого прогресса, что в глобальном плане НТП в большей мере направлен против человека и человечества, хотя и прикрывается лозунгом «во благо человечества», чем ему на пользу и, более того, угрожает существованию самой жизни на Земле. Это осознают, как мы знаем, уже множество мудрых голов, но не в их силах что-либо изменить в работе вышедшей из-под контроля (возможно, и не бывшей под ним никогда) разума и морально-нравственных принципов машины НТП.
- ³ Подробнее я неоднократно писал обо всем этом во многих работах. См., например, указанные выше: «Художественный Апокалипсис Культуры», «Эстетическая аура бытия» и др.
- ⁴ Подробнее см.: *Дики Дж.* Определяя искусство // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 243–252.
- ⁵ См.: Арт-номенклатура // Лексикон неонклассики: Художественно-эстетическая культура XX в. М., 2003. С. 39.
- ⁶ Мое определение предмета эстетики: «*Эстетика* – это наука о неутилитарном созерцательном или творческом **отношении** человека к реальности (любого типа – природной, предметной, духовной), изучающая специфический опыт ее освоения: **глубинного контакта** с ней, начинающегося с **конкретно чувственного** – зрительного или слухового – восприятия определенного класса объектов, или **выражения** в произведениях искусства абсолютных духовных ценностей. В процессе (и в результате) этого опыта человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях неопишуемой радости, катарсиса, духовного наслаждения восхождение, возведение своего Я к полной **гармонии** с Универсумом, с его метафизическими основаниями, свою органическую причастность к нему в единстве его духовно-материальных основ. Он достигает сущностной нераздельности с ним, реально переживает **абсолютную полноту бытия** как неопишуемое блаженное состояние и **получает существенный заряд духовной энергии**, духовно обогащается.

Или короче: эстетика – это наука о неутилитарных субъект-объектных отношениях, в результате которых субъект в процессе конкретно-чувственного восприятия особого класса объектов или созидания их достигает абсолютной личной свободы и полноты бытия, сопровождающихся духовным наслаждением.

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

Или совсем коротко: эстетика – наука о **гармонии** человека с Универсумом». (*Бычков В.* Эстетическая аура бытия. С. 35–36).

- 7 См. подробнее: *Бычков В.В.* Постнеклассическая эстетика: К вопросу о формировании современного эстетического знания // *Философский журнал.* № 1. 2008. С. 90–108.
- 8 Подробнее о них см.: *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб., 2010; *он же.* Цифровое компьютерное искусство. СПб., 2011; *он же.* Теория и практика научного искусства. М., 2012; *Научное искусство: Материалы I Международной научно-практической конференции.* МГУ имени М.В. Ломоносова, 04–05.04.2012. М., 2012, а также подборку лексиконных статей Ерохина в данном издании: С. 155–170.
- 9 Относительно категории гармонии см. исследование: *Шестаков В.П.* Гармония как эстетическая категория: Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М., 1973.
- 10 Подробнее см.: *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его воспроизводимости. М., 1996.
- 11 Я беру сейчас все эти понятия в традиционном эстетическом смысле, хотя должен сказать, что постмодернизм добрался и до классических философских и эстетических понятий и «деконструировал» их на основе новейших представлений их авторов. Это коснулось целого ряда эстетических категорий типа возвышенного, мимесиса, катарсиса и некоторых др. Правда, постмодернизм, отказавшись от самого понятия «эстетика», как бы вывел их из эстетического пространства. Не замечая его, он переосмысливает эстетическую терминологию по-своему, но есть ли смысл в подобном переосмыслении? Не честнее ли для нового означаемого изобрести новое означающее, а не прикрываться традиционными смысловыми значениями и коннотациями, имеющимися в сознании образованного реципиента?
- 12 См., в частности, работы, указанные в сноске 8.
- 13 См.: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // *Вопр. философии.* 2006. № 11. С. 47–59; *они же.* Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. М., 2011.

Н.А. Кормин

Эстетическая настроенность познания Часть первая

Рассматривая познание, событийный горизонт знания и понимания, а также сами размерности мышления метафизически, т. е. с помощью самой совершенной интеллектуальной оптики, можно ли обнаружить их эстетические свойства, и хватает ли нам для этого разрешения. И насколько весомы их эстетические измерения? Родственна ли эстетическая способность познавательным способностям? Или для того, чтобы «услышать и то, что мы стремимся узнать» (И.Кант), необходимы какие-то другие, находящиеся вне метафизики и философской эстетики структуры? Скажем, структуры того знания, которое композитор Вл. Мартынов называет шаманским прикосновением, *когда знание передается невербальным путем*. Адекватный ответ на поставленные вопросы дал бы живой портрет познания. В последнее время эта тематика все чаще привлекает внимание западных ученых, которые сосредоточиваются, прежде всего, на том, как взаимосвязаны эпистемология и эстетика. Они предпринимают междисциплинарные исследования соотношения эстетики и когнитивной науки, стремясь при этом выявить, как художественная деятельность способствует познанию и пониманию, как связаны эмоции и познание, как возникает творческий потенциал, как соотносятся аналоговые и цифровые формы изображения¹. Как подчеркивает Г.Паал, «в процессе познания эстетическое переживание играет определяющую роль, независимо от того, как приобретаются знания (*Erkenntnisse gewonnen werden*)»² – через рефлексию, через эксперимент или просто через жизненный опыт. Но тогда встает не менее сложный вопрос: какое место занимает участок эстетического дискурса на той его

территории, где он и вырисовывается? Эстетическое знание – особый тип знания. Дискурсивные практики могут отсылать знание по различным направлениям, перемещаясь по которым мы встречаемся с множеством порогов, и поэтому вполне правомерно задаться вопросом, «нет ли порогов, например эстетических, мобилизующих некое знание в направлении, отличном от направления науки, которые позволили бы определить литературный текст или живописное произведение в тех дискурсивных практиках, к которым оно относится»³. Такие эстетические пороги, несомненно, есть, вопрос лишь в том, каким образом они мобилизуют знание, как сами дискурсивные практики выстраивают во всех регистрах многообразий ту поэму-археологию, о которой говорит Ж.Делёз.

Эстетический образ познания вырастает из осмысления отношения субъекта к знанию, знающего к знанию, отношения жизни и знания. Образ этого отношения стал крайне сложным в современной интеллектуальной ситуации. Признавая невозможность метафизики всеобъемлюще-единого, П.Слотердаик подчеркивает, что «отношение знания и жизни следует мыслить куда более решительно по-новому, чем это приходило в голову реформистам XX столетия. Староевропейская форма мышления и жизни – философия, несомненно, исчерпала себя, биософия только принялась за работу, теория атмосфер едва-едва предварительно консолидировалась, всеобщая теория иммунных и коммунных систем только зарождается, теория мест, ситуаций, погружений нерешительно начинает свой путь, замена социологии теорией сетей акторов представляет собой лишь немногими принимаемую гипотезу, а размышления о призыве реалистически структурированного коллектива к принятию некой новой конституции для глобального общества знания только-только обрели самые общие контуры. По этим признакам не так-то просто выявить какую-либо общую тенденцию. Ясно лишь одно: там, где сожалеют о потерях в форме, появляются приобретения в подвижности»⁴. Но тогда возникает вполне естественный вопрос: какие приобретения в подвижности появляются для эстетики, нанесенной на современную карту знания?

Раз мир сотворен (или свет рожден в момент Большого взрыва), то это значит, что *все есть эстетическое произведение*, в котором рассказывается не только о том, что Спиноза называл святым и прекрасным созерцанием, но и о том, что сама «красота... есть

не столько качество того объекта, который нами рассматривается, сколько эффект, имеющий место в том, кто рассматривает»⁵. Анализировать и объяснять эти качества, эффекты и созерцания и призвана эстетика, которая, также как и философия, наука и поэзия, есть разновидность познания и знания. Но зависят ли от ее системы отсчета эпистемологические значения и высказывания, дискурсивные эквивалентности, феномены извлечения знания и независимый от него характер самой онтологии человеческого существования как чего-то невы выводимого из мысли. И еще точнее: существует ли точка, где эпистемология неизбежно становится эстетикой? Не охватывает ли последняя только внешнюю сторону познаний разума? Какой статус можно придать эстетике, если видеть в ней только тончайшую прозрачность, лишь на мгновение вспыхивающую на границе эпистемологизации, научности, формализации, флуктуаций познавательного поля. Можно ли сказать, что и формируемое эстетическим дискурсом знание – «это не грубый эскиз, не повседневный побочный продукт сложившейся науки»⁶? Если бы эстетика была таким эскизом, разве могла бы идти речь о том, какое место она занимает в универсальных присутствиях Логоса. Однако может ли эстетика создать новое измерение познания, войти в число тех других археологий, о которых говорил Фуко, и развернуть свой археологический анализ в направлении эпистемы?

С другой стороны, не выглядит ли слишком вычурным по сегодняшним меркам подход, способный разрешить эстетическую структуру познания? Что происходит с априорными симметриями и пропорциями, нередко запрещающими существование неэстетических состояний познания? Как ведет себя поле, направленное в эстетическую сторону внутри какого-то культурно-исторического образца и проявляющееся в нарушениях неочевидной спонтанной симметрии относительно вращений в эпистемологическом пространстве? Наконец, обладает ли сама эстетическая теория глубокой внутренней симметрией, которая близка к той, что может привести к открытию непостижимой познаваемости мира?

Синтез человеческой активности дается в таких независимых образованиях, как дух и душа, познание, сознание, мышление (в том числе и такое мышление, которое основано на принципах, и под которым со времен Канта понимали разум), деятельность, жизненное поведение и поступок, творчество, являющихся отли-

чающимися друг от друга процессами, носители которых постоянно вступают в диалог. Этот диалог иногда перерастает даже в открытое противостояние, в веками длящийся спор, скажем, спор между творчеством и познанием, эстетикой и эпистемологией, поэзией и философией: «Может показаться удивительным, – писал Декарт, – что великие мысли чаще встречаются в произведениях поэтов, чем в трудах философов. Это потому, что поэты пишут, движимые вдохновением, исходящим от воображения. Зародыши знания имеются в нас наподобие огня в кремне. Философы культивируют их с помощью разума (*ratio*), поэты же разжигают их посредством воображения, так что они воспламеняются скорее»⁷. Что касается самих поэтов, то еще Ш.Бодлер в одном из своих стихотворений признавал, что красота «выше всякого познания». Но для нас тут не так важен этот спор о приоритетах. Вопрос в другом. Если эстетические измерения творчества достаточно прозрачны, то несколько иначе дело обстоит с познанием: экран содержательности мешает увидеть смысл эстетической очевидности в нем (этот смысл можно соотнести с тем, что Кант называл страстью к его расширению, с изображением его расширяющейся вселенной: горизонт познания способен расширяться до того, что может быть схвачено в синтетических суждениях), а также и в духовных практиках жизни, в сознании, в *cogito*, в понимании, представить состояния сознания как проявления креативности. Эта очевидность связана не только с пониманием знания в метафорическом смысле, но и с феноменом предельного напряжения мысли и чувства, с формами неявного знания, структурами опыта гармонизации человеческих отношений с природой, неистребимым любопытством человека, эпистемологическим перфекционизмом, красотой духовных обращений человека к человеку, когнитивной поэтикой, стилем, характеризующим создание какой-то новой архитектуры отношения к тому, чего мы еще не знаем, с возвышением истины над заблуждением, с классической трактовкой триединства истины, добра и красоты.

Эстетическое знание – это прежде всего свернутая схема художественного творчества. Но если вкладывать в термин «эстетический» его первоначальный смысл, охватывающий территорию «чувственного» и всегда имеющий чувственного референта, то само эстетическое знание можно совместить с областью чувствен-

ного знания (ощущения цвета, восприятия формы, возвышенные представления), знания, полученного о чувственной данности, и рассматривать его как структуру опытного знания – С.Кьеркегор вообще относил эстетическое знание к интроспективному знанию, усматривая задачу эстетического индивида в том, чтобы углубляться в собственную случайность. И здесь уместен вопрос: применимо ли к эстетическому знанию знаменитое кантовское положение о том, что хотя знание и начинается с опыта, но не все оно проистекает из опыта. Является ли эстетическое знание также допытным, априорным, рациональным, теоретическим? Чтобы точно поместить эстетическое знание в окрестность точки пересечения различных типов знания, выявить условия его тождества с загадочной историей сознания, важно иметь в виду апории эмпиризма и рационализма, картину современных споров по вопросу о происхождении теоретического знания. Эмпиризм ставит задачу вывести теоретическое знание «из эмпирического, рационализм считает это невозможным. Но вопрос-то остается: как появляется в нашем сознании теоретическое знание? Все существующие на сегодня ответы *рационалистов* можно выразить двумя словами: не понимаю! К этому сводится и платоновская теория воспоминаний, и теория врожденных идей, и кантианство, и конвенционализм. Но если так, то на каком основании мы концепцию, не способную ответить на вопрос о происхождении теоретического знания, называем рационализмом? Ее естественнее назвать априоризмом. Ведь априоризм – это единственное, что объединяет всех противников эмпиризма. Получается: рационализм противостоит иррационализму и делится на эмпиризм и априоризм»⁸, который представляется собой многолистную структуру, одни элементы которой могут быть ближе к эстетическим представлениям (например, декартовский априоризм) или дальше отстоять от них (априоризм Лейбница). Для судеб эстетического знания решающее значение имеет кантовский априоризм, соотнесенный с общезначимостью удовольствия: *a priori* принятое соответствие представления с субъективными условиями способности суждения должно быть, согласно Канту, значимым для каждого человека. Особого внимания заслуживают также и более поздние, гносеологически заниженные, трактовки априорности, например, практическое априори или аффективное априори.

Аргументация, лежащая в основе трактовки соотношения познания и значений эстетической дискурсивности, намного сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Что иногда здесь озадачивает, так это суждения о том, что творческие импульсации не позволяют приблизиться к самим состояниям сознания. Поэтому так важно найти теоретические аргументы для оправдания обращения к тематике переводимых и неперево-димых структур познавательного и творческого процесса, к фиксации неустранимой дистанции между ними, понять, как логика этой аргументации связывает оба мотива, и выявить внутри культурного региона как то, чему каждое из них сопротивляется, так и то, что сопротивляется каждому из них. Казалось бы, творчество, искусство никакого отношения к рационализму не имеют, а между тем именно в неисчислимых смыслах этих структур выполнены матричные состояния (кстати, далее никак не разлагаемые, соединенные с чувственностью на какой-то аморфной глубине и относящиеся к сфере синтетической деятельности – ее продуктом может быть нечто вроде «замысла творца» или «визуальной мысли») всего рационализма – ведь даже рисунок, как говорил Йозеф Бойс, представляет собой не что иное, как *особый вид мысли, перенесенный на поверхность*. Но такое перенесение вовсе не предполагает процедуру сведения художественного акта к какой-то рациональной конструкции. Анализируя творчество Гойи, Х.Ортега-и-Гассет считает, что выдвигаемая некоторыми искусствоведами гипотеза о высоком интеллекте испанского художника не совместима с его промахами, она «не позволяет понять истоки его творческих удач – я говорю и о его необычной цветовой гамме, и об изящной грации форм, и о том, как поразительно в его картинах и гравюрах раскрывается магия пластических искусств, таинственность мироздания и ужас человеческих судеб. Ясный и трезвый ум создать подобное бессилён: это вещи, не поддающиеся рациональному осмыслению. Истина в том, что творения Гойи не есть плод интеллекта, они или грубое ремесло, или порождение сна»⁹. Сказанное отнюдь не означает, что его живопись не обращена к рациональному содержанию духовной жизни, напротив, сам Ортега-и-Гассет находит в ней картину рождения идей, устремленных к трудноразрешимым вопросам, поднятым человеческим разумом.

Отчетливое представление о феномене выполнимости указанных матричных состояний можно получить только в том случае, если осознан философский смысл разума, например, в той форме, в какой он очерчен в философии Канта, который «понимает “рацио” как что-то, имеющее в себе ненаглядную сердцевину, что является пониманием и в то же время его нельзя высказать ни в каких наглядных и предметных терминах»¹⁰, и эту сердцевину составляют следы духовного воздействия в нас. Одна из форм такого аффицирования запечатлена в искусстве, в виде мудрого благоговения перед которым как раз и предстает эстетика. Она, собственно, и указывает на прокладываемый в историческом пространстве путь, став на который мы можем спастись искусством.

С другой стороны, иногда простирающейся между интеллектуальным и перцептивным, между корпусом познания и аффективным состоянием дистанцией измеряется феномен искусства: картина вызывает определенные чувства, хотя само умение чувствовать не зависит от уровня знаний. Но ведь существует особый вид знания – чувственное знание, содержащее перцептивные универсалии, схемы и гипотезы как результаты мыслительной деятельности. Художественные ценности всегда держат пропорцию рациональности, однако сосредоточиваются они вокруг знания в децентрированной сфере, т. е. делают так, что не стягиваются к его центру, а как бы осуществляют децентрацию места знания в мире культуры, образуя вместе с ним причудливое срастание, скрещивание, пересечение и переплетение, в которых все связано, но не жестко закреплено, в результате чего и возникает порядок свободы и красоты. Хотя эти культурные видообразования ведут себя преднамеренно разумно, но предумышленный итог такого их поведения нельзя получить умом, логически скопировать, воспроизвести на аналитических основаниях: можно тиражировать книгу, но не замысел художника. Здесь уместна аналогия между искусством и магией, которая, по некоторым представлениям, тоже рационально центрирована, или, как пишет К.Кастанеда, выступает в качестве создания мысли.

Процесс познания совершается и под знаком искусства, воспроизводя идею «художественной прогулки» с продуманным маршрутом, в ходе которой выявляется, какие новые оттенки прибавляют к портрету познания эстетические произведения, как

остроумно обыгрывается в них тема познания, соотношения антропологического и рационального. Поэтическое сознание подчас фиксирует даже противостояние между ними. Вспомним поэтические строки А.Рембо:

Из материнских недр, подобно обезьянам
Мы вырвались на свет, но разум против нас
И от сомнения он страждущих не спас.

Гёте указывал на своего рода эпистемологическое несовершенство: всего мышления недостаточно для мысли, но этот недостаток можно поправить, если описывать порядок мышления и знания на основе выделенных процедур, дающих возможность наблюдать, как оно складывается в своих онтологических актах (как сказал один поэт, «Только пепел знает, что значит сгореть дотла»), поэтому знать – значит онтологически исполниться), как в реальных деяниях проявляется сознание, в какой мере получают свое значение объекты знания, если они берутся, например, в измерении объектов художественного отклика, вдохновляющих на творчество. Вопрос заключается в прослеживании определенной жизненной логики, которая заставляет обратиться к пониманию того, как познающее сознание выведено на сцену в качестве драматического персонажа, как оно проходит через удивление перед миром, образующее особый философский опыт, как со стороны этого сознания ширится и разливается трансцендентальный расцвет... Уже для Декарта сознание есть не что иное, как сила страсти, а познание – почти то же, что присутствие «при заре великого и прекрасного мира, или ребенком, со свежестью “первого” раза, пережить что-то повторное и всегда возвышенное, с замиранием сердца падая в его блаженную пропасть, с исчезновением *себя* в его от нуля пульсации»¹¹. Познание и знание берет ноту эстетического переживания, на студии познания ведется поиск изысканных в своей лаконичности решений. Эпистемологический, когнитивный сюжет часто сопровождается саундтреками («original motion picture soundtrack») к ленте познания, его закадровой музыкой.

Многoplanовость эстетики познания предвещает нам и философия Спинозы, у которого «радость как страсть является знаком просветления, ведущего нас к понятиям»¹². Тема соотношения радости и разума, мудрости звучит не только в философии, но и в по-

эзии: в знаменитой оде Шиллера с радостью «мудрец читает сферы». Изобилием привнесенного веками знания о таком эстетическом ноэзисе нагружены и некоторые современные философские тексты, например, тексты М.Мамардашвили, в которых этот ноэзис связывается с экзистенциальными основами самого мышления и выражается в переживании необратимой исполненности смысла, предполагая состояние, когда мы можем мыслить в полноте своего существа. «У мышления, имеющего непосредственное отношение к истине, есть своя эстетика, доставляющая порой единственную радость человеку»¹³. В полноту своего существа, внутрь себя человек идет издалека, и радость, как способ продвижения по этому пути, имеет свои границы: по крайней мере, как отмечает Нисида Китаро, волны радости разбиваются, не докатившись до того, что существует «внутри у меня». Следовательно, эстетические свойства, процедуры и интенции мышления ясно обнаруживаются на примере философского мышления; иногда оно, вообще, выступает как чисто эстетический феномен: метафорически характеризуя мышление Делёза как нечто танцующее перед нами и среди нас, М.Фуко подчеркивал, что его философия «выступает не как мысль, а как театр: театр мима с многочисленными, мимолетными и мгновенными сценами, в которых слепые жесты сигнализируют друг другу. Это тот театр, где взрывной хохот софистов вырывается из-под маски Сократа; где методы Спинозы направляют дикий танец в децентрированном круге, вокруг которого вращается субстанция подобно обезумевшей планете; где прихрамывающий Фихте объявляет, что “раздробленное Я = растворенному Эго”; где Лейбниц, взойдя на вершину пирамиды, видит сквозь тьму, что звездная музыка – это, на самом деле, *лунный Пьеро*»¹⁴. Делёз же связывал с философией Фуко совсем другую эстетическую фигуру – поэзию. Рассматривая метод Фуко, примененный в археологии знания, он высказывал предположение, что философ «в меньшей степени создает дискурс из своего метода, чем поэму из своего предшествующего творчества, и в той точке, где философия неизбежно становится поэзией, он достигает высокой поэзии сказанного, которое одновременно является как поэзией бессмыслицы, так и поэзией самих глубоких смыслов»¹⁵.

Тем не менее надо признать, что в самих *aesthetic studies* эстетическая структурированность познания довольно редко эксплицировалась и ставилась в виде проблемы. Эстетические теории де-

ляли акцент не столько на том, как мир познается, сколько на том, как мир создается, и саму максимум *познай самого себя* они переводили в парадоксальную максимум *создай самого себя (а сделать это невозможно) и вокруг себя*. Такое смещение акцента закрыло доступ к пониманию того, как эстетически переживается сознание, как складывается его образ, как в саму сердцевину рации внесено эстетическое начало, существующее в таком понимающем режиме, где сама мысль еще не отделена от переживания и соотносена с его трансцендирующей силой, где мыслительная фигура еще находится в состоянии близости к несходной с ней фактичности, где нечто стремится извлечь себя из того, что есть, но что нельзя получить ни в одном «жанре» познания, где осуществляется переход к трансцендентальной форме смысла, вносящего разлад в гармонию.

Что есть знание – территория истины или территория незнания? История познания – это не только процесс формирования и развития экспериментального метода с его координацией «чувственного опыта и необходимых демонстраций» (Галилео Галилей), но и процесс развертывания аксиоматики, ее аподиктических моделей и дедуктивных структур, на которых основан теоретический анализ. Он использует абстрактные языки, нормативные процедуры, определяющие порядок существования объектов, чувственно постигаемой и схватываемой в интеллектуальной интуиции реальности. Эта история образует дискретную область, которую можно определить как реставрационную мастерскую познания, в которой анализируется ландшафт научной рациональности, который раскрывается через феномен рациональности «по аналогии» (включая и так называемые схематичные аналогии, например, морфогенетический ландшафт К. Уоддингтона), рассудка как творца опыта, трансцендентального действия души, проявляющегося в синтезе воображения как условия возможности априорных знаний, и других феноменах, постигаются когнитивный смысл интеллектуальной интуиции или эстетические основы гносеологии. Данную область можно отнести и к тому, что Фуко называл археологическим анализом знания, осуществляющимся независимо от установки на его кумулятивное развитие, от ссылок на авторов и их произведения, от генезиса идей, она предполагает кропотливое исследование по возрождению прошлого на основе источников, через которые открывается поле возможности знания, социальные

условия его жизни, прочитывается его более широкий культурно-исторический контекст, способы его артикуляции, закономерности дискурсивных практик. Одним из ответвлений такого анализа может быть и эстетика как другая археология. Археологический анализ переориентирует и саму философию искусства: речь вовсе не идет о том, чтобы изучать по такому источнику, как художественное произведение, происхождение знания. Определяя цель археологического анализа, который может осуществляться в направлении эстетики, Фуко пишет: «Для того, чтобы проанализировать картину, можно восстановить латентный дискурс художника; можно попытаться обнаружить неотчетливый говор его намерений, которые в конечном счете воплотились не в слова, а в линии, поверхности и краски; можно попробовать высвободить ту имплицитную философию, которая, по-видимому, сформировала его видение мира. Можно также поставить вопрос перед наукой или, по крайней мере, перед различными мнениями той эпохи и постараться понять, что художник мог у них позаимствовать. Археологический анализ имел бы иную цель: он постарался бы выяснить, в какой мере пространство, расстояние, глубина, цвет, освещение, пропорции, объемы и контуры были названы, высказаны и концептуализированы в дискурсивной практике рассматриваемой эпохи; и не было ли знание, порождаемое этой дискурсивной практикой, заключено в теории и, возможно, в спекулятивные размышления, в формы обучения и рекомендации, а также в приемы, технологии и чуть ли не в сам жест художника. И речь шла бы не о том, чтобы показать, что живопись – это некий способ обозначить или “сказать”, вероятно, настолько своеобразный, что обходится без слов. Нужно было бы показать, что, по крайней мере, в одном из своих измерений она представляет собой дискурсивную практику, воплощающуюся в технологии и полученные результаты. Описанная таким образом живопись не является ни чистым видением, которое следовало бы затем транскрибировать в материальность пространства; ни тем голым жестом, немые и бесконечно пустые значения которого должны были быть высвобождены последующими интерпретациями. Независимо от научных познаний и философских тем она насквозь пронизана позитивностью знания»¹⁶. Археологические процедуры исследования Фуко применяет в своем анализе живописи Мане, произведенных им преобразований самих основ западной живописи.

На философских построениях Г.Башляра, Ж.Делёза и М.Фуко основываются многие современные концепции эстетики познания. Сегодня анализ эстетической настроенности познания ведется в различных направлениях – от поэтики знания Ж.Рансьера и поэтологии знания Й.Фогля до идеи эстетизации дискурса, развиваемой в работах В.Бычкова и других авторов¹⁷. Так, Й.Фогль рассматривает поэтологию знания как культурно-исторический метод исследования, подтверждающий соответствие между знанием реальными и формами их репрезентации, что ведет к проблематизации самого понятия истины. Согласно вытекающей из этой концепции гипотезе, порядок знания настраивает инструментарий его изображения, а в самом зале знания возникает драматизм переменных отношений, устанавливаемых посредством творческих структур между дисциплинарными, институциональными, эпистемологически упорядоченными и формальными сферами знания. «Поэтология знания выдвигает тезис, что каждый порядок знания вырабатывает и предпочитает определенные способы репрезентации, правила и методы, благодаря которым формируется контекст исторических высказываний и создаются гештальты, сохраняющие перформативную силу этого контекста. Поэтологию можно понимать как учение о составлении форм знания – их поэзиса, как учение о жанре и средствах изображения, расширяющее понятие жанра в диаграмме, в карте, перечислении или графике... Поэтология знания допускает, что каждая эпистемологическая ситуация и объяснение связаны и с эстетическим, и с логическим решениями»¹⁸. Используя многообразные логические процедуры анализа эпистемологического события, автор ограничивается лишь некоторыми эстетическими понятиями для его описания – изображение, драма, стиль, символическое выражение, литература как форма знания. Между тем круг эстетических представлений, с помощью которых можно характеризовать познавательный, мыслительный процесс, гораздо шире. Более широк и круг тех мыслителей, на труды которых можно опереться при разработке поэтологии знания. Так, в исследовании Фогля эстетика Канта даже не позиционируется как концепция, приближающая нас к теории знания.

А ведь именно в философии Канта был разработан эстетический формат теории познания и знания – как эмпирического, так и априорного знания, т. е. знания, независимого от факта, через ко-

торый «просвечивает» опыт вещи самой по себе. В западной литературе, посвященной анализу философии Канта, исследования его эстетики занимают в последнее время не столь значительное место¹⁹, и практически нет работ, в которых бы анализировалась проблематика эстетики познания, как она раскрыта во всем наследии Канта. Эстетический формат гносеологии имеет непосредственное отношение к решению вопроса: как возможно познание? Хотя, как может показаться на первый взгляд, о каком эстетическом формате гносеологии может идти речь, если Кант, связывая его с областью практических понятий, которые, по крайней мере, косвенно относятся к предметам нашего чувства, недвусмысленно заявляет, что суждение вкуса не есть суждение познания. Более того, «так как чувство не есть способность представлять себе вещи, а находится вне всей способности познания, то элементы наших суждений, поскольку они относятся к удовольствию или неудовольствию, принадлежат, стало быть, к практическим элементам наших суждений, а не ко всей трансцендентальной философии, которая имеет дело исключительно с чистыми познаниями *a priori*» (В 829). На этом, казалось бы, тему нашего исследования можно закрыть, и самое большое, на что можно рассчитывать, так это на рассмотрение эстетического формата всего того, что возможно благодаря свободе. Но разве в признании того, что эстетическое суждение – это вовсе не суждение познания, и состоит эстетическая сверхзадача работы Канта при определении границ познания? И не будет ли такая однозначность выглядеть насилием над многозначность мысли Канта? Ведь в другом месте он будет усматривать в феномене вкуса нечто, что вносит, по крайней мере, ясность и порядок в полноту мыслей.

Но в чем, если стоять на позициях кантовского критицизма, заключается реальный вклад эстетики в содержание и ценностное, духовное пространство познания? Соотнесена ли она с какими-то предельными понятиями, указывающими на ограниченность познания, например, с понятием вещи в себе или вещи самой по себе как целью и бесконечной задачей познания, или с какими-то другими структурами трансцендентальной философии?

Если мы внимательно рассмотрим структуры трансцендентальной философии, то столкнемся с весьма озадачивающими нас моментами. Например, конструкция аппарата познания – это кон-

струкция аппарата познания разумом, и когда Кант характеризует способ понимания разумом, то он сразу же обращается в предисловии ко второму изданию «Критики чистого разума» к такой сугубо эстетической структуре его самодеятельности, как творчество, созидание: «...разум усматривает только то, что сам создает по собственному проекту (die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt)» (XIII). Или возьмем другой пример: суждения о самом человеческом разуме отсылают к каким-то обстоятельствам, которые возвышают его. Стало быть, в ткань трансцендентального анализа сам философ вводит чисто эстетическую категорию возвышенного.

Далее, то, что Э.Гуссерль называл познающей жизнью, не имеет границ, но в каждой конкретной познавательной ситуации мы не владем всем объемом знаний, пространство знания в целом может быть окинуто взором лишь со своего завершающего этапа. Но разве знаниевое произведение имеет свое завершение? Ведь оно бесконечно. Анализируя кантовский подход к этой проблеме, исследователи тоже указывают на эстетический смысл феномена познания. Связывая кантовское видение познавательных образований с проблемой актуальной и потенциальной бесконечности, М.Мамардашвили отмечает: «...задача познания бесконечна: знать что-нибудь истинным образом – это значит иметь пройденной бесконечность относящихся к делу или к содержанию истины оснований. В действительности мы действуем в сознании цейтнота, уходя вбок от непроходимой бесконечности в поперечный срез и оказываясь в феномене совести, в феномене знания или в эстетическом феномене. Позже Кант выработает для выражения этого трансцендентальный, а не трансцендентный аппарат анализа»²⁰. Эстетический формат теории знания, тона которого переходят в оттенок незнаемого, построен у Канта на потрясающей интуиции размерностей мышления, на понимании, например, его категориальных форм, через которые предмет, хотя и определяется, мыслится, но не познается. Именно эти формы сочетаются с формами инклюзивной чувственности. В то же время здесь знание приподнимается так, чтобы с его возвышенности было видно место для мастерской творчества, чтобы можно было отрефлексировать, как извлекается само знание о художественном событии, о state of the art*.

* состояние искусства (англ.)

Если философски говорить о том смысле, в котором эстетическое впервые вступило в историю и который делает эстетику эстетикой, то он возник из решения вопроса о связи чувственности и мышления, сознания в целом, и вся последующая история эстетики превращается в историю его развертывания в сложную композицию, которая удерживает одновременно два начала и исходит сразу и из чувственности, и из разума, подобно тому, как это происходит с созданным Деррида понятием *след*, который «одновременно идеален и реален, умопостижаем и чувственен, он выступает как прозрачное означение и как непрозрачная энергия, так что *ни одно метафизическое понятие не может его описать*»²¹. Чтобы понять, как эстетические способности участвуют в познавательных процессах, нужно выявить возможности для установления правильного соотношения чувства и разума, меры их взаимосвязи. Смысловые части духовного регистра – от разума до эстетического восприятия – вводятся Кантом каким-то едва заметным образом: например, то, что можно назвать чувством удовольствия, которое еще Декарт трактовал как любовь к прекрасному, есть нечто, относящееся к вариативным формам, к измененному, модифицированному состоянию, касающемуся тех определений явлений, которые могут быть указаны только эмпирически. Противопоставляя изменчивый мир чувственных вещей миру неизменных эйдосов, Платон указывает на таинственность изменяющихся состояний души – «все, что причастно душе, изменяется, так как заключает в самом себе причину изменения; при этом все перемещается согласно закону и распорядку судьбы» («Законы», 904с, пер. А.Н.Егунова). Впоследствии Аристотель будет трактовать изменение как переход от потенциальности к актуальности, размышляя при этом об изменяющем как причине изменяемого: причина статуи – искусство ваяния. Характеризуя свой трансцендентальный метод как *измененный метод исследования*, Кант дополняет метафизическое истолкование трансцендентальной эстетики положением о том, как возможно понятие изменения (движения как перемены места) как чего-то, что нельзя отнести к априорным данным, для его схватывания требуется восприятие и последовательность определений. «Всякое изменение (переход из одного состояния в другое) непрерывно... Изменчивость касается лишь тех или иных относящихся к явлениям определений, которые могут быть указа-

ны только опытом, между тем как причина их должна находиться в неизменяемом» (В 213), т. е. в субстанции. Поэтому нельзя отнести к чисто априорным положение о том, что всякое изменение имеет свою причину – ведь оно может быть получено только опытным путем. Судить о возможности понятия изменения – значит уяснить его через такую априорную форму чувственного созерцания, как постоянно текущее время. Философ понимает само изменение как синтез противоположных определений или предикатов чего-то тождественного, находящегося во времени. Движение точки в пространстве, пребывающей в различных местах, делает для нас наглядным внешнее изменение, при котором из данного состояния следует противоположное, внутреннее же изменение мы образно представляем посредством проведения некоторой линии, символизирующей время, хотя чтобы представить линию существования нас самих в различных состояниях мы опять обращаемся к внешнему созерцанию. «Понятие изменения предполагает один и тот же субъект с двумя противоположными определениями, как существующий» (В 233), так что каждое из этих определений переходит в свою противоположность, и их синтез рационально постижим через схематизм продуктивной способности воображения. Как это ни парадоксально, но «только постоянное (субстанция) изменяется; изменчивое подвергается не изменению, а только *смене*, состоящей в том, что некоторые определения исчезают, а другие возникают» (В 230–231). Представление о бытии и небытии неизменяемого располагается на том уровне общего самосознания, где уместна оппозиция «сохранение – устранение», «возникновение – исчезновение», которую еще Аристотель рассматривал в качестве одного из видов изменения, хотя в христианской традиции возникновение, например, не тождественно творению как созданию нового из ничто. Одна их сторон этого противостояния – исчезновение имеет своей предельной точкой конец всего сущего: если конечная цель бытия разумных существ «оказывается недостижимой, то сотворенное бытие теряет в их глазах смысл, как спектакль без развязки и замысла»²².

Поле изменений – некая активная область, являющаяся вместилищем всех эстетических явлений и событий. Кант показывает значение инвариантных структур в изучении изменений эстетического субъекта. Драматические изменения в мышлении могут по-

казаться незначительными, слабыми, звучать в качестве тихой коннотации, но и их силы достаточно для образования эстетического пространства, целого мира искусства. Причем Кант описывает эти изменения не как случайную драму, а как драму метафизически невозможного. Если в «Критике чистого разума» он характеризовал изменение как переход из одного состояния в другое, то в «Критике способности суждения» он вводит тему невозможного, но, тем не менее, выполняемого перехода между областью понятия природы в качестве чувственного и областью понятия свободы в качестве сверхчувственного. Из чего-то возносящегося над необозримой пропастью между способностью познания и способностью желания (между краями этой пропасти перебросить теоретический мост невозможно в принципе) и появляется новый мир сознания – эстетический. Сила эстетического дает возможность навести мост между чувственным и сверхчувственным, она как бы парит над этой пропастью – «должно существовать основание *единства* сверхчувственного, лежащего в основе природы, с тем, что практически содержит в себе понятие свободы, и хотя понятие об этом не достигает познания этого основания ни теоретически, ни практически, все же оно делает возможным переход от образа мыслей, согласно принципам природы, к образу мыслей, согласно принципам свободы»²³. Следовательно, наведение такого моста возможно постольку, поскольку мы имеем дело с мысленным образом, мотивированным наблюдениями за творческой деятельностью. Именно способность суждения, которой в форме рефлектирующей способности надлежит подниматься от особенного в природе к общему, явилась тем долгоискомым средним, в чем теоретический и моральный образы мысли соединились в новую конкретность. Способствуя осуществляющемуся в мыслительном поле переходу, трансцендированию (трансцендентальный принцип способности суждения), способность суждения предстала в качестве матрицы эстетических формообразований. Благодаря своему расположению в том эпистемологическом месте, в котором должно состояться соединение понятий природы и понятий свободы, эстетика позволяет по-новому посмотреть на сам феномен связности философской системы. К тому же «стремление уяснить место и роль способности суждения в общей системе высших познавательных способностей у Канта (наряду с познающим рассудком и практи-

ческим разумом) и соответственно место “Критики способности суждения” в отношении “Критики чистого разума” и “Критики практического разума” непосредственно обращает к традиционной форме постановки вопросов, а именно: как сам Кант понимал эти место и роль, как мотивировал необходимость этой работы, какие возлагал на нее надежды и в какой мере результат оправдал эти намерения, получилось ли то, что предполагалось, или нечто иное. Однако ситуация с “третьей” “Критикой” настолько нестандартна, что возможные ответы на эти вопросы оказываются лишь прелюдией к иным, более фундаментальным»²⁴.

Сознавать приоритетность отмеченных изменений, мутаций, переходов, смещений – значит вписывать их в структуры связующей представленности реального и идеального, понимать, почему субъект со всеми изменениями своих представлений вверяется внутреннему чувству. Поэтому здесь никуда не уйти от вопроса, приводит ли эстетическое чувство к возникновению новых явлений: «вызывает ли в нас ощущение удовольствия сознание того, что мы покидаем данное состояние или перспектива того, что мы *вступаем* в новое состояние?»²⁵. С взрывной динамикой такого перехода связано и моральное чувство. Вывать к живой силе изменения в связи с другими людьми, в общении с ними (характеризуя структуры общения в современном научном сообществе, отечественный ученый А.Э.Конторович подчеркивал, что *люди становились по-настоящему красивыми, делая общее дело*), сознавать элемент преобразования себя, проявляющийся, скажем, в актах украшения, – почти тоже, что присутствовать при рождении гения вкуса как способности выносить общественное суждение, участвовать в том, что может создавать, удерживать и возвещать свою чистую форму: «... в эстетической способности суждения благоволение к предмету вызывается не непосредственно *ощущением* (содержательным в представлении о предмете), а тем, как свободное (продуктивное) воображение соединяет его посредством творчества, т. е. вызывается формой» – каким-то средством выражения для превращения в феномен прежде не явленного, не высказанного, хотя и являющегося условием любого высказывания, дающим смысл художественной гениальности, «ибо только форма способна притязать на всеобщее правило для чувства удовольствия»²⁶. Форма и способность суждения обмениваются своей тождественно-

стью, характеризуя строение и функционирование эстетической предметности: можно даже сказать, что сама форма эстетической действительности – подлинное открытие Канта. Приобретая в его философии трансцендентальный облик, эстетика трансформировалась в совершенно новую, построенную на платформе субъективизма как самодостаточной конститутивной стихии историю того, что было создано людьми – не только в области искусства, но области всего того, что явилось начинанием, произведением и открытием сознания, всего того, что свидетельствовало об основательности духа в творениях бытия. Эстетически ориентированное сознание дает системную связь пропорции между различными явлениями и притягивает на такое целое, которое само не является частью какого-то другого целого – и в этом его инспирирующая позиция по отношению к познанию, образ которого в философии Канта ведь тоже создается так, «чтобы не содержать в себе ничего, что было бы в свою очередь частью какого-то другого целого. Настолько глубока у Канта идея самопорождения, структурного порождения, или резонанса внутри структур на собственных основаниях (резонансного рождения). Такова его эстетика. Ведь когда мы понимаем произведение, мы всегда понимаем его уникальным способом и индивидуальным образом можем записать эту интерпретацию, но это понимание индуцируется, если произведение построено, если оно имеет структуру»²⁷.

Соотнося трактовку понятия изменения с эстетической моделью произведенного внутри структуры, которое является основанием для такой полноты, форма или структура, возможностью которой является форма, выступает источником эстетического переживания, и как таковая она испытывает напряжение, которое привносит в нее апория гармонии (согласованность чувственных представлений, которая доступна восприятию только через стихию бурной порывистости гения, основывается на диссонансе в сообществе представлений). Поэтому прав М. Мамардашвили, когда подчеркивает, что «эстетическое заложено у Канта в самое начало, в самую сердцевину определения формы. Можно даже показать, что так называемые понятия пространства, времени, другие понятия – являются не понятиями, но идеями разума, похожими на эстетические идеи. Я имею в виду, что сама формулировка определения пространства как идеи в одном месте и определение

эстетических идей в другом месте кантовского текста являются кристаллизациями одной и той же бьющейся мысли»²⁸ – мысли, порождающей бесконечное множество других мыслей, неизреченное богатство мыслей. В структурах современной рациональности тайна жизни вообще связывается с тайной формы. Учитывая столь фундаментальное значение для эстетики и искусства понятия формы (которая мыслится Кантом как нечто главное во всяком изящном искусстве, в поэзии, например, предлагается такая форма, которая синтезирует изображение понятия с богатством мыслей, и поэтому возникает сомнение в справедливости позиции современного американского исследователя, согласно которой в философии Канта не обеспечена связь между эстетической формой и эстетической идеей²⁹), являющейся не чем иным, как «способом, каким душа аффицирует самое себя своей собственной деятельностью» (В 68) и упорядочивает многообразное в сознании, трудно согласиться с критикой кантовского представления области эстетических рассуждений в виде формальной системы, или принципа формализации, которую дает Т.Адорно. Указывая на двойственность эстетики Канта, которая будто бы сама раскаивается в своем содержании, Адорно пишет: «Кант достигает объективности эстетики, к которой он стремится, равно как и объективности этики путем формализации на основе общих понятий. Формализация противоречит эстетическому феномену как конститутивно особенному. Ни для одного произведения искусства не является существенно важным то, чем оно должно быть в соответствии с чистым понятием искусства. Формализация, акт субъективного разума, оттесняет искусство в чисто субъективную сферу, в конечном итоге бросая его на волю случайности, из под которой Кант хотел вырвать искусство и которой само искусство оказывает сопротивление»³⁰. Но чтобы ответить на вопрос, как достигается объективность эстетики в кантовском трансцендентализме, нужно сначала выяснить, не является ли сама объективность идеей разума, аналогичной эстетической идее, а уже затем обсуждать вопрос о формализации эстетических абстракций, об операциях, выполняемых трансцендентальной логикой над эстетическими суждениями, раскрывать, почему, например, внутреннее чувство берется именно со стороны его формы. Совершенно непонятно, на каком основании Адорно утверждает, что формализация противоречит эстетическому фено-

мену. Ведь касаясь даже такого наиболее развитого вида формализации, как математика, Кант отнюдь не противопоставляет ее музыке: поскольку здесь математические отношения проявляются в пропорции колебаний воздуха, то само слуховое восприятие Кант рассматривает как действие, в процессе которого выносятся суждения о форме в игре многих ощущений, «форма сочетания этих ощущений (гармония и мелодия), заменяя форму языка, служит лишь для того, чтобы посредством пропорционального строя их... выразить эстетическую идею связанного целого – неизреченного богатства мыслей – в соответствии с определенной темой, которая составляет преобладающий аффект в музыкальном произведении. Единственно от этой математической формы, хотя и не представляемой определенными понятиями, зависит благорасположение, которое одна лишь рефлексия о таком множестве сопутствующих друг другу или следующих друг за другом ощущений связывает с их игрой как условием красоты этой формы, значимым для каждого... Однако в возбуждении и в душевном волнении, порождаемом музыкой, математика не принимает, конечно, ни малейшего участия; она только необходимое условие (*condition sine qua non*) того соотношения впечатлений и в сочетании, и в их смене, благодаря которому становится возможным соединять их вместе и помешать им уничтожать друг друга, согласуя их для непрерывного волнения и оживления души через созвучные с ними аффекты, что и приводит душу к спокойному самонаслаждению»³¹.

Эстетическая спецификация структуры эпистемологических данных связана и с навыками традиции осмысления феномена совершенства – у Канта в этой связи речь идет, прежде всего, о внутреннем совершенстве человека, подчиняющего собственные способности своему свободному произволу. Эта спецификация соотносится и с пониманием, как может возникнуть если и не познание, то хотя бы аналог познания и самопознания, его вяжущей силы, в какой мере присутствует разум в структуре эстетического сознания. В то же время эстетика познания у Канта имплицитована пониманием того, как в умственном действии содержится примесь, полученная от различных чувственно определенных миров, примесь чувственно-образных структур: «как бы далеко мы ни заходили в своих понятиях и как бы мы при этом ни абстрагировались от чувственности, им все же присущи всегда *образные* пред-

ставления, непосредственное назначение которых состоит в том, чтобы сделать их, невыводимых обыкновенно из опыта, *применимыми к опыту*»³² – этому продукту синтеза чувственности и рассудка. Связка с этими структурами сознания появляется и в случае эвристических методов исследования, которые, «видимо, все еще скрыты от нас в опытном применении наших рассудка и разума, которые, если бы нам удалось осторожно извлечь их из него, могли бы обогатить философию определенными максимумами, полезными даже для абстрактного мышления»³³. Кант полагает, что в самом чувстве удовольствия и неудовольствия разум присутствует скрыто, его высшие понятия философ сближает с духовными понятиями, с чувствами благородной души и с нравственными побуждениями, которые непосредственно заложены в человеческом сердце.

В «Антропологии с прагматической точки зрения» Кант вначале значительно сужает поле эстетического рассмотрения чувственного и рассудочного познания, ограничивая его лишь требованием популярности. Эстетика избирает пути, становясь на которые можно уйти и от упреков в поверхностности, которые логика предъявляет к чувственности, и от упреков в сухости, возникающей из-за абстрактного характера рассудочной деятельности. Само эстетическое начало внутренне связано с пафосом рационально-априорной уверенности, с апологией чувственности (способности представлять в созерцании, в которой мир индивидуализировался необратимым образом), которая структурируется с точки зрения познавательной способности в качестве собственно *чувства* (способность созерцания в присутствии предмета) и *воображения* (та же способность, но проявляющаяся и без присутствия предмета). Вопрос в том, как, например, осуществляется то, что обозначается как интродукция способности воображения в систему чистых познавательных возможностей. В зависимости от того, аффицируется ли наше тело внешними предметами или его аффицирует душа, чувства делятся на внешние и внутренние. Внутреннее чувство Кант отличает от глубинного чувства, под которым как раз и понимается эстетическое чувство, чувство удовольствия или неудовольствия, т. е. «способность субъекта определяться некими представлениями к сохранению или устранению состояния этих представлений»³⁴. Что же касается воображения, которое ведет с людьми довольно-таки странную игру и которое богаче и плодотворнее в создании

представления, чем чувство, то оно – прежде всего как продуктивная способность созерцания (создающая для нас своего рода общение с самими собой, эту фундаментальную эпистемологическую структуру, поскольку мыслить, по Канту, значит тоже *говорить* с самим собой) и первоначального изображения предмета (это в первую очередь пространство и время как структуры, имплицитированные в воздействие предметов на органы чувств), – хотя и не относится к творческой инстанции сознания, поскольку его продукты могут быть необузданными и превратными, само вынуждено брать материал для своих созданий из чувств. Воображение играет важную роль в познавательном процессе именно потому, что оно «предоставляет рассудку материал, чтобы дать его понятиям содержание (для познания), вследствие аналогии своих (сотворенных) созерцаний с действительными восприятиями как будто придает первым реальность»³⁵. Воображение берет материал для своих творений, прежде всего, из таких видов чувственности, как слух и зрение.

Они являются структурами осознаваемого опосредованного восприятия, в которых индивид знает себя в качестве субъекта собственных изменений. Слух и зрение могут усиливаться искусством, при этом их эстетическая ценность возрастает по мере цивилизационного развития (согласно Канту, цивилизованность людей зависит от степени их актерства). С познавательной точки зрения они важны тем, что ведут субъект через рефлексию к познанию порядка вещей, который предстает внешним чувствам, правда, не как порядок вещей самих по себе, а как вещей вне нас. Создавая учение об априорных принципах чувственности, которое должно стать учением о ноуменах в отрицательном смысле, Кант мыслит ее как нечто весьма позитивное, относимое к рецептивности и служащее «необходимым для познания дополнением к рассудочному представлению»³⁶. Без чувственности законодательствующий рассудок не мог бы получить богатейший материал для обработки в понятиях. Сам процесс познания Кант понимает как нечто возникающее, во-первых, из соединения мысли, созерцания и понятия, в результате чего сами понятия делаются чувственными, а созерцания подводятся под понятия, и, во-вторых, из установления отношения представлений к объекту. Но осмыслить процедуры такого установления невозможно без обращения к базовым эстетическим

понятиям, прежде всего, интуиции и воображению, что становится вполне очевидным даже при установлении отношения к математическому объекту. Анализируя кантовскую диспозицию понятия познания, Г.Коген отмечает, что «собственно спорным объектом чувственности с давних пор является математика, хотя и в ней хотели познать соучастную (*mitwirkende*) деятельность рассудка. И всегда *математика* и особенно *геометрия* ссылалась преимущественным образом на *интуицию* и воображение. Таким образом, по крайней мере, следовало бы ожидать, что при особом исследовании математического способа познания можно было бы определить спорный фактор ощущения, в то время как путем смешения с учением о природе возникла сложность с разумом, и выделение чувственности стало трудно достижимым»³⁷.

Сам объект определяется в процессе наделения субъективным смыслом пространства и времени как форм нашего созерцания – этих структур порядка для чувственного содержания, возникающих из природы духа по неизменным законам. Именно форма переводит чувственное многообразие в упорядоченное целое. «Человек потому способен воспринимать по законам, общим для человеческих существ, что кроме многообразной материи, кроме неповторимо множественных ощущений есть формы чувственности. Иными словами, есть что-то в нас, что сразу задает форму предметности»³⁸. Чувственность, трансцендентальная эстетика лежит в основаниях нашей сознательной жизни, и ее нам следует принять как далее неразлагаемое явление сознания, ниже уровня которого мы не можем погружаться в своем исследовании. К нему нужно отнестись как к реальному факту. Сам геном сознания нам неизвестен, но, скорее всего, и без его исследования мы можем уяснить принципы чувственной жизни, построить онтологию чувственности, выявить ее антиномии, возможности ее эстетического осмысления. В философии Канта чувство, переживание, склонность связаны со всеобщим, что открывает эстетические перспективы для анализа особых состояний мышления (онтологическая радость и наслаждение, ощущаемое самой мыслью, ее возвышенность, красота мыслительных структур и так далее). Благодаря такой связи, как отмечал Гегель в своем анализе кантовской эстетики, «мысль получает воплощение в художественно прекрасном и материя определяется ею не внешним образом, а существует свободно, так

как природное, чувственное, переживаемое и т. д. имеет в самом себе меру, цель и согласованность. Как созерцание и чувство возведены в духовную всеобщность, так и мысль отказалась от своей вражды к природе, но и стала радостной в ней»³⁹.

Примечания

- ¹ Одни из последних работ на эту тему: *Hong L.Z. Aesthetic Theory of Cognitive Science (Chinese Edition)*. Guangming Daily Press, 2012 (January 1); *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience* / Ed. by A.P.Shimamura and St.E.Palmer. Oxford University Press, 2012; *Mahrenholz S. Kreativität. Eine philosophische Analyse*. Berlin, 2011.
- ² *Paál G. Was ist schön? Ästhetik und Erkenntniss*. Würzburg, 2003. S. 7.
- ³ *Делёз Ж. Новый архивариус (Археология знания) // Фуко М. Археология знания*. СПб., 2012. С. 402.
- ⁴ *Слотердайк П. Сферы. Плюральная сферология*. СПб., 2010. Т. 3. С. 20.
- ⁵ *Спиноза Б. Сочинения*. В 2 т. Т. 2. СПб., 1999. С. 499.
- ⁶ *Фуко М. Археология знания*. СПб., 2012. С. 330.
- ⁷ *Декарт Р. Сочинения*. В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 575.
- ⁸ *Левин Г.Д. Опыт, факт и эмпирическое знание // Вопросы философии*. 2012. № 11. С. 77–78.
- ⁹ *Ортега-и-Гассет Х. Веласкес*. Гойя. М., 1997. С. 328.
- ¹⁰ *Мамардашвили М. Кантианские вариации*. М., 1997. С. 137.
- ¹¹ *Мамардашвили М.К. Под знаком Картезия // Встреча с Декартом*. М., 1996. С. 389.
- ¹² *Делёз Ж. Критика и клиника*. СПб., 2002. С. 194.
- ¹³ *Мамардашвили М.К. Эстетика мышления*. М., 2000. С. 9.
- ¹⁴ *Делёз Ж. Логика смысла. Фуко М. Theatrum philosophicum*. Екатеринбург, 1998. С. 472–473.
- ¹⁵ *Делёз Ж. Новый архивариус (Археология знания)*. С. 400.
- ¹⁶ *Фуко М. Археология знания*. СПб., 2012. С. 347–348.
- ¹⁷ См.: *Ranciere J. Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art, Galilée*, 2011; *Ranciere J. The poetics of knowledges: a method of equality, an equalizing system* /<http://ranciere2.webs.com/theoeticsofknowledge.htm>; *Фогль Й. Поэтология знания // Вопросы философии*. 2012. № 8. С. 106–116; *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства*. М., 2012. С. 19–21.
- ¹⁸ *Фогль Й. Поэтология знания // Вопросы философии*. 2012. № 8. С. 109.
- ¹⁹ См.: *Ginsborg H. Kant // The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Eds. Theodore Gracyk and Andrew Kania. Oxford, 2011. P. 328–38; *Goldenbaum U. Rev. of Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing, by Frederick C.Beiser // Journal of the History of Philosophy*. The Johns Hopkins University Press, 2011. 49. P. 258–59; *Kiryushchenko V. Logic, Ethics, and*

- Aesthetics: Some Consequences of Kant's Critiques in Peirce's Early Pragmatism // *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* 2011. 3.2. P. 258–74; *McCall C.* Rev. of *The Kantian Aesthetic: From Knowledge to the Avant-Garde*, by Paul Crowther // *Philosophy in Review*. University of Victoria, 2011. 31. P. 191–94; *Meerboote R.* Hughes on Kant's Aesthetic Epistemology // *Kant-Studien*. Mainz, 2011. 102.2 S. 202–12; *Parker K.A.* Rev. of *Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze and Aesthetics*, by Steven Shaviro // *Review of Metaphysics*. Washington, 2011. 64.3. P. 658–59; *Proulx J.* Nature, Judgment and Art: Kant and the Problem of Genius // *Kant Studies Online*, posted 2011. January 31; *Rueger A.* “Systematicity and Symbolisation in Kant's Deduction of Judgements of Taste // *Bulletin of the Hegel Society of Great Britain*. The University of Sussex, 2011. Vol. 63–64. P. 232–51; *Strandhagen B.* Aesthetics and Morality in Kant // *Kant, Here, Now, and How*. Mentis Verlag GmbH., 2011. P. 257–71; *Vandenabeele B.* Schopenhauer on Sense Perception and Aesthetic Cognition // *Journal of Aesthetic Education*. The University of Illinois, 2011. 45.1. P. 37–57; *Völker J.* Ästhetik der Lebendigkeit: Kants dritte Kritik. Potsdam, 2011; *Walker R.* Rev. of *The Kantian Aesthetic*, by Paul Crowther // *Philosophical Quarterly*. University of East Anglia. 2011.61. P. 859–61.
- 20 *Мамардашвили М.* Кантианские вариации. М., 1997. С. 176.
- 21 *Автономова Н.С.* Философский язык Жака Деррида. М., 2011. С. 158.
- 22 *Кант И.* Собр. соч. В 8 т. Т. 8. М., 1994. С. 209.
- 23 *Кант И.* Соч. на нем. и рус. яз. Т. 4. М., 2001. С. 91.
- 24 *Перов Ю.В.* Кант о способности суждения в контексте природы и свободы, сущего и должного // *Кант И.* Критика способности суждения. Изд. 2-е. СПб., 2006. С. 15.
- 25 *Кант И.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1994. С. 261.
- 26 Там же. С. 272.
- 27 Там же. С. 130.
- 28 *Мамардашвили М.* Кантианские вариации. М., 1997. С. 127–128.
- 29 См.: *McMahon J. A.* Critical Aesthetic Realism // *Journal of Aesthetic Education*. Illinois, 2011. 45.2. P. 49–69.
- 30 *Адорно Т.В.* Эстетическая теория. М., 2001. С. 241–242.
- 31 *Кант И.* Соч. на нем. и рус. яз. Т. 4. С. 463, 465.
- 32 *Кант И.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 89.
- 33 Там же.
- 34 Там же. Т. 7. С. 172.
- 35 Там же. С. 190.
- 36 Там же. С. 157.
- 37 *Коген Г.* Теория опыта Канта. М., 2012. С. 134–135.
- 38 *Мотрошилова Н.В.* Рождение и развитие философских идей: историко-философские очерки и портреты. М., 2010. С. 391.
- 39 *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. Т. 1. СПб., 2001. С. 131.

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

В.В. Бычков, В.В. Иванов

МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ДУХ СИМВОЛИЗМА* (Фрагменты новых материалов для Триалого)

Публикуем фрагменты новых материалов двух авторов «Триалого»¹, посвященные одной из значительных проблем эстетики и философии искусства, которая до настоящего времени не получила еще достаточной современной разработки ни в отечественной, ни в зарубежной науке. Типология ряда уровней работы с художественным материалом (изображение, выражение, символизация) рассматривается на материале символистского искусства, в частности, путем многоуровневого анализа живописи Джованни Сегантини (1858–1899).

В.Иванов (Берлин, 23.09–10.11.11) (Получено 19.12.11. – В.В.)

Дорогой собеседник,

летом я дерзновенно принялся за *мега-мета-эпистола*, в которой хотел дать развернутый ответ на ряд Ваших вопросов о моем понимании метафизического синтетизма (МС). Усердно принявшись за дело я, вероятно, перешел за допустимые в переписке пределы, напугав неожиданной словоохотливостью своих обремененных трудами собеседников. К их ужасу и эстетическому неудовольствию на виртуальной сцене появились собакоголовые, хвостатые, химерические и рогатые существа, претендующие на благородное мифологическое происхождение. Словом, открылся ящик Пандоры... Каюсь, увлекся малость...

Ранее я пытался охарактеризовать первый тип символизации в том виде, в котором он проявился в творчестве Бёклина. Он хорошо вписывается в классификацию МС, другой – не менее важ-

* В тексте использованы материалы исследовательского проекта № 11-04-00007а, поддержанного РФНФ.

ный для самого Бёклина – остался по ряду причин за ее пределами, что Вы отметили в одном из своих писем. Я намеревался еще летом восполнить этот пробел, но увлекся анубисианской темой... Теперь – после обмена царапками и тычками – наступила отдохновенная пауза. Не хочется ее нарушать полемическими выкриками и т. п., поэтому тихо и скромно приступаю к выполнению намеченного плана.

Тот тип второй символизации, который я нахожу в творчестве Бёклина, можно *cum grano salis* обозначить как собственно *метафизический*. Если не побояться вызвать в умах смутительную путаницу, то следовало бы говорить о *Pittura Metafisica*, заимствуя этот удачный термин у де Кирико, и употребить его в расширительном смысле для обозначения тех произведений, созданных во второй половине XIX в., в которых внешне миметически трактованные образы наделены метафизическим смыслом.

Термин *метафизика* я использую свободно для обозначения эстетических содержаний, выходящих за пределы эмпирического сознания. Прекрасно сознаю, что подобное словоупотребление нуждается в солидном обосновании и разъяснении. Примите теперь этот термин лишь *эмблематически*. *Pittura Metafisica* – если все же с долей риска воспользоваться термином, введенным в оборот де Кирико, – представляла собой течение, альтернативное по отношению к той линии развития, которая получила начало в творчестве импрессионистов. «К этому же приблизительно времени, – отмечал Кандинский, – относятся три явления *совершенно другого рода* (курсив мой. – В.И.)». Эстетика классического модерна и воспитанный на ней вкус приучили относиться к этому *другому роду* живописи с легким чувством превосходства, которое в последнее время сменяется более благожелательным отношением, хотя дело пока во многом ограничивается музейно-выставочной сферой, без того чтобы смена эстетически-вкусовых парадигм существенно повлияла на нынешнюю пустынно *пост-художественную* ситуацию.

Этот «*совершенно другой род*» живописи характеризуется, согласно Кандинскому, своими «исканиями в нематериальных областях». «Нематериальное» в этом смысле полностью синонимично *метафизическому*, поэтому мне представляется правомерным *эмблематически* определить это направление как *Pittura Metafisica*. С точки зрения МС к этому роду живописи не приложим принцип

сочетания несочетаемого (хотя возможны некоторые оговорки: о них будет речь ниже). Главным является стремление выразить «внутреннее содержание во внешних формах», не прибегая к синтезированию несочетаемых в природном мире форм и существ. Под «внутренним» опять-таки следует понимать *метафизическое (нематериальное) содержание*.

Все эти термины, конечно, нуждаются в уточнении, но я в данном случае апеллирую к Вашей способности угадывать подлинный смысл моих высказываний, несмотря на их умышленную *размытость*. Одна из главных трудностей заключается в том, что мы оба – по мере наших сил – стремимся на понятийном уровне выразить наш эстетический опыт трансцендирования², в котором мы соприкасаемся с метафизическими реальностями, тогда как язык в том виде, в котором он ныне существует, предназначен, прежде всего, для описания данных, предоставляемых нашими внешними чувствами и обрабатываемых при помощи абстрактного интеллекта. Поэтому, когда речь заходит об «исканиях в нематериальных областях», то их описания неизбежно принимают эмблематический характер.

Кандинский назвал трех наиболее выдающихся представителей подобных *метафизических* исканий в живописи второй половины XIX в.: Россетти, Бёклина и Сегантини. Россетти пока можно оставить в покое, поскольку его работы не подпадают под тот тип символизации, который я предполагаю рассмотреть в данном письме. Остановлюсь только на Бёклине и Сегантини³. Отмечу лишь, что Россетти и Бёклин, с одной стороны, и Сегантини, с другой, принадлежат к совершенно разным поколениям. Россетти родился в 1828 году, Бёклин годом раньше. Густав Моро двумя годами раньше (1826).

Сегантини родился почти на тридцать лет позже, в 1858 г. Его ровесники – Ван Гог (1853) и Врубель (1856). Напрашиваются и литературные параллели при характеристике двух поколений: в 1821 г. родился Бодлер, в 1854 – Рембо.

Естественно, что между Россетти, Моро и Бёклином больше общего друг с другом, чем с Сегантини. Все трое захватили что-то от атмосферы романтизма, и еще не отмершее ко времени их юности чувство органической укорененности европейской культуры в античности питало их воображение.

Сегантини уже рос в совсем иной атмосфере, от которой он задыхался и предпочел, по примеру ницшевского Заратустры, скрыться на альпийских уединенных вершинах. Вместо романтизма его поколение столкнулось с полностью опустошенным образом мироздания, начарованным естествознанием, и только немногие смогли преодолеть его иссушающее душу воздействие.

Кандинский отметил своеобразную двойственность, присущую творчеству Сегантини. С одной стороны, в сравнении с Россетти и Бёклиным он кажется «в этом ряду – внешне наиболее материальным». Не удивительно, что кому-то Сегантини представляется «сугубым реалистом». «Он брал, – замечает Кандинский, – совершенно готовые природные формы, которые нередко отрабатывал до последних мелочей».

С другой стороны, такой миметический метод сопровождался проникновением в трансцендентальные структуры, стоящие за формами природного мира. Сегантини «умел, несмотря на видимо материальную форму, создать абстрактные образы». В результате Кандинский пришел к парадоксальному выводу, что благодаря такой природной Сегантини способности, он – в сравнении с Россетти и Бёклиным – «внутренне наименее материальный из них». На моем языке, наиболее *метафизичный*. Данное определение не распространяется, впрочем, на все творчество Сегантини, прошедшего путь от реализма в узком смысле этого слова к символизму. Сам Сегантини о метафизике никогда (насколько мне известно) не говорил и, поскольку он с увлечением читал Ницше, то возможно, стал бы протестовать против обозначения своих картин как *метафизических*.

Несомненно одно: в последний период своего творчества (1894–1899) он все более и более склонялся к символизму, что, согласно определению, предполагает трансцендирующий выход за пределы эмпирически данной действительности (такой выход не обязательно связан с традиционными формами религии и, как известно из истории западноевропейского символизма, большинство художников этого направления тяготели либо к чисто индивидуалистическим формам духовной жизни, либо, подобно Малларме, придерживались атеистических убеждений).

Таким образом, говоря о метафизическом элементе в творчестве Сегантини, я подразумеваю те композиции, которые художественно-эстетическими средствами пробуждают у созерцателя

чувство наличия «второй» действительности, имманентно присутствующей в «первой» (эмпирически данной). Это и имел в виду Кандинский, когда считал Сегантини «внешне наиболее материальным» в сравнении с Россетти и Бёклином, в тоже время «внутренне наименее материальным из них». Если продумать эту мысль, то она предстанет своеобразным вариантом принципа сочетания несочетаемого, но реализованным не на внешнем уровне, как в мифологических картинах Бёклина, а на более сокровенном, сочетающим видимую реалистичность с невидимым (эстетически переживаемым) содержанием.

Этот тип сочетания несочетаемого, однако, совершенно другого порядка, чем те, которые даны в МС; и, прежде всего, он разительно отличается от астрально-окультиного типа символизации, равно как и розенкрейцеровского, своей недосказанностью и неопределенностью, как эстетической, так и религиозной. Никаких парадоксальных несочетаемостей, вроде тех, которые мы находим в древнеегипетском искусстве или на картинах Босха, здесь не обретается. На первый взгляд картины в стиле *Pittura Metafisica* – в том расширенном смысле, который я обозначил с долей риска в начале сего письма – могут даже показаться «сугубо реалистическими», и в то же время нетрудно заметить, что они выражают нечто *иное*, чем «готовые природные формы», на них запечатленные. Возможны, конечно, отклонения в ту или иную сторону: либо мифологическо-религиозную, либо чисто натуралистическую. Но соотношенность – даже в слабой степени – с метафизическим планом сообщает таким произведениям ту степень остротности, которая выводит их за границы реалистического искусства.

Старая национальная галерея в Берлине (ANG) предоставляет хорошую возможность насладиться *метафизическими* произведениями, хотя опять-таки наслаждение это совсем особого рода, если вообще в данном случае уместно говорить о наслаждении, учитывая довольно мрачную тематику экспонируемых в галерее картин. На первое место я бы поставил в этом ряду «Остров мертвых», который и Вы – при всей своей нелюбви к Бёклину – оцениваете достаточно высоко. О таинственном «Острове» я и собирался прежде всего писать, но раз уж всплыло имя Сегантини, то начну с него, а Бёклином, даст Бог, закончу это письмо⁴. Тем более сам зал, в котором помещена картина Сегантини «Возвращение на родину»,

подбором выставленных в нем произведений как бы провиденциально предназначен дать обильный материал для рассуждений о метафизическом⁵ типе символизации. Нельзя сказать, что своими размерами этот зал благоприятствует созерцанию, разве только вот скамейка там удобная. Для картины Сегантини он слишком мал и узок. Она же требует большей дистанции. Зато соседство с другими картинами производит почти что ошеломляющий эффект, если дать себе время для обдумывания смысловых связей, объединяющих выставленные картины в некое композиционно-знаковое целое.

Зал принадлежит к числу первых в (правой от входа) анфиладе на первом этаже (по-немецки: Erdgeschoss). Экспозиция на нем (этаже) в путеводителях и альбомах обозначена как «Faceten des Realismus», включающие в себя и раннего де Кирико, и Сегантини. Раз уж зашла речь об этажах, то кратко отмечу, что верхний (третий по русскому счету) этаж тематически посвящен живописи времени Гёте и романтике («Goethezeit und Romantik»), второй отдан «Идеализму – реализму – импрессионизму». Таким образом, симптоматически, но, очевидно, без умысла показан путь нисхождения европейской культуры с высот, достигнутых в эпоху Гёте, во тьму материалистического сознания, в которой тем не менее с конца позапрошлого столетия смутно просвечивали зачатки нового духовного подъема.

Также симптоматичен и подбор произведений в зале, где висит картина Сегантини. Слева от нее – «Серенада» (1910), написанная де Кирико под непосредственным влиянием Бёклина и отмечающая важную фазу в развитии эстетического направления, обозначенного с полным правом итальянским мастером как *Pittura Metafisica*. Метафизический элемент, латентно присутствующий у Сегантини, выступает на картине де Кирико в качестве доминирующего фактора.

Далее кратко перечислю развешенные в зале картины: «Мечтание» (1898) Людвиг фон Гофмана, три картины Франца фон Штука: «Грех» (ок. 1912), работа, известная в ряде вариаций и по своей популярности в начале прошлого века стоявшая наравне с «Островом мертвых», хотя и заметно уступая ему в метафизичности; портрет актрисы берлинского театра Макса Райнхарда Тиллы Дурьё (ок. 1913) в роли Цирцеи в пьесе Кальдерона; наконец, «Автопортрет» (1905) самого Франца фон Штука⁶.

Завершают этот ряд две картины Бекмана, висящие прямо напротив Сегантини: «Малая сцена умирания» (буквальный и невразумительный перевод с нем.: «Kleine Sterbeszene» – 1906) и «Беседа» («Unterhaltung» – 1908). Эпитет «малая» дан потому, что имеется другая – более поздняя – картина Бекмана, изображающая человеческую смерть («Großen Sterbeszene»). «Малая сцена» представляет более психологический аспект умирания, тогда как «Большая» запечатлевает момент переход души в астральный мир.

Таким образом, данный зал предоставляет метафизически настроенному реципиенту прекрасную возможность созерцательно погрузиться в мир символизма рубежа двух столетий. Чтобы описать все ассоциации, побуждаемые этими картинами, понадобилось бы много бумаги, и все равно это не заменило бы тех переживаний, которые возможны только при длительном и частом пребывании в этом маленьком зале. Но я такой задачи – не опасайтесь, дорогие собеседники – и не думал перед собой ставить, хотя, поскольку я исповедую принцип герменевтической контекстуальности, постарался кратко упомянуть о картинах, соседствующих с произведением Сегантини и так или иначе модифицирующих его восприятие. Все они написаны в период от 1898-го до 1913 г. и дают представление о возможностях альтернативного развития европейской живописи, способного сохранить *образ* в искусстве, и более того, в той или иной степени придать *образу* метафизико-символическое содержание.

Сама мысль об *альтернативном сценарии*, теперь овладевающая умами, не нова. Еще в 1970-е гг. американский искусствовед Роберт Розенблум призвал взглянуть на историю изобразительного искусства без «парижских очков». Его книга «Современная живопись и северная романтическая традиция: от Фридриха к Ротко», несомненно, способствовала начавшей переоценке эстетических ценностей, в результате которой многие мастера, считавшиеся второстепенными, стали выходить на передний план в музейно-выставочных программах: в том числе и Сегантини, о чем свидетельствует большой успех его базельской ретроспективы в этом году.

Розенблум предвидел этот новый всплеск интереса к Сегантини. Он ценил в нем способность совершить переход «от связанности земным к спиритуальности» и обозначил художника как

представителя «натуралистического символизма». Прекрасный термин: вполне в духе метафизического синтетизма он *сочетает несочетаемое*.

Снятие «парижских очков» дало хорошие результаты, однако снимать их надо с большой осторожностью, иначе легко впасть в другую крайность и утратить понимание той борьбы, которая велась парижской школой за радикальное освобождение изобразительного искусства от наследия натурализма, академизма и литературности. Сам Сегантини, вероятно, до конца своих дней (кстати, очень коротких: он умер сорока одного года отроду) писал бы в духе провинциально понятого реализма, если бы не знакомство с работами Жоржа Сёра (по репродукциям). То же следовало бы сказать и о Ван Гогге. Оба – Сегантини и Ван Гог – обязаны парижской школе (в разной степени) приобщением к либертативному импульсу, ведущему к обновлению художественного языка.

Другой вид контекста, принятый мной во внимание в данном письме, носит *биографический* характер. Картины Сезанна, например, ничего не теряют, если мы имеем самое смутное представление о жизни художника. Напротив, творения Ван Гога или Гогена утрачивают нечто существенное, когда они воспринимаются вне биографического контекста. То же можно сказать и о Сегантини. Подобно Ван Гоггу, он мечтал о создании братства художников. Как Гоген стремился вырваться из Франции на Таити, дабы обрести там утраченный рай, так и Сегантини искал себе прибежище на высотах Альп...

Конечно, Вы все это знаете, и не надо распространяться на биографические темы, отмечу только два момента, меня лично глубоко затронувшие... всего несколько слов...

В биографии Сегантини есть моменты, полные символическо-экзистенциального смысла: своего рода знаки, указующие на метафизические корни личности. Трудно себе представить более неблагоприятные условия, чем те, в которых проходило его детство. Мальчик рос без отца, который бросил семью. В год своего рождения – 1858 – он лишился старшего брата, погибшего в результате пожара. В семь лет Сегантини потерял и мать. Отец передал его своей дочери от первого брака, которая не только не заботилась о своем сводном брате, но даже по трудно предстывимым причинам возненавидела его. Она добилась лишения бу-

душего художника итальянского гражданства (Северная Италия тогда, как Вам известно, входила в состав Австрии). Все последующие попытки Сегантини получить итальянское гражданство не увенчались успехом, и до конца жизни он оставался человеком, имеющим лишь «*sans-papiers-Status*», так сказать, беспаспортным бродягой: обстоятельство, травмировавшее его психически и причинявшее немалые трудности в жизни. Как насмешку судьбы можно воспринять факт выдачи Сегантини швейцарского гражданства *посмертно*. В этой «беспаспортности» художника я усматриваю символический смысл: человек, приносящий новые духовно-творческие импульсы в мир в той или иной форме, говоря библейским языком, странник и пришлец, не имеющий здесь на Земле пребывающего града. «Не имеем здесь постоянного града, но ищем будущего» (Евр. 13, 14).

Не выдержав атмосферы холодной враждебности, мальчик бежал из дома своей сводной сестры и некоторое время жил безпризорником на улицах Милана. Затем был отловлен полицией и помещен в специальное воспитательное учреждение, где его стали обучать на сапожника. При всем том никто не озаботился научить ребенка чтению и письму. Трудно сказать, как сложилась бы дальнейшая судьба Сегантини, если бы не один католический священник, заметивший в мальчике художественные задатки и направивший его на новый путь.

Несколько мне известно, никто из художников второй половины XIX в. не имел такого тяжелого детства и не начинал – в образовательном смысле – с такого полного *нуля*. Не вдаваясь более в биографические детали, хочу обратить Ваше внимание на следующие моменты:

1) раннее знакомство Сегантини с нуждой, сиротством, гонимостью, смертью близких отразилось на его постоянном интересе к этим темам в своем искусстве, т. е. источник его образов экзистенциально-опытный, а не литературный;

2) имея собственный опыт соприкосновения с трагическими основами человеческой жизни, Сегантини стремился к их преобразованию путем перманентного трансцендирования, внешне выражавшегося в его устремлении в горы; здесь явно прослеживаются параллели с темами Ницше в «Так говорил Заратустра», любимой книге Сегантини;

3) наличие могучих художественных *задатков*, проявившихся вопреки наследственности и тяжелейшим жизненным обстоятельствам, что наводит на мысль об их чисто духовном источнике за чертой физической жизни, если допустить реальность человеческого предсуществования (мысль, не чуждая Флоренскому и Булгакову, не говоря уже о Бердяеве и Андрее Белом).

Вот эти моменты и хочется принять во внимание, прежде чем приступить к рассмотрению картины Сегантини в ANG. Она может быть охарактеризована словами Кандинского, находившего в итальянском мастере способность «несмотря на видимо материальную форму, создать абстрактные образы». «Абстрактное» в данном случае синонимично конкретно-духовному: метафизическому. «Видимо материальная форма», включая сюда и сюжетный аспект композиции, вполне литературно описуема и находится в прямой связи с традицией жанровой живописи XIX в.



Рис. 3. Джованни Сегантини. Возвращение на родину. 1895.
Старая национальная галерея. Берлин

Название картины – «Возвращение на родину» (Рис. 3). Тут нельзя не отметить некоторой насыщенной символическим содержанием двусмысленности: у Андрея Белого есть роман «Записки чудака», имеющий второе название «Возвращение на родину»: под этим «возвращением» Белый имел в виду возвращение человека

на свою подлинную Родину – в духовный мир после мучительного земного странствия. Предполагаю, что такая мысль была не чужда и самому Сегантини, если попытаться прочесть «шифр», скрытый в самой композиции.

На картине изображена убогая телега, влачимая понуро опустившей морду лошадь. На телеге черный гроб, закрепленный толстым канатом. Ко гробу в немом отчаянии припала девушка в темном одеянии. Рядом идет плачущая женщина. За телегой – еле бредущая собака. По свидетельству самого художника, сюжет картины навеян встречей с похоронной процессией в Граубюндене. Существенно, однако, что Сегантини написал сцену безысходного горя маленькой полуншей семьи, потерявшей сына и брата, на фоне величественного горного пейзажа в Энгадине, таким образом синтезировав два разнородных элемента для усиления символического смысла «Возвращения». Уже это сознательное противопоставление устремленных ввысь альпийских вершин, вдохновлявших творца Заратустры, и нищенской телеги с гробом показывает, в каком направлении нужно прочитывать художественный шифр всей композиции. Ее передний план представляет в натуралистически трактованной сцене («натуралистический символизм») трагический аспект человеческого существования. Фон же показывает как бы оборотную сторону медали: безмерное величие и красоту мироздания, с которым сливается душа, освобожденная от бремени телесности. И обе стороны составляют нераздельное и неслиянное единство, ставая нас перед тайной бытия.

Реалистические приемы письма Сегантини насыщаются символическим содержанием посредством продуманного композиционного и колористического решения. Картина в колористическом отношении представляет собой синтез двух миров: нижняя половина написана в подчеркнута зеленовато-коричневатых тонах. Сама похоронная процессия сливается с этим земным прахом. Верхняя часть – небо – погружена в лиловую атмосферу. Горная цепь со снежными вершинами образует род связующего звена.

Как ни странно, многое в «Возвращении» напоминает врубелевского «Демона поверженного» (1902). Обе картины вытянуты по горизонтали. Обе четко делятся на два плана. У Врубеля поверженный Демон лежит на фоне горной цепи, как и у Сегантини, окутанной лиловым сумраком. Для обоих художников лиловый цвет, несомненно, был насыщен мистическим содержанием.

Удивительно соответствие между интуициями Александра Блока и живописцев, связывающих переживание лилового цвета со смертью. У Сегантини на фоне лилового неба влачится телега с черным гробом. У Врубеля – низверженный Демон в озлобленной и безысходной муке. Александр Блок созерцал сходную по смыслу имажинацию: «Если бы я писал картину, я бы изобразил переживание этого момента (речь идет о второй фазе развития русского символизма в начале XX в. – В.И.) так: в *лиловом сумраке необъятного мира*⁷ качается огромный белый катафалк, а на нем лежит *мертвая* (курсив мой. – В.И.) кукла...». Лиловый цвет обостряет восприимчивость к таинственным соответствиям и соотношениям между земным и небесным мирами: «В лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий...» (А.Блок). В теософских описаниях человеческой ауры лиловому цвету придается особое значение. Ледбитер (как бы ни относиться к его личности, несомненно, что он обладал ясновидческими способностями и говорил об аурах на основании собственного опыта)⁸ писал: «Светло-голубой цвет означает преданность некоторому благородному духовному идеалу, он постепенно переходит в светящийся лилово-голубой, который характеризует высокую духовность». Примечательно, что изображение неба на картине Сегантини является своего рода иллюстрацией к этому сверхчувственному наблюдению. Однако в отличие от Блока, Врубеля и Ледбитера творец «Возвращения на родину» остается в пределах «натуралистического символизма». Такое небо – лилово-голубое – можно видеть при закате на восточной стороне небосклона. Художник – по видимости – не разрывает покров природной иллюзии, но позволяет прочесть ее как шифр духовной основы бытия. Опять, повторяя Кандинского, скажу, что в этом отношении Сегантини является подлинным «искателем внутреннего содержания во внешних формах».

Не хочется мне представлять перед Вами в роли любителя аллегорий и литературных истолкований, тем не менее, оставаясь вполне в пределах чисто художественного переживания картины, не могу не отметить ряд деталей, явно имеющих значение «шифров». Подчеркну, что они – по всей очевидности – возникли чисто интуитивно, без какой-либо рассудочной программы. Тем они и ценны. Например, прямо над гробом – в вышине над горами – изображен нежно-серебристый диск Луны. С Луной, как об этом сви-

детельствует Плутарх, связана тайна человеческой души: «Из трех частей, объединенных и вместе взятых, земля дала человеческому роду тело, луна – душу, а солнце – разум». Поэтому после смерти подлунная область считалась в древности местом очищения человеческих душ. Плутарх, хорошо знакомый с мистериальной традицией, писал: «Каждая душа с разумом или без него, покинув тело, должна проблуждать в области, лежащей между землей и луной». Люди «несправедливые и распущенные» несут там наказание за совершенные прегрешения, «а благие и добродетельные удерживаются там, пока не очистятся путем искупления от всех скверн». Далее – после очищения в подлунной сфере – души «будто возвращаясь из дальнего паломничества или длительного изгнания *на родину*, они испытывают ощущение радости, такой, какую обычно испытывают те, *кто посвящен в Священные Мистерии* (курсив мой. – В.И.), смешанной с волнением, восхищением и присущей каждому собственной надеждой». Полагаю, что Сегантини не был знаком ни с этим текстом Плутарха, ни с Блаватской, которая привела эту цитату в своей книге «Ключ к теософии» (хотя, почему бы и нет, ведь «Ключ» внимательно штудировали затем и Кандинский, и Бекман). И все же появление образа Луны на картине никак не обусловлено степенью начитанности Сегантини (она, впрочем, была довольно основательной). Верный художественный инстинкт символиста открыл Сегантини таинственное соответствие между, на первый взгляд, никак не связанными явлениями: серебристой Луной, лиловыми облаками и похоронной процессией.

Еще одна многозначительная подробность: телега с гробом, влекомая лошадь по узкой землистой дороге с лужами, передвигается по направлению, отмеченному двумя, казалось бы, мало существенными деталями: в крайнем правом углу прямо рядом с задними колесами телеги и уныло бредущим псом с низко опущенной мордой (как и у лошади) изображена ветхая лачуга (домом назвать ее трудно), тогда как в левом углу – в том направлении, куда передвигается похоронная процессия – написана еле заметная вначале церковь с устремленным ввысь шпилем колокольни. Для истолкования «шифра» надо принять во внимание, что издревле человеческое тело сравнивали с «домом» как местом обитания души (2 Петр. 1, 13: «телесная храмина»; в платонической традиции – тело – «темница души»). Апостол Павел называл тело нашим «земным домом» и «хижиной» (2 Кор. 5, 1). «Находясь в этой

хижине, вздыхаем под бременем» (2 Кор. 5, 4), «желая облечься в небесное наше жилище» (2 Кор. 5, 2). Эти тексты (в отличие от сочинений Плутарха), вероятно, были хорошо знакомы католику (по крещению) Сегантини, но опять-таки не литературный источник вдохновлял его придать направление похоронной процессии: от ветхой хижины – к храму у подножия горы. Представьте себе, как бессмысленно было бы обратное направление в подобном случае: от храма к хижине. В лучшем случае это смотрелось бы деталью, обусловленной случайностью натуралистически написанного ландшафта. Но и натуралисты (не все, конечно) ощущали символическую значимость пейзажного фона в своих композициях.

Для сравнения взгляните на картину Василия Перова «Проводы покойника» (ГТГ), чтобы ощутить всю разницу настроений при сходстве темы и некоторых деталей (Рис. 4). Картина была написана в 1865 г. и знаменовала начало нового периода в творчестве Перова... Но не хочу углубляться в анализ перовской биографии. Даже и не помышлял говорить об этом передвижнике. Лишь в поисках картины с аналогичным произведению Сегантини сюжетом – можно сказать случайно – натолкнулся на перовское творение. Предлагаю рассмотреть «Проводы покойника» вне биографического контекста и остановится только на этом произведении, сравнивая его с картиной Сегантини.



Рис. 4. Василий Перов. Проводы покойника. 1865. Государственная Третьяковская галерея (ГТГ). Москва

Прежде всего, бросается в глаза сходство в разработке «похоронной» темы. На картине Перова изображены грубо сколоченные сани (у Сегантини – столь же грубо сколоченная телега), на которых лежит гроб, привязанный толстыми веревками к саням. Гроб поддерживает маленькая девочка, дочка покойного отца (у Сегантини – дочь в рыданиях припала к гробу). С другой стороны саней к гробу прислонился брат осиротевшей девочки в каком-то полуобморочном состоянии (замерз). Сани влачит лошадь с низко опущенной мордой (так и у Сегантини). Рядом бежит собака (та же деталь и у Сегантини).

У Сегантини отец ведет под уздцы лошадь. У Перова лошадью управляет вдова усопшего. Она сидит на санях сторбившись и бессильно держит ослабевшие поводья еле переставляющей ноги лошади. Голова женщины низко опущена. Мы не видим выражения ее лица, но тем сильнее сама поза свидетельствует о ее скорби и потерянности в ледяном мире.

Теперь несколько слов о пейзажном фоне. В обоих случаях можно говорить о его сознательно подчеркнутой смысловой насыщенности. Перов был убежденным реалистом и ни о каком символизме бы слушать не захотел, но сама логика творческого процесса повела его воображение в этом направлении. Конечно, Перов подыскивал не символ, а средства выразительности, способные усилить впечатление полной безнадежности осиротевших бедняков. Пейзаж на его картине – зимний. Земля покрыта промерзшим снегом. Узкая дорога заледенела. Копыта лошади скользят по льду, и гроб в любую минуту может свалиться в снег. У Сегантини, напротив, пейзаж – летний (или ранне-осенний), так сказать, подчеркнута будничность. Только что прошел дождь, и похоронная телега – по лужам – медленно передвигается к храму.

Принципиальная разница между двумя художниками выступает особенно наглядно в изображении неба. У Сегантини оно покрыто лиловыми облаками, создающими ощущение прорыва в метафизическую реальность. На картине Перова небо угрюмо серое⁹, подавляющее своей непроницаемой мрачностью, и только в дали оно чуть светится, уступая место надвигающейся тьме.

Оба художника умело использовали композиционные приемы для выражения своих интуиций. У Перова, как и у Сегантини, доминирует композиционная горизонталь. У русского художника

сани с гробом почти полностью занимают плоскость холста, что создает тягостное ощущение сдавленной тесноты. На картине Сегантини телега с гробом почти теряется в необозримом просторе предгорного ландшафта, своим величием внушающем надежду на обновленное бытие.

К числу с инстинктивной точностью выбранных Перовым композиционных приемов принадлежит диагональное построение сцены: повозка скользит от правого угла налево вверх. Надо полагать, что художник дал это направление диагонали, дабы усилить тяжелое впечатление от запечатленной им сцены. В свое время Кандинский обратил внимание на символику диагональных построений, исследовал «виды диагоналей» и прослеживал их «внутреннюю связь с живописным содержанием этих произведений». В книге «Точка и линия на плоскости» приведены два прямоугольника, пересеченные диагоналями. Не буду их подробно описывать, поскольку этот текст Вам хорошо знаком. Подчеркну только, что одна диагональ, согласно Кандинскому, может быть названа «гармоничной», вторая же «дисгармоничной». Первая создает «лирическое напряжение», вторая – «драматическое напряжение», но это и есть диагональ, пересекающая композицию Перова. «Треугольник abc (образуемый гармонической диагональю. – *В.И.*) давит на нижний значительно меньше, чем треугольник abd (как на картине Перова – *В.И.*), который осуществляет безусловное давление (у Перова усиленное серым цветом неба. – *В.И.*), отягощая лежащий под ним» (Кандинский). Именно эта диагональ придает картине Перова особую силу депрессивного воздействия, помимо ее чисто литературно-сюжетного (и без того достаточно мрачного) аспекта (но это тоже символизация, только иного характера, чем у Сегантини).

У Сегантини действие разворачивается строго по горизонтали, что сообщает всей композиции известную монотонность, и тем не менее она не производит столь безнадежно мрачного впечатления, как картина Перова. Можно указать и еще на ряд деталей, выявляющих разницу в подходе к теме у Сегантини и Перова. Я уже отметил выше символическое значение двух не бросающихся в глаза деталей «Возвращения на родину» (хижина справа – род исходного пункта, и церковь вдали как конечная цель пути). На картине Перова сани прямо граничат с правым краем картины, как

бы внезапно появляясь перед нами из небытия. Понурая лошадь влечет их по невысокому склону к еле виднеющейся слева покрытой снегом избе, и только совсем вдалеке едва намечены контуры деревенского заброшенного погоста. Нет нужды комментировать такой подбор деталей. Он говорит сам за себя.

Я усматриваю разницу между Сегантини и Перовым – при тематической и аксессуарной близости – в следующем.

Картина Перова замыкает наше сознание в имманентности; смерть – событие внутри земного бытия; страдание ближних – состояние абсолютной и безысходной скорби. В отличие от многих своих жанровых картин, художник поднялся здесь до высокого уровня художественного воплощения замысла, поэтому можно говорить не только о натуралистическом *изображении* похорон, но и о *выражении* настроения, порождаемого этим скорбным событием (т. е. тоже о символизации!).

У Сегантини *выражение* восходит до уровня *символизации*. Как мне кажется, полезно различать эти три уровня при рассмотрении произведений изобразительного искусства: изображение – выражение – символизация.

Натуралистически достоверное изображение того или иного сюжета (сцены, лица и т. п.) само по себе нейтрально. Оно фиксирует внешнюю сторону, не давая ей никакой содержательной интерпретации. Шеллинг называл такое изображение *образом* (строго отличая его от символа): «Образ всегда конкретен, он чистое особенное и во всех отношениях обладает такой определенностью, что для полного тождества с предметом ему недостает лишь той определенной части пространства, где находится последний».

Выражение (художественное) в отличие от *образа* (в шеллинговском понимании) способно показать внутренний (астральный) смысл происходящего. Натуралистическое изображение плачущего человека ничего не дает, кроме образа лица, по которому скатываются слезы. Тогда как Пикассо, изображая плачущую женщину, деформирует ее лицо, и такая деформация выражает более точно внутреннее состояние горя, чем это доступно натурализму. Пикассо выражает на своей картине совершенно определенное душевное состояние, вызвавшее слезы. Но и выражение, и изображение сами по себе не выводят нас за пределы имманентности, тогда как символизация непременно должна быть связана с трансцендированием.

Символ не просто указывает на некое духовное содержание, но и связывает (синтезирует) духовное (метафизическое) с внешне зримыми формами. Смысл символизации заключается, прежде всего, в *соединении* (синтезе) элементов, разделенных эмпирически, но сочетающихся друг с другом в акте метафизического синтеза. Для Шеллинга символ – это *синтез* общего с особенным, «где и то и другое абсолютно едины». Мережковский усматривал смысл символизма в *соединении* вечного с преходящим: «мы должны соединять смысл невечного с вечным, мы должны не унижая преходящего, смертного, созерцать в нем и сквозь него бессмертное, непреходящее». Это и удалось Сегантини, но не удалось Перову (впрочем, он и не помышлял о подобных вещах).

Не подумайте, дорогой собеседник, что эти рассуждения носят полемический характер. В данном случае я только поделился своим опытом, не помышляя вступать в дискуссию на темы Вашего письма о *выражении*. Чтобы ответить на него, мне надо еще некоторое время, тем более там идет речь о воззрениях Андрея Белого и Лосева. Как уже не раз бывало в нашей переписке я – в простоте сердца – рассказываю о своем герменевтически-экзистенциальном инструментарии, помогающем мне в музейных экспериментах, в которых необходимо считаться с различными уровнями эстетического созерцания. Из своего конкретного опыта могу сказать, что понятие символизации приложимо только к произведениям, тем или иным образом соотношенным с метафизическими началами (планами) бытия. Разумеется, процесс символизации включает в себя и момент выражения. Но такое различие носит для меня не теоретический, а сугубо навигационный характер, и я не стою за окончательность используемой мной терминологии.

Теперь же еще раз отмечу принципиальную разницу между картинами Перова и Сегантини. Перов *выражает* безусловный ужас смерти как безусловного конца человеческого существования и чувство обреченности тех, кому суждено пока нести бремя жизни. Сегантини, не менее Перова, выражает ужас смерти и горе оставшихся в живых, но, не умаляя трагизма происходящего, показывает (чисто художественными средствами) соотношенность скорбного события с метафизическими основами бытия. К одному из наиболее излюбленных средств символизации,

используемых Сегантини, принадлежит *свет*. Для художника он был «как физическим явлением, так и метафорой трансцендентного» (Anni-Paule Quinsac).

Здесь возникает тема особенностей художественного языка, благоприятного для создания произведений с метафизическим содержанием. Одной из причин, по которым символизм второй половины XIX в. во многом остался явлением маргинальным, была – не говоря уже об обвинении в сюжетной литературности – определенная устарелость его художественных приемов в сравнении с достижениями «парижской школы».

Следует отметить еще раз симптоматическую особенность биографии Сегантини: из-за того, что – по злому умыслу своей сводной сестры – он был в детстве лишен австрийского гражданства и затем в течение всей своей жизни тщетно добивался получения гражданства итальянского (в чем ему – неизвестно по каким причинам – неизменно отказывали), Сегантини не имел возможности свободного передвижения по Европе и в основном знакомился с течениями современного искусства по черно-белым репродукциям. Более осведомлен Сегантини был в литературе. Благодаря контактам с группой ломбардских живописцев «*Scapigliatura*», ему стали доступны произведения романтиков и символистов. При всем том, вероятно, Сегантини никогда не выбился бы из узко очерченного круга провинциальной жизни, если бы не знакомство с художественным критиком и миланским галеристом *Vittore Grubicy de Dragon*. Именно этот галерист показал ему работы Милле, а затем в 1886 г. рассказал о последних парижских новинках: дивизионизме Жоржа Сёра, что оказало решающее влияние на радикальную перемену художественного языка молодого художника. В этой связи говорят о «драматическом повороте в его живописном языке, который совпал со значительным развитием его визуальной метафорики» (Quinsac). Сегантини с радостью воспринял мысль о возможности оптического смешения красок, но применил ее своеобразно и в полном соответствии со своими собственными художественными интуициями. Вместо равномерно наносимых мазков в стиле Сёра он писал «нитеобразно». Мазки его подобны тонким переплетающимся нитям. Первая ассоциация, возникающая в сознании при внимательном рассмотрении фактуры «Возвраще-

ния на родину»: перед тобой что-то вроде тканого полотна или ковра. Впрочем, в литературе уже отмечен этот эффект. Квинсак пишет, например, о «шитье».

Не хочу вдаваться теперь в подробный анализ живописной техники Сегантини, хотя тема сама по себе очень интересна. Важно отметить уникальность этого мастера в истории искусства конца позапрошлого столетия: уединение на альпийских вершинах (отказ от «равнинного» существования: вспомните проблематику «Волшебной горы») и в то же время живое чувство причастности к процессу обновления искусства и радикальной переоценки эстетических ценностей, влекшее его от реализма к символизму.

Если несколько выше уже был мной упомянут Перов, то замечу: он являет собой как раз обратный пример невосприимчивости к таким обновляющим потокам. Любопытно, что в последнее время подобные – «оторванные» от процесса обновления художественного языка – мастера начинают по-новому привлекать внимание и оцениваться по иной шкале ценностей. Судьбой было суждено Перову побывать в Париже как раз в то время, когда на небосклоне восходило солнце импрессионизма, но он с удивительным равнодушием прошел мимо происходящих – и чреватых будущим – событий. В 1862 г. он получил от Академии пенсию для образовательной поездки в Париж, но долго там не задержался. Перов (редкий случай, надо признаться) испросил разрешение ранее срока вернуться на родину, мотивируя свое решение тем, что «незнание характера и нравственной жизни народа» (французского) мешает ему в осуществлении собственных замыслов. Но ведь его послали не для изучения характера парижан, а для совершенствования в живописи. Однако живописными новинками он не заинтересовался¹⁰ и поспешил в Москву.

Сравнение Сегантини с Перовым тем любопытнее, что позволяет сравнивать несравнимое (вариант сочетания несочетаемого на искусствоведческом уровне). Один имел возможность побывать в Париже, но остался незатронутым происходящим процессом обновления эстетических парадигм, другой жил в альпийском уединении, из-за отсутствия паспорта не мог поехать в Париж, был знаком с постимпрессионизмом лишь по черно-белым репродукциям и тем не менее – по своему – интуитивно угадал смысл происходящего, оставшись – как и Перов – верным своей *идее*¹¹.

Любопытно представить обоих художников в хронологическом контексте двух поколений. Перов в этом отношении сопоставим с Эдуардом Мане, а Сегантини – с Ван Гогом. Биографические рамки Перова почти полностью совпадают с жизнью Мане. Перов: 1834–1882. Эдуард Мане: 1832–1883. По своему душевному настрою оба – имманентисты, сознание которых строго замкнуто в границах внешнего мира, но один способствовал обновлению художественного языка, другой был вполне удовлетворен традиционными (для того времени) приемами письма. Один принципиально избегал «литературности» в живописи. Другой мыслил вполне «литературно» и не считал это «позорным» недостатком¹².

Ван Гог и Сегантини – люди другого поколения. Прорыв к новым берегам в искусстве уже был совершен. На расчищенной почве можно строить дальше, работать смелее. В тоже время оба – особенно в начальный период своего творчества – не порывали с реалистической традицией. Перелом в их художественных воззрениях и усвоение авангардистской оптики произошел у Ван Гога и Сегантини почти одновременно, где-то между 1886–1888 гг. Ван Гог приехал в Париж в 1886 г. Работы импрессионистов, знакомство с Бернардом и Гогеном позволили ему выработать новую оптику. Постепенно родилась мечта о братстве художников, питаемая некоторое время дружбой с Гогеном. Затем уход в одиночество и катастрофический конец – самоубийство.

Сегантини, не имевший возможности съездить в Париж, довольствовался репродукциями, журнальными статьями и рассказами более информированных знатоков современного искусства. В отличие от Ван Гога, он не вошел в «поток», остался в стороне, его работы в 1890-е гг., постепенно получившие известность, зачастую виделись в ложной перспективе. Несмотря на увлечение дивизионизмом, художественный язык Сегантини оставался – особенно на первый взгляд – довольно традиционным. Повышенная – до ослепительности – красочность и светонасыщенность его картин списывалась нередко на счет самих альпийских ландшафтов¹³.

На самом же деле цвет у Сегантини постепенно получал, если так можно выразиться, метафизическую нагрузку, и его пейзажи все более принимали символический характер. Следуя Гёте, нужно было бы говорить о созерцании идеи в явлении. Метафизическое содержание дается не знаково-атрибутивно, но извлекается

непосредственно из восприятия природных форм. Наряду с этим в 1890-е гг. художник создает ряд символических произведений визионерского характера (о них напишу несколько ниже).

Замыкает ряд метафизических ландшафтов так называемый «Альпийский триптих», или «Триптих природы», над которым Сегантини трудился в последние годы жизни. Он состоит из трех крупноформатных полотен: «La vita (жизнь или становление)», 1896–1899. 190x322; «La natura (природа или бытие)», 1898–1899. 235x403. Средняя часть; «La morte (смерть или преходящность)», 1896–1899. 190x322.

Не хочу утомлять собеседников описанием всего триптиха, вам, несомненно, хорошо знакомого. Остановлюсь только на одной картине: «La morte»¹⁴, поскольку напрашивается само собой сравнение ее с «Возвращением на родину», и тем самым хотел бы завершить свои рассуждения о том типе символизации, который не вошел в МС.

Картина явно свидетельствует о подходе Сегантини к какому-то новому этапу своего творчества. Оставаясь еще – по видимости (равно как и Ван Гог) – связанным с реалистически подходом к композиционному построению, он – трудно сказать, в какой мере сознательно (думаю, чисто интуитивно) – приблизился к имажинативной концепции художественного образа. Заметно изменилась и техника Сегантини: волокнисто-пастозные мазки (и здесь сходство с Ван Гогом, хотя и несколько отдаленное) разрушают видимую устойчивость формы¹⁵. Поверхность холста начинает музыкально вибрировать (можно сравнить с образованием хладниевых фигур). Пейзаж полностью интериоризируется: становится воплощением (выражением) чисто духовно-душевного состояния.

В «Возвращении на родину» заметны начатки этой тенденции, но чтобы заметить это и не посчитать Сегантини «сугубым реалистом», нужно некоторое сосредоточенное усилие, тогда как в «La morte» метафизический характер пейзажа бросается в глаза.

28.10.11.

Вчера был в картинной галерее. Смотрел голландцев XVII в. Один маленький – зимний – пейзаж Рюисдала напоминает Перова, не хватает только саней с гробом, но и без них художником в совершенстве воплощено настроение полной богооставленности замерзающего мира. Вообще Рюисдаль – мастер удивительный: один из

отцов «пессимистического» пейзажа. Полная противоположность (комплиментарная по характеру) Клоду Лоррену (героически-идеалистический пейзаж, приподнимающий сознание над тягостной повседневностью). А кому контрастно парен Сегантини? Пока не могу подобрать сравнения. С Ван Гогом он сходен в стремлении сочетать несочетаемое: алхимически преобразовать внешнее впечатление в символизацию внутренних переживаний. Причем у Сегантини, более чем у Ван Гога, заметна трансцендирующая тенденция, возможно, в силу его постоянного пребывания в Альпах (перед кончиной он жил на высоте почти трех тысяч метров над уровнем моря).

«Возвращение на родину» происходит на фоне летнего (или, возможно, раннеосеннего) ландшафта. Он достаточно скуден, но не мертвенен. В «*La morte*» уже все погребено под снежным покровом саваном. Дорога (как у Перова) полностью заметена снегом. Лошадь стоит, понунив морду. Она запряжена в убогие сани (почти полное совпадением с Перовым). Из хижины – также занесенной снегом – выносят покойника. Композиционно эта сцена сдвинута в крайний правый угол и даже не бросается в глаза, на первый взгляд. Над всем доминирует гигантское желтоватое облако с – рассеивающимися в кобальтовой голубизне – краями. Созерцание картины пробуждает чувство единства Природы и человека, с необходимостью проходящего через смерть для нового возвращения в жизнь.

Осознанно символическое отношение к зимнему пейзажу еще более очевидно выступает на картинах Сегантини, в которых он переходит за рамки «натуралистического символизма» (хотя этот термин уже не совсем подходит к «*La morte*») и создает композиции, носящие чисто метафизико-имагинативный характер. Я имею в виду две загадочные и трудно поддающиеся однозначному истолкованию картины: «*Il casigo delle lussuose*» (Наказание сладострастниц), 1891. 99x173, Walker Art Gallery, Liverpool; «*La cattive madri*» (Злые матери). 1894. 120x225. Belvedere, Wien.

Имеются – не менее, если не более впечатляющие – две работы на те же темы: «Наказание сладострастниц» (1896/97) и «Злые матери» (1896/97). Они хранятся в Цюрихе (Kunsthaus). Если еще можно спорить о символическом характере сегантиниевских пейзажей, то относительно этих работ никто не затруднится отнести

их к символизму в том смысле, в котором он понимался на рубеже двух истекших столетий. Более того: они во многом предвосхищают открытия сюрреалистов, открывая возможности для изображения других планов бытия (астрального, прежде всего).

В следующем этюде хочу показать, как символисты второй половины XIX в., прежде всего Бёклин, предугадали (интуитивно, инстинктивно) новые каноны метафизической (*Pittura Metafisica*) и сюрреалистической эстетики¹⁶. Теперь же речь пока пойдет о Сегантини.

На картине «Наказание сладострастниц» нет изображения пылающего огня, чертей и прочих садистических атрибутов адской иконографии, которым отдали дань – в силу устоявшейся традиции – даже смиренный фра Анжелико и благочестивые нидерландцы, не говоря уже о Босхе. Все погружено, напротив, в глубокий сон: и природа, и сладострастницы. Сам вытянутый в длину формат картины (излюбленный Сегантини) настраивает сознание реципиента, так сказать, сновидчески успокоительно. Композиция делится на две части (тоже обычный для Сегантини прием). Верхняя половина занята изображением горной альпийской цепи с относительно спокойным рельефом: без вздыбленных скал и пиков. Горы почти полностью покрыты снегом. Нижняя половина: снежная равнина, над которой *парят* две полюбощенные женские фигуры. Они написаны находящимися в состоянии левитации, парения над землей. Подобного эффекта достигали в позапрошлом столетии и некоторые гипнотизеры. Очень любопытные примеры (исторические) левитации даны в примечаниях к роману Гюисманса «На пути».

В случае Сегантини речь идет о его собственном визионерском опыте, хотя гипнотизм был тогда в моде и разговоры о спиритических феноменах, вероятно, доходили до художника. Впрочем, это не так существенно. Картина оставляет впечатление имажинативного видения, а не иллюстрации к расхожим представлениям на модную спиритическую тему. Нет у Сегантини и прямой связи с образами «Божественной комедии», хотя при описании мучений сладострастников во втором круге ада Данте упоминает о *холоде*.

Так предо мной, стеная, несся круг
Теней, гонимых вьюгой необорной...

У Сегантини сладострастницы отнюдь не стенают, гонимые порывами вьюги. Напротив, они погружены в глубокий и спокойный сон и будто на мягкой постели почивают в состоянии плавно безмятежного парения. Духовный опыт тысячелетий свидетельствует, что на первых фазах прохождения посмертного бытия, переживания освобожденной от физического тела души напоминают еще образы земной жизни и только впоследствии после растворения астрального тела она либо погружается в полностью бессознательное состояние, либо восходит в чисто духовный мир. Поскольку Сегантини был знаком с индуистской мистикой, то представляется вероятным, что у него имелось представление о кама-локе как месте очищения, и на своей картине он хотел изобразить состояния душ, пребывающих в кама-локе.



Рис. 5. Джованни Сегантини. Злые матери. 1894. Фрагмент. Музей истории искусств. Вена

Нечто подобное следует сказать и о картине «Злые матери» (Рис. 5), тематически связанной с «Наказанием сладострастниц». На ней также изображено видение посмертного бытия грешных

душ. Похоже и композиционное построение: узкий вытянутый в длину формат, разделенный на две почти равные части: в верхней – полоска заснеженных гор, внизу – покрытая толстым снежным слоем равнина. На переднем плане – дерево, за ветви которого держится находящаяся в состоянии глубокого транса полуобнаженная женщина с длинными волосами, запутавшимися в засохших ветвях. К ее груди припал младенец, что и приводит «злую мать» в экстатическое состояние.

Немецкий искусствовед Михаэль Циммерман отметил возможный литературный источник этой картины: некую литературную мистификацию, псевдо-индуистское стихотворение, приписанное ведийскому мудрецу Pangiavahli Mairinpada. Подлинным автором был итальянский поэт Luigi Illica (1857–1919), оперный либреттист. Наибольшую известность ему доставили его либретто к операм Пуччини «Богема», «Тоска» и «Мадам Баттерфляй»...

В одном из мест псевдо-индуистской поэмы рассказывается о ледяных высотах, на которые изгнаны матери, отказавшиеся от материнства. Там они должны, искупая свой грех, кормить грудным молоком астральных младенцев. Итак, найден литературный источник, хотя картина Сегантини лишена малейшего привкуса иллюстративности, который портил работы многих символистов того времени.

Пожалуй, на этом и поставлю, наконец-то, точку. Следовало бы, впрочем, написать хотя бы несколько строк о базельской ретроспективе и связанной с ней определенной переоценкой творчества Сегантини. Но поскольку, по меткому выражению *Некто-в-черном*, лень раньше меня родилась (в чем, очевидно, состоит одно из моих отличительных качеств в сравнении с моими работающими собеседниками), то заканчиваю письмо и кланяюсь всем милым друзьям.

Ваш В.И.

В.Бычков (27.02 – 03.03.13)

Дорогие коллеги-собеседники,

После некоторого достаточно напряженного обмена мнениями с о. Владимиром по поводу мифологических основ искусства, самой мифологии и понимания нами мифа, я решил несколько передохнуть и почитать наши старые письма, где осталось много за-

тронутых и еще не до конца (что, конечно, и невозможно, но всегда дает стимул к движению) проработанных фундаментальных тем философии искусства. И остановился на большом письме Вл. Вл. от 23.09–10.11.11 о Сегантини, в котором он, помимо интересной информации о самом художнике и развернутом анализе одной из его картин, ставит ряд теоретических проблем, в том числе и о символизации, о которых после нашего обмена мнениями по проблемам мифа и искусства самое время было бы поговорить еще раз уже в новом контексте.

Сразу по получении того письма, в декабре позапрошлого года у нас с Н.Б.Маньковской состоялся разговор по одной из тем, затронутых в нем, в рамках нашей начавшейся тогда «Беседы длиною в год»¹⁷. Тогда Н.Б. обратила мое внимание на введенную Вл. Вл. классификацию произведений искусства по типам *изображения, выражения, символизации*, относительно чего я высказал свои соображения, которые позже и были направлены о. Владимиру. Сегодня, изучая более внимательно письмо о Сегантини, я решил вернуться к тому своему тексту и развернуть отдельные его положения. Тем более, что в тот раз я совсем не касался творчества Сегантини, одного из любимых мною художников, а ведь письмо нашего друга полностью посвящено ему. Сейчас достал с дальних полок альбомы и монографии о Сегантини, вспомнил давнюю большую ретроспективу его работ в Вене, отдельные полотна, виденные в других музеях, да и обновил прошлым летом в Берлине впечатления о картине «Возвращение на родину», стоящей в центре письма Вл. Вл. С этим и вернулся к переработке фрагмента из нашего диалога с Н.Б.

Тогда я начал с того, что предложил рассматривать указанные Вл. Вл. уровни как определенные тенденции, но не как формы жесткой классификации или типологии. Сегодня продвинутые кураторы и теоретики самого «актуального» искусства вроде Петера Вайбеля вместо названной о. Владимиром триады традиционных для эстетики и искусствознания терминов активно используют один модный термин – *репрезентация*, понимая под ним в общем-то именно изображение – представление предмета в его визуально доступных формах. При этом они обозначают им, по-моему, всё предметно-фигуративное искусство от древности до реди-мейдов Дюшана, вообще ничего не зная ни о выражении, ни о символизации.

Совершенно очевидно, что есть целые классы произведений, в которых художники стремятся только к наиболее точному изображению внешнего вида предметной реальности, например, пейзажа. Таковым был, конечно, наш Шишкин, в первую очередь. И в классической эстетике этот тип изображения имеет, как Вы знаете, свое название. Это натурализм, хотя сегодня под натурализмом мы понимаем в ряде случаев и нечто большее, чем просто беспристрастную механическую фотографию видимого объекта, – некий специально *выраженный* физиологизм. Однако, на мой взгляд, в изобразительном искусстве трудно провести четкую грань между изображением и выражением. Даже в натурализме она не всегда ощущается, а Золя, как Вы помните, вообще называл натурализмом то, что позже получило название «реализм», в котором выражение приобретает уже существенную роль. Там любое изображение видимых предметов и явлений в форме самих этих предметов нагружается, тем не менее, какими-то выразительными смыслами. Даже тогда, когда сам художник вроде бы не стремится к этому.

В этом плане очень уместным представляется мне привести здесь одну характерную именно для метода подлинного реализма цитату. Л.С.¹⁸, листая здесь мои старые архивные и дневниковые записи, обратила мое внимание на один фрагмент из интервью Эрнста Хемингуэя, опубликованного в «Иностранной литературе» (№ 1, 1962), который уже тогда привлек мое внимание и был тщательно выписан.

Вопрос: «В чем Вы как писатель видите назначение своего творчества? В чем преимущество изображения факта перед самим фактом?»

//Вторая часть вопроса сегодня звучит особенно актуально, ибо самому голому факту во многих арт-практиках *contemporary art* уделяется значительно больше внимания, чем его изображению.//

Ответ Хемингуэя: «Что же тут непонятного? Из того, что на самом деле было, и из того, что есть как оно есть, и из всего, что знаешь, и из всего, чего знать не можешь, создаешь силой вымысла не изображение, а нечто совсем новое, более истинное, чем все истинно сущее, и ты даешь этому жизнь, а если ты хорошо сделал свое дело, то и бессмертие. Вот ради чего пишешь, а другой причины я не знаю. Но, быть может, есть причины, которых никто не знает».

Так что и большинство чисто реалистических произведений, если они вышли на уровень подлинного искусства, дают и изображение, и выражение, которое там объединяются в одно с принципом художественного обобщения, а иногда восходят и до символизации, что мы, видим, в частности, и в искусстве Сегантини: не случайно (см. письмо Вл. Вл.) один из критиков назвал его «натуралистическим символистом». К этому я постараюсь еще вернуться в данном письме. Здесь же, в контексте указанной триады понятий, мне хотелось бы напомнить об одном крайне интересном явлении в изобразительном искусстве – натюрморте, на благо в Москве о нем очень хорошо напомнила только что закрывшаяся в Третьяковке выставка русского натюрморта от XVIII в. по сегодняшний день, правда созданная с большими хронологическим лагунами. Однако речь сейчас не о ней.

Вспомним классический натюрморт голландцев XVII в. или более близкого нам и хорошо показанного на прошедшей выставке Хруцкого. Они достигают в этом жанре почти полного иллюзионизма, даже сверхиллюзионизма, сюр-иллюзионизма. И этот сюр-хорошо ощущается современным эстетически чутким зрителем. А это уже в полном смысле слова *выражение*. Более того, в некоторых натюрмортах оно достигает и художественного символизма, когда мы погружаемся в почти медитативное состояние при созерцании отдельных картин. Это, кстати, хорошо чувствовали многие сюрреалисты и «метафизики» и сумели в своих работах удачно использовать. Вспомним Кирико, Карра, Моранди, да и у Дали натюрморт занимал видное место внутри его полотен.

Собственно, и Вл. Вл. усматривает подвижность границы между этими уровнями изобразительной деятельности. У Перова в «Проводах покойника» он совершенно справедливо видит, как простое изображение поднимается до выражения чувств и переживаний, а у Сегантини выражение восходит до символизации. Понятно, что каждый из названных типов или методов создания художественного образа имеет свой круг зрителей. А вот относительно их иерархизации я бы выразился осторожнее. Если мы поставим в один ряд, например, пейзажи Шишкина, Левитана (или еще лучше, Коро) и романтика Давида Гаспара Фридриха, то для меня, – да, думаю, и для всего триаложного круга собеседников – художественный иерархизм самого типа этих изображений, самих

творческих методов, будет очевиден. При этом и классификация их по типу: изображение – выражение – символизация, пожалуй, тоже ни у кого из нас не вызовет возражения. Одновременно мы хорошо понимаем, что в техническом отношении все три (четыре) названных мастера равны, т. е. практически в совершенстве владеют техническими приемами изображения.

Отсюда следует интересный вывод. Шишкин – это только или по преимуществу изображение. Левитан (или Коро) – изображение и выражение, а Фридрих или Сегантини – изображение, выражение и символизация. Кстати, и Левитан в некоторых полотнах сочетает все три уровня. Вспомним его полотно «Над вечным покоем». То же самое можно сказать о наиболее интересных натюрмортах голландцев, да и о лучших образцах всего высокого искусства. Они все соединяют в себе эти три ступени (все-таки!) художественного восхождения.

Все изобразительное (потому так и названо) искусство с древнейших времен до Кандинского в первую очередь что-то изображало, т. е. стремилось к *изоморфизму* (миметизму в узком смысле слова) с предметами видимой действительности. Это чисто технический, и при том всегда осознаваемый, уровень изобразительной деятельности. Одновременно большая часть добротных художественных произведений при этом и что-то выражали, часто внесознательно, а нередко и вполне осознанно. Исключительно художественными средствами. Это уровень художественной образности. А при более высокой степени художественности произведения живописи поднимались и до художественной символизации. Это случается, когда произведение выводит реципиента на уровень метафизической реальности, приобщает его к нему.

Все это хорошо показал в своем письме на примере творчества Сегантини о. Владимир. Другой вопрос, что я, например, более сильно ощущаю дух символизма в целом ряде иных работ Сегантини, а не в «Возвращении на родину» (Рис. 3), которое так детально проработал о. Владимир. И, может быть, по-иному подошел бы к эстетическому анализу его творчества. В данном случае наш собеседник акцентировал внимание на свободном теософско-эзотерическом аспекте рациональной герменевтики. Резкий контраст между сине-лиловым небом и серой землей, движение телеги от убогой земной избушки (преходящей обители души)

к виднеющейся вдали церкви (символу горнего мира) и т. п. он осмысливает как символы возвращения души из мира временно-го земного скитания на свою духовную родину – в мир духовных планов бытия. Между тем именно эту картину можно прочесть и в чисто реалистическом плане, очень близком к тому, в каком наш герменевт трактует картину Перова «Проводы покойника» (Рис. 4). Тем более, что композиционное решение полотна Сегантини свидетельствует скорее в пользу реалистического понимания. Если присмотреться, то очевидно, что телега движется не от домика к находящейся где-то в глубине картины церквушке, но мимо и домика, и церквушки. Дорога идет параллельно нижнему краю картины, т. е. телега движется мимо зрителя справа налево, а не от домика на ближнем плане к церквушке на дальнем плане. Это просто подсмотренный эпизод из жизни, о чем свидетельствует и сам художник. На духовно-символический аспект визуального уровня намекают, пожалуй, только горы, как и в большинстве работ Сегантини, да своего рода метафизическая пустынно-пространства, в которое помещена процессия, особенно – перед ней. Так что о духовной, или потусторонней родине говорить в этой картине можно, пожалуй, все-таки с большой натяжкой. Верующий человек любое изображение смерти и похорон понимает как возвращение на родину. Это устоявшийся символ, но не художественный. Хотя в отдельных случаях он может быть решен и художественно. И, кстати, картина Перова дает для подобного толкования не меньший повод, чем работа Сегантини.

Между тем в чисто художественном плане полотно Перова, пожалуй, даже выигрывает перед картиной Сегантини. Она сильнее захватывает зрителя всей системой четко в выразительном плане организованных художественных средств (и диагональной композицией, и выразительно проработанным изобразительным рядом с хорошо выраженной психологией семьи покойного, высветленным первым планом, и особенно колористически тонко проработанным пейзажем – снег, лесочек справа, небо с не менее выразительным, чем у Сегантини, облаком и сильным сиянием на горизонте). И в ней, если уж следовать методике о. Владимира (т. е. рациональной герменевтике), можно тоже обнаружить и символизацию. Половина неба над санями с гробом занимает тяжелая серо-фиолетовая туча (символ беспросветной земной жизни?), но вдали, куда

движутся сани, не только еле заметный погост, но в полнеба яркое сияние рассвета (новой духовной жизни?). Чем не символизация? Думаю, однако, что символизация и этой картины Перова (редкой, кстати, если не единственной для его творчества в этом плане), и «Возвращения на родину» Сегантини не в этой упрощенной вербально-рациональной герменевтике (она как-то все очень уж примитивизирует), а в том *настроении*, которое генерируют эти картины у духовно и эстетически чуткого зрителя. Я бы даже не побоялся употребить здесь чисто символистский термин – в *suggestии* (художественном внушении). И это настроение практически в одинаковой мере и в той, и в другой работе возводит наш дух к определенному уровню метафизической реальности, ибо и тому, и другому художнику удалось художественными средствами живописи (хотя и очень разными в своем комплексе) превратить вроде бы частный случай смерти конкретного человека и драмы его близких в общечеловеческое событие космоантропного уровня. Не символизация ли это? Хотя, как я уже сказал, гроб, похоронная процессия, все, связанное со смертью, в живописи – сильнейшие общечеловеческие символы внехудожественного уровня. Они сами по себе обращены к сокровенным глубинам человеческого существа, где коренится вполне естественный страх жизни перед смертью. А если удастся их еще художественно выразить, то символика *memento mori* существенно усиливается, и мы вспоминаем, кто с грустью, кто с ужасом (*terror antiquus*), что посланцы Ямы постоянно дежурят у наших дверей.

Между тем картина «Возвращение на родину» может вызывать и совсем иные настроения, которые еще в 1906 г. тонко и проникновенно выразил в маленькой заметке «Джованни Сегантини (в Берлинском музее)» наш подлинный поэт от искусствознания и художественной критики Сергей Маковский:

«Уныло бьет колокол жизни. Зовет куда-то. Может быть к смерти?»

Но вдали светлеет ярко изумрудная полоса. Подымаются дымы утра и розовеет снег, отражая облака. Радостно небо.

Так чувствует художник: человеческое горе, тихое, вечное и священное, как утро и горы, и розовые пожары зари... Все свято и прекрасно. Жизнь и смерть.

Он всегда верен этому пониманию мира, углубленному грустью, не переходящей в безысходную скорбь¹⁹.

И это тоже ощущение глубокого символизма картины Сегантини на уровне чисто эстетического и даже поэтического восприятия.

Однако по крупному счету ни та, ни другая из упомянутых картин (Перова и Сегантини) не дотягивает до уровня той собственно символистской символизации, которую мы видим, например, в картине Бёклина «Остров мертвых» (1883) (Рис. 6), находящейся в том же зале берлинского музея, что и «Возвращение» Сегантини. В прошлом августе я тоже посидел в этом пространстве. Оно действительно притягивает к себе атмосферой *pittura metafisica* и является своеобразным окном куда-то вдаль и ввысь из достаточно однообразного и утомительного мира множества скучных, прямолинейно и плоско данных реалистических полотен этого музея.



Рис. 6. Арнольд Бёклин. Остров мертвых. 1883.
Старая национальная галерея. Берлин

Как я уже писал, именно эту картину (и некоторые ее варианты – всего известно пять вариантов, из которых берлинский и базельский – 1880, Художественный музей – представляются мне наиболее сильными) я считаю главным достижением Бёклина, и именно символистской работой в точном смысле понятия символизма как направления в искусстве. Мне кажется, что это хорошо почувствовал в свое время и Сергей Рахманинов, когда написал свой «Остров мертвых (Симфоническую поэму к картине Бёклина)», правда, вдохновившись не самой картиной, но черно-белым офортом Макса Клингера по этой картине (саму картину, как писал композитор, он увидел позже, и она произвела на него меньшее

впечатление, чем офорт Клингера). В музыке Рахманинова ярко и развернуто звучит именно глубинная музыкально-символическая тема картины Бёклина. Сам художник, как известно, ощущал «музыкальность» своего полотна. Поэтому, вероятно, и создал целую серию вариантов картины. А «музыкальность» в среде символистов, как известно, означала высокое художественно-эстетическое качество любого произведения искусства, т. е. высокий уровень *художественного символизма*.

Картина Бёклина излучает метафизический покой вечности. В ней все: и живописный скалистый остров посреди водной глади, и кипа стройных темных кипарисов, взметнувшихся посреди него в темное небо, и какие-то белеющие сооружения склепов на нем, и лодка с белым гробом и вертикально стоящей в ней фигурой сопровождающего в белом, – всё работает на создание в душе воспринимающего настроения торжественного величия, возвышающего страха (этому способствует и ветер, колеблющий вершины кипарисов и несущий по небу мрачные тучи; в базельском варианте ветра нет, там больше метафизического покоя, но страха не меньше) перед вот-вот долженствующей открыться за визуальной завесой великой и мрачноватой тайной вечности, тайной иного бытия. Мы как бы сами вливаем на этой картине, сквозь эту картину в потустороннее бытие. Трепет возвышенного и прекрасного охватывает душу. Это и есть, по-моему, подлинный символизм, и в этом символическом образе мы реально ощущаем веяние какого-то древнего мифа, древнего знания о чем-то таинственном, нам неизвестном, но витающем где-то совсем рядом. Мы переживаем это знание-бытие и испытываем возвышающий духовно-душевный трепет перед мистической вечностью. Ничего подобного все-таки перед обсуждавшимися работами Сегантини и Перова я не испытываю.

Если уж обращаться к русским параллелям, то я поставил бы в один ряд с картиной Бёклина по глубине духовной символизации и близости направления этой символизации уже упомянутое полотно Левитана «Над вечным покоем» (1894, ГТГ, Москва) (Рис. 7). Однако какой разный подход в этих картинах фактически к одной теме. Если полотно Бёклина во многом пугает нас, внушает (суггестия) достаточно мрачные настроения, связанные с потусторонним бытием, – возможно, ощущение холода и тьмы ада или мрачного покоя небытия (не случайно перевозчика в лодке искусствоведы

иногда интерпретируют как образ Харона, перевозящего усопших через воды Стикса), то у Левитана в открывающихся за погостом огромных водных пространствах покоя и еще более величественных небесных просторах с их динамикой столкновения темного и светлого начал (живописно данной могучей симфонии туч и облаков) зритель вовлекается в глубокую философскую медитацию без какой-либо конкретизации. Здесь тоже звучит мощная музыка небесных сфер, музыка самого бытия. И это не случайно. Левитан признается, что писал картину под впечатлением от траурного марша из «Героической симфонии» Бетховена. Главное же здесь, что живописная образность Левитана восходит до полновесного художественного символа, открывающего чуткому зрителю врата к единению с Универсумом.



Рис. 7. Исаак Левитан. Над вечным покоем. 1894. ГТГ. Москва

Кстати, на этих полотнах Бёклина и Левитана, как мне представляется, можно хорошо показать две вещи. Во-первых, обе они являются художественным выражением фактически одного и того же мифологического архетипа Танатоса, мифического знания об одном из существеннейших аспектов человеческого (прежде всего, конечно) бытия. Этот миф находит здесь два принципиально разных, но художественно очень сильных решения, характерных именно для последней трети XIX в. – времени, когда мощный дух символизма охватил всю духовную ойкумену Европы. Во-вторых, перед нами разные уровни символизации. Если в картине Бёклина

я остро ощущаю и переживаю дух символизма, т. е. квант метафизической реальности, данной здесь и сейчас художественными средствами, то этого нет при моем восприятии полотна Левитана. Здесь я восхожу к художественному символу, возводящему меня в акте эстетического созерцания к контакту с Универсумом.

Вернусь, однако, к теоретико-эстетическим размышлениям. Когда мы вслед за Вл. Вл. рассматриваем триаду «изображение – выражение – символизация», то понимаем каждый термин этой триады в узком семантическом диапазоне. *Изображение* – это создание *изо*-морфных (от греч. *iso* – **равный**, *morphe* – **форма**) образов видимого мира, т. е., грубо говоря, визуальных копий, или, выражаясь языком Вайбеля и К°, репрезентаций. *Выражение* – это, прежде всего как можно более точная передача неких конкретных душевно-эмоциональных переживаний (фактически, психологический уровень) художника с помощью определенных художественных средств зрителю. Выразить то, что он чувствует и переживает, чтобы и зритель пережил нечто подобное. А *символизация* в узком смысле, какой и имеет в виду, по-моему, Вл. Вл., в духе, например, французских символистов конца XIX в., – это практически вполне осознанное стремление к созданию неких визуальных структур, которые достаточно определенно указывают на вполне конкретные, соответствующие им архетипы незримого мира. Здесь рациональный уровень в определенной мере преобладает над иррациональным. И именно в этом плане мы, следуя за Вл. Вл., можем пытаться распределить произведения классического искусства по трем названным уровням. Для конкретных исследовательских целей этот путь имеет право на существование и дает результаты, которые мы видим во многих письмах Вл. Вл., где он предпринимает экзистенциально-анамнетический, как он его называет, метод герменевтики изобразительного искусства.

Если же подходить к искусству исключительно с позиции художественно-эстетических критериев, с позиции эстетической метафизики, то все окажется значительно сложнее и проще одновременно. Тогда выражение будет означать воплощение в художественной материи некой смысловой невербализуемой предметности, что характерно практически для любого высокого искусства (за исключением, может быть, все-таки чисто иллюзионистических работ типа живописи Шишкина, но их, пожалуй, все-таки

нельзя отнести к высокому искусству, хотя они занимают видное место в наших главных художественных музеях и определенные разделы в истории русского искусства). А это на языке эстетической метафизики в пределе (т. е. в наиболее удачных, наиболее талантливых образцах выражения) и будет *художественной символизацией*. Высокое искусство как процесс (художник – произведение – реципиент) есть и выражение, и символизация одновременно. Под несколько другим углом зрения символизация в моем понимании – это предел художественного выражения, его высшая в эстетическом смысле ступень. Поэтому в определенном классе произведений искусства, не достигающих высокого художественного уровня, но все-таки имеющих полное право находиться в пространстве искусства и **de facto находящиеся в нем (в художественных музеях, например)**, вероятно можно говорить о выражении, не достигающем символизации.

Между тем, упомянув здесь триаду «художник – произведение – реципиент» в смысле *содержания* самого понятия «высокого искусства», я вспомнил вдруг, что в каком-то летом читанном интервью Петера Вайбеля обратил внимание на его отсылку к Марселю Дюшану, который считал, что художник реализует только половину работы по созданию произведения искусства. Вторую половину довершает зритель, т. е. доводит его до состояния собственно произведения искусства. Мысль эта, как Вы знаете, мне близка, я постоянно провожу ее в своих работах и беседах, но отношу к высокому искусству, прежде всего, к любому подлинному искусству. А вот многие продукты как раз Дюшана-то, именно его реди-мейды, таким искусством не считаю (по-моему, он и сам их таковыми не считал, где-то даже писал, что просто пошутил, принеся какую-то вещь со свалки на выставку, а ее вдруг всерьез приняли за искусство – и пошло-поехало, чему он и обрадовался, мудро поддержав эту мистификацию и став родоначальником огромного движения в арт-практиках XX в.). Он же, хитрая bestia, как бы оправдываясь за свои шутки с писсуарами и другими вещичками со свалки, перекладывает ответственность за них на меня как на зрителя. Мысль сама по себе верная, но в приложении к объектам Дюшана, как и многих его последователей, включая, кстати, и недавно упомянутого Кунеллиса, звучит, конечно, нагло.

Тот же Вайбель в указанном интервью, развивая мысль Дюшана, доводит ее до логического завершения, т. е. до абсурда. Для него уже и пакет с красками – живопись. Главное в искусстве – инсталляция. А теперь уже и айфон, ибо он все на свете показывает и даже сам делает музыку. Ему уже не нужны ни композиторы, ни исполнители музыки. Пользователь электроники сегодня все может сам. И крупные деятели искусства хорошо сознают это. Тот же Владимир Мартынов, констатируя смерть композитора, или Питер Гринуэй, возвещая о кончине кинематографа как высокого искусства. Сегодня все, имеющие мобильные видеокамеры, стали кинематографистами, с грустью признается маэстро. В этом контексте снимается не только проблема символизации, но и какой-либо художественности вообще. Однако мы, надеюсь, работаем и размышляем в иных контекстах.

Проблема символизации и всего пространства связанных с ней вопросов, напомню *post einmal*, – одна из наименее разработанных в эстетике и философии искусства. Об этом в нашей беседе прошлого года напомнила и Н.Б., задав отнюдь не простые вопросы: в любом ли все-таки художественном образе содержится символическое ядро? всякий ли творческий процесс завершается созданием символа? различаете ли Вы символизацию как процесс и как результат художественного творчества?

Чувствую, что вопросы символизации, символа, образа в искусстве серьезно зацепили нас, если мы постоянно вот уже на протяжении достаточно длительного времени обращаемся к ним, и они все еще остаются вопросами, т. е. не получают удовлетворительного ответа. Попробуем еще раз поразмышлять на эти темы и, уже не давая, может быть, четких дефиниций – они не раз мною приводились и все-таки чем-то не удовлетворяют ищущее сознание моих друзей, – описательно прояснить проблему, насколько она вообще может быть прояснена.

Когда французские символисты, а вслед за ними и русские утверждали, что *все искусство символично*, что они имеют в виду? Мне представляется, что они очень точно уловили сущность искусства: *изображать нечто невидимое, незримое*, выражать исключительно средствами искусства, его языком то, что другими способами не передается, не выражается. Понятиями *символ, символическое* в подходе к искусству они пытались перенести акцент

с того, *что* изображать, на то, *как* изображать, ибо именно в этом *как* и усматривали главный смысл искусства, его символический смысл. Стремались показать, что главным в искусстве является не его миметическая функция (даже в миметическом по форме искусстве, которым фактически всегда и было изобразительное искусство с древнейших времен, в том числе и у большинства символистов), но символическая. Они были убеждены, – а я вместе с ними и сегодня, – что, изображая пейзаж, портрет, мифологический сюжет или историческое и даже обыденное событие, художник системой чисто изобразительно-выразительных средств может показать и нечто большее, чем собственно видимая сторона изображаемой действительности, т. е. *как* искусства фактически перерастает в его *что* (*как* и есть в подлинном искусстве *что*). Художник, изображая любой предмет, может показать свое отношение к нему, выразить комплекс переживаний и эмоциональных состояний, возникших в связи с ним, и заразить ими (знаменитая их *суггестия*) зрителя, читателя. Более того, символисты были убеждены, что художник своим духовным видением проникает в самую сущность изображаемого предмета или явления и умеет все теми же художественными средствами выразить ее в своем произведении. А некоторые из них, особенно мистико-религиозной ориентации, были убеждены, что выдающийся и духовно одаренный художник может проникать и вообще *за* сами феномены, к метафизической реальности иных планов бытия, в духовные сферы Универсума и, возвращаясь оттуда (нисходя опять в мир, по выражению Вяч. Иванова), запечатлеть воспринятое там в своем искусстве. И весь этот спектр передачи в произведении искусства невидимого самых разных уровней символисты и обозначили формулой: *все искусство символично*.

И они были совершенно правы. Если не все, то большая часть произведений высокого искусства именно в этом смысле (т. е. во всех указанных здесь смыслах) – символичны. Оно передает с помощью чисто художественных средств (например, цветовых отношений, формы, композиции, линейной графики в изобразительных искусствах) в миметических, или изоморфных, изображениях нечто, существенно превышающее этот миметизм, или изоморфизм, т. е. простую фиксацию видимых форм действительности. Символизирует то, что фактически не заключено в самой визуально воспринимаемой форме изображенного предмета или события,

но может быть выражено или выявлено с его (ее) помощью. Именно в этом смысле и можно говорить о *символизации* как о характерной особенности всего искусства, и более того – как о показателе *художественности* произведения искусства.

Почему? Да потому, что сам факт *подобной символизации* (а мы говорим в данном случае только о ней, и, я думаю, именно ее имели в виду и символисты, когда считали любое искусство символическим) есть *свидетельство художественности*. Если мастеру удалось чисто *художественными* средствами выразить нечто из вышеназванного, т. е. *передать* реципиенту то, чего он сам не обнаружил бы в объекте реальной действительности, послужившем сюжетно-предметной основой произведения, то он создал произведение, обладающее *художественностью* или даже *высокой художественностью* – высоко художественное произведение. Что же еще иметь в виду под *художественностью*, если не способность уникальными средствами искусства выразить нечто, другими средствами не выражаемое и самим представленным (изображаемым, в частном случае изобразительных искусств) объектом не презентуемое? Это одна из главных функций искусства, и она и есть в чистом виде (по определению) – *символизация*, т. е. передача с помощью некоего объекта знания (в широком понимании этого термина, включающем и непонятные компоненты, и эмоциональные состояния) о чем-то, чего в самом этом объекте не содержится. В данном случае, когда передача (особая коммуникация) осуществляется исключительно языком данного вида искусства, мы имеем *художественную символизацию*. Мы помним, конечно, что при этом произведение искусства остается самодостаточным, довлеющим себе и содержащем символизируемое в самом себе. Однако в данном случае мы говорим об иной функции произведения, не забывая и о его принципиальном антиномизме.

Между тем уже из того, что я перечислил выше в качестве показателей символизации (которые, как мне кажется, имели в виду и символисты), видно, что здесь мы имеем дело с символизацией в самом широком смысле слова. И перечисленные показатели совсем не равноценны. Одно дело, передать чувство радости от сверкающего на солнце водоема в обрамлении прекрасного пейзажа, что хорошо умели делать импрессионисты, и совсем иное – выразить с помощью изображения того же пейзажа ощущение и переживание

каких-то мистических или метафизических глубин бытия, которые не поддаются никакому изображению и визуализации, например, переданные в том же «Острове мертвых» Бёклина. Символизация символизации рознь.

Символизация в широком понимании как свидетельство художественности произведения присуща практически любому искусству достаточно *высокого уровня*. Вот здесь нам как всегда не хватает слов. Это досадная норма для эстетики. Что значит «высокого уровня»? Речь, во-первых, идет не об уровне технического мастерства. Шишкин обладал таким уровнем, или, скажем, современный придворный портретист Шилов явно обладает им. Но и Шишкин не создал искусства «высокого уровня», и тем более – Шилов. Речь идет об уровне *художественной выразительности*, т. е. мы вполне закономерно впадаем в словесную тавтологию, хотя, я надеюсь, в контекстуальном пространстве моего изложения понятно, о чем все-таки идет речь. И в этом плане символизация перекликается с тем, что эстетика имеет в виду под *художественной образностью*, или даже *художественной формой* в понимании А.Ф.Лосева.

А есть еще художественная символизация в узком смысле, когда я говорю о *художественном символе* как сущностном ядре *художественного образа*. И здесь я подхожу к ответу еще на один из вопросов Н.Б. *Далеко не всякий художественный образ содержит в себе художественный символ*. Об этом я не раз говорил уже в различных контекстах, но, кажется, все-таки плохо вербализовал эту трудно уловимую на рассудочном уровне категорию.

Если вернуться к тем показателям символизации, которые я упомянул выше, выводя их из эстетики символистов, то, пожалуй, только в последнем случае, когда художественное произведение выводит реципиента *за* свои собственные пределы и погружает его в состояние реального контакта с метафизической реальностью, переживания некой сверхреальной полноты бытия и высочайшего блаженства, мы имеем дело с *художественным символом* в его подлинном бытии. Это вершина художественной символизации, и она достигается при восприятии далеко не каждого даже талантливого произведения искусства и, тем более, далеко-далеко не каждым реципиентом.

Поэтому когда я говорю о *символизации* в искусстве, что адекватно *художественной символизации*, то имею в виду символизацию как свидетельство художественности, как способность худож-

ника *передать* (этот термин тоже всегда требует объяснения, что я и делал и делаю постоянно – передать как *возбудить*, генерировать во мне некий духовный процесс, далеко не всегда адекватный аналогичному процессу у художника; это особая передача – *адекватно-неадекватная*) мне нечто, не содержащееся в самом объекте изображения (например, какое-то эмоциональное состояние). А когда я говорю о *художественном символе* как сущностном ядре художественного образа, я имею в виду символизацию в узком смысле слова. И отсюда, по-моему, понятно, что символизация – это родовая особенность любого высокого искусства, а художественный символ – принадлежность только достаточно ограниченного числа выдающихся произведений, практически – шедевров.

Далеко не всякий творческий процесс завершается созданием произведения, способного претендовать на статус художественного символа. Однако здесь, как и всегда в эстетике, требуются и некоторые оговорки, связанные с реципиентом. Об этом я неоднократно говорил и в Триалогe, но, кажется, это достаточно трудный вопрос. И сложность его есть следствие некой консервативной традиции в эстетике и философии искусства, когда всё сводили только к произведению искусства, иногда имея в виду какие-то аспекты и личности его творца, но полностью игнорировали реципиента, как *равноправного* творца искусства. А без него, между тем, искусства как духовно-художественного феномена не существует в принципе. Сегодня это особенно очевидно. И это, кстати, активно эксплуатируют представители *contemporary art*, да и всего авангардно-модернистского искусства XX в.

Здесь коренится ответ и на вопрос, различаю ли я символизацию как процесс и как результат. Ответ: и да, и нет. Вопрос в том, что иметь в виду под результатом. Для меня результат и есть сам процесс. Процесс восприятия произведения искусства, а не само произведение. Оно лишь промежуточное звено между двумя духовными процессами: творчества и восприятия. Для меня искусство, как вы знаете, – простите, повторяюсь, – не само произведение искусства, но процесс его жизни в системе духовных миров художника и реципиента. После того, как произведение покинуло мастерскую художника, главным в искусстве становится даже не оно само, хотя это вроде бы и парадоксально, но его реципиент. Реципиент, наделенный высоким эстетическим вкусом, тонким

чувством. Именно в нем оживает и само произведение искусства, и дух создавшего его мастера. Все это полноценно живет в духовном мире реципиента в момент восприятия произведения, и тогда собственно реализуется в полном смысле слова и художественная символизация, и сам художественный символ, если произведение содержит его в свернутом виде. Тогда живет и само искусство.

Интересной в этом свете мне представляется формулировка Вл. Вл.: «Смысл символизации заключается прежде всего в *соединении* (синтезе) элементов, разделенных эмпирически, но сочетающихся друг с другом в акте метафизического синтеза». Понятно, Вл. Вл., что Вы имеете в виду, и мне эта формулировка представляется убедительной и уж никак не противоречащей моим представлениям о символизации, однако Ваш «метафизический синтез» я и мыслю как процесс, вершащийся в системе: художник – произведение – адекватный реципиент. Где еще он может быть реализован, как не в ней? В самом произведении мы имеет в лучшем случае только своеобразный намек на этот синтез. Поэтому и именно в этом свете мне и продолжение Вашей мысли о символизации представляется вполне убедительным: «понятие символизации приложимо только к произведениям, тем или иным образом соотношенным с метафизическими началами (планами) бытия». Между тем это соотношение невозможно, если хотя бы один из двух членов процесса символизации (художник или зритель) остается глухим к этим началам, т. е. не обладает, используя Ваш термин, «опытом трансцендирования». Интересно, что на уровне вербализации мы с о. Владимиром вроде бы понимаем символизацию по-разному, но если вдуматься в сущности наших формулировок, то в них, пожалуй, больше общего, чем отличающегося.

Правда, различие все-таки есть. Мой оппонент стремится рассматривать символизацию в более узком (и не в моем – ! – «узком», указанном выше) смысле, чем я. В более, я бы сказал, традиционном. Прежде всего, в связи с искусством символистов и с любым другим искусством прошлого, где лично он ощущает *pittura metafisica*, т. е. контакт с метафизической реальностью. Я ничего против этого не имею, однако в искусстве символистов ощущаю все-таки некую особую символизацию, отличную от того, что я вижу в любом высоком искусстве.

Поэтому обращаюсь опять к искусству самих символистов, т. к. именно благодаря им, пожалуй, мы сегодня так настойчиво говорим о символизации в искусстве, о художественном символе, о метафизических, мифических и мифологических истоках искусства.

В беседе с Н.Б. я начал этот разговор в теоретической плоскости с некоторых предпосылок и предварительных рассуждений. Напомню их.

А что, собственно, иметь в виду под искусством символистов? Что относить к этому искусству? Отнюдь не праздные и не схоластические вопросы.

В мировом искусствознании есть множество монографий по символизму, где определен основной круг символистов. Однако и сами авторы их не единодушны в выявлении содержания этого круга, и каждый из нас, пожалуй, далеко не всех названных искусствоведами символистами художников считает таковыми, не говоря уже о том, что они и сами далеко не всегда относили себя к этому кругу. Другое вполне очевидное соображение. Далекое не все работы художников-символистов, даже, например, из тех, кого я лично отношу к символистам, можно назвать собственно символистскими. И здесь мы невольно подходим к такому, практически не вербализуемому, но очень существенному понятию, которое я назвал бы *духом символизма*. Между тем для меня именно им определяется принадлежность того или иного произведения или даже художника к *символизму* в узком смысле слова, т. е. к символизму как художественному направлению в искусстве. В таком же плане мы можем говорить, например, о *духе сюрреализма*, который тоже хорошо ощутим в собственно сюрреалистических произведениях искусства. Что это такое, я пока не берусь определить точно, возможно, выяснится в процессе размышлений и дальнейшего разговора, но, например, я не могу говорить ни о каком духе реализма, абстракционизма или экспрессионизма. Там – особенности творческого метода, некое стилевое единство и т. п., но не дух. Это что-то более тонкое и практически не поддающееся описанию, но хорошо ощущаемое мною (здесь могу выражать только личное мнение, ибо вступаю в сферу личного опыта реципиента, хотя по крупному счету я и всегда в ней нахожусь, руководствуюсь личным опытом и собственными интуициями, как в принципе и каждый из триаложных собеседников).

Итак, дух символизма для меня – главный критерий символистского искусства. Что характерно для него на уровне хотя бы приблизительного описания, в каких работах я его чувствую, и какое место они занимают в пространстве художественной символизации? Что характерно только для них?

Для начала назову несколько имен, как мне кажется, чистых символистов (имея в виду, что далеко не все их работы я отношу к собственно символизму, но в лучших они наиболее полно выразили дух символизма). Явно не все, но основные, пришедшие сразу в голову: друзья по жизни и очевидные родоначальники символизма в живописи Пюви де Шаванн и Моро, Россетти и Бёрн-Джонс, Редон, Карьер, Дени, Сегантини, Бёклин (с известными и уже давно оговоренными мною существенными ограничениями), Чюрленис, Борисов-Мусатов. Есть и другие, но этого вполне достаточно, чтобы понять, что я имею в виду.

Теперь ограничу круг еще более, назвав по паре произведений этих художников, в которых с наибольшей силой, на мой взгляд, выражен дух символизма. Пюви: «Девушки у моря» (1879), «Бедный рыбак» (1881), «Священная роща» (1884–89, панно в Лионе). Моро: «Явление» (1874–76, пожалуй, наиболее сильный вариант из музея Моро, масло), другие образы Саломеи. Россетти: «Beata Beatrix» (1863). Бёрн-Джонс: цикл с Пигмалионом, некоторые работы на темы английской мифологии. Редон: многие полотна из Орсе. Дени: «Апрель» (1892), «Музы» (1893). Сегантини: многие альпийские работы, о которых мы уже говорили в Триалогe (см. ил. в изданном томе) и на которых я намерен еще остановиться в этом письме. Бёклин: «Остров мёртвых». Чюрленис: его живописные сонаты, прежде всего. Борисов-Мусатов: «Водоем» (1902), «Реквием» (1905).

Сразу же хочу заметить (и это существенно в контексте нашего разговора), что все названные художники, как и все остальные, относимые к символистам, – не великие живописцы, не гениальные творцы. (Самым выдающимся из этого круга является Поль Гоген, которого авторы работ о символизме часто причисляют к символистам или считают их прямым предшественником. И он действительно создал ряд шедевров, но для меня Гоген стоит неким особняком в искусстве. Поэтому я не назвал его среди «моих» символистов, хотя дух символизма ощущается во многих его рабо-

тах.) Это означает, что практически никто из них не создал произведений, которые поднялись бы до уровня художественного символа в моем понимании. Интересный факт, достойный еще осмысления, но пока оставим его в стороне.

Сказав «не поднялись», т. е. не создали подлинных шедевров в сфере живописи, я сразу же вывел вопрос о художественном символе за скобки и поставил перед собой новые вопросы, которые надо обдумывать. «Не поднялись» означает, что они остались на уровне художественной образности. Но особой образности, о которой я, пожалуй, еще и не говорил вообще. *Символической образности. Образности, в которой хорошо ощутим дух символизма*, и смысл которой, может быть, начнет проясняться по мере разговора об этом неуловимом, призрачном, но ощутимо витающем в работах символистов духе. Названные здесь очень разные по художественному языку работы в максимально возможной для символизма (в моем понимании) форме являют этот дух. Что объединяет их для меня, и в чем я вижу, ощущаю дух символизма?

Прежде всего, в особом ракурсе художественного выражения метафизической реальности. И в этом я усматриваю удивительную особенность именно символистского искусства. Символистам (и очень разным в средствах выражения) удалось в своих работах, не поднимаясь до уровня художественного символа, тем не менее, выразить (даже явить!) художественными средствами живописи и графики (ибо линия у многих из них играет огромное значение) *бытие здесь и сейчас* (т. е. в момент моего восприятия той или иной работы) кванта метафизической реальности. И он выражен как бы на *изоморфном* уровне, что особенно удивительно. Очень разными художественными средствами в названных мной полотнах (понятно, что ряд этот можно еще существенно продолжить), я бы сказал, визуально явлена метафизическая реальность в одной из своих бесчисленных метаморфоз. У меня нет необходимости в процессе восприятия, да эти работы и не дают такой возможности, выходить ЗА них, сквозь них, как это происходит с некоторыми шедеврами классического искусства, – восходить к художественному символу. Они сами являют мне камерный фрагмент, некий квант этой реальности. В каждом случае совершенно свой, уникальный, духовно возвышенный и прекрасный (увы, других слов, кроме главных эстетических терминов, на ум не приходит, да их, по-моему, и нет).

В этом я усматриваю *дух символизма в искусстве символистов* – явить реципиенту эйдос (т. е. визуализированный образ) конкретного фрагмента метафизической реальности, что вообще-то с точки зрения трезвого рассудка невозможно, но некоторым символистам это удалось. В этом их величайшая заслуга и тайна их искусства.

Другими словами, если, созерцая какой-то классический шедевр (например, Боттичелли, Рогира, Кранаха, Тициана), я на высшей ступени эстетического восприятия как бы прохожу сквозь него куда-то в иное пространство, которое я *визуально не вижу*, но переживаю его как-то по-иному, как бы приобщаюсь к нему, и нахожусь на верху эстетического блаженства, то при созерцании названных работ символистов я не проникаю сквозь них, но в них самих вижу некую иную реальность и переживаю ее как метафизическую, но, тем не менее, *визуально данную здесь и сейчас*. Позже, если удастся, я попробую как-то прояснить это на конкретных работах, например, Пюви, Моро или того же Сегантини, но сейчас хочу привести два характерных высказывания из каких-то моих старых конспектов, какими Моро и Пюви пытались описать, по-моему, этот самый дух символизма. Они тоже явно переживали его, но как трудно давалось и им описать это словами и как ярко получалось выразить кистью.

Пюви: «Произведение рождается из своего рода смутной эмоции, в которой оно пребывает, как организм в зародыше. Эту мысль, которая кроется в эмоции, я постоянно обдумываю, прокручиваю в голове, пока она не прояснится и не предстанет перед моим взором во всей возможной чистоте. Тогда я ищу зрелище, которое станет ее точнейшим переводом... Если хотите, это и есть символизм»²⁰.

Моро: «Мной владеет одно стремление – величайшее рвение к абстракции. Человеческие чувства и страсти, конечно, живо интересуют меня. Однако эти движения души и ума не столь увлекательны, как задача передать в зримой форме те внутренние вспышки, которые трудно к чему-либо отнести; в их кажущейся незначительности проступает нечто божественное, и, будучи переведенными на язык чисто пластических эффектов, они открывают горизонты подлинно магические, можно сказать – величественные»²¹.

Один обозначает символизацию как поиск адекватных визуальных форм для воплощения смутной эмоции, другой стремится в зримой форме передать некую «абстракцию», которая выражает внутренние вспышки божественного озарения. Слова разные, смыслы близкие. Методы выражения-изображения тоже разные. Результаты их творчества – символизация на уровне уже моего восприятия – очень близкие. Созданы визуальные образы, вызывающие во мне яркий процесс эстетического восприятия, окрашенный духом символизма. Хотя и очень по-разному окрашенный в каждом конкретном случае. Однако дух – один!

Чем он достигается? Совершенно *особым взглядом* (равно способом художественного выражения) на явления, представляющиеся символистам, да и любому духовно и эстетически развитому человеку вообще, наиболее *таинственными и непостижимыми*: духовно-мифологическая и божественная сферы (т. е. обобщенно говоря, сфера Великого Другого), природа в глубинных основаниях (вот чем силен и Сегантини) и образ женщины как воплощение Вечно Женственного.

Понятно, что эти три мотива составляют основу, по крайней мере, всего новоевропейского искусства со времен Возрождения, но именно у символистов они, как правило, в некоем обобщенно *синтетическом единстве* (как великая тайна Бытия) выходят на уровень выражения самого духа символизма. При этом женский образ в его эйдетической идеализации выражения вселенской красоты, самой идеи прекрасного, или Вечной Женственности, играет у большинства символистов едва ли не главную роль. Понятно, что для исполнения этой роли больше подходили не образы реальных женщин XIX в. (хотя их и использовали многие символисты в качестве первоначальной натуры), но образы мифологические – греко-римские и ветхозаветные.

На одном из аспектов выражения духа символизма в «Явлении» Моро я уже подробно останавливался в нашей беседе, которая, надеюсь, вскоре будет полностью опубликована²². Здесь мне хотелось бы привести примеры иного выражения этого духа. В частности, тем же Сегантини, что, пожалуй, сделать особенно трудно в силу того, что большинство его работ практически не имеют внешних признаков символистского антуража типа крылатых или призрачных фигур, каких-то явно выраженных знаков

потустороннего, сновидений, мечтаний и т. п. Однако не все. У нашего символиста есть, как минимум, два типа достаточно отличных друг от друга работ, и они отчасти показаны Вл. Вл. в письме, давшем повод для этой моей развернутой эпистолы.

Прежде всего, это группа работ, явно созданных под влиянием французских символистов, которых он видел, как показано в литературе и в письме о. Владимира, только в черно-белых репродукциях, но и по ним хорошо уловил их дух и сумел создать некий свой аналог. В них, как правило, на фоне достаточно реалистически данного пейзажа показаны некие визионерские феномены, условно говоря, не часто встречающиеся в нашем мире. Феномены как бы из более духовных уровней (планов) бытия, более призрачные, менее плотские, но еще не утратившие своих визуальных образов. Это, прежде всего, те две картины, о которых уже писал о. Владимир («Наказание сладострастниц», 1891, Walker Art Gallery, Ливерпуль и «Злые матери», 1894, Музей истории искусства, Вена), также «Ангел жизни» (1894, Галерея современного искусства, Милан), многочисленные вариации этих картин и еще ряд менее значительных полотен и набросков, среди которых выделяются картины с окрыленными белыми фигурами. В отличие от мрачноватых, хтонических картин, рассмотренных Вл. Вл., «Ангел жизни» (Рис. 8) очень светозарная, изысканно утонченная работа, пронизанная духом символизма. Здесь изображена как бы сидящей на суку высокого дерева, а реально парящей в изящном венке его ветвей золотоволосая прекрасная дева-женщина с золотоволосым младенцем на руках, в воздушно-голубых одеяниях, красивыми складками спадающих на ветви дерева. Далеко внизу под деревом (так организована композиция картины) – пустоватый земной пейзаж с водоемом и низкими горками. Большую же часть фона занимает просветленное, сияющее с золотистыми проблесками небо. Женщина и ребенок изображены тонкими, почти акварельными красками.

По контрасту с пастозно прописанной, материально ощутимой землей и почти натуралистически весомо данным стволом дерева группа женщины (ангела) с ребенком предстает призрачной, воздушно-просветленной, неотмирной. Это впечатление усиливают и прикрытые глаза женщины и ребенка. Они явно не спят (во всяком случае, женщина), но пребывают в каком-то вечном (летаргическом?) блаженном эйдетическом покое. Аурой тихой радости, тонкой сияющей красоты и внутреннего света окутана эта картина.

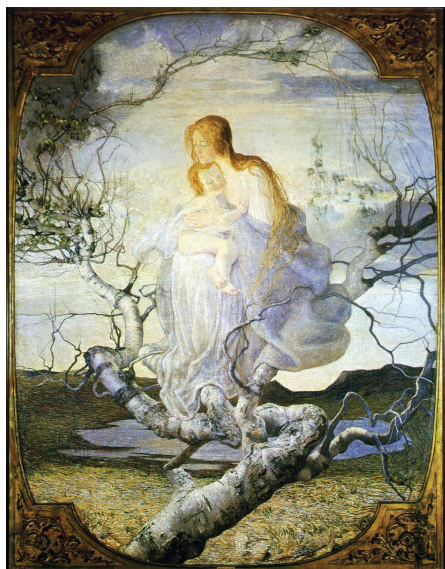


Рис. 8. Джованни Сегантини. Ангел жизни. 1894.
Галерея современного искусства. Милан

Группа женщины с ребенком с первого взгляда ассоциируется с Мадонной, хотя сам художник дает ей типично символистское название и возносит на дерево, где пока, кажется, никто из живописцев не отваживался поместить Мадонну с Младенцем. Однако в облике этой группы мы без труда узнаем некое развитие образов Мадонны и Венеры Боттичелли. Здесь они слились в единый прекрасный образ Вечной Женственности, охраняющей самое Жизнь. В картине вся система художественных средств, начиная с интересного, тонко выверенного композиционного решения, изысканного колорита (в небе и на одеждах Ангела – даже импрессионистского), живописного противопоставления земли и неба, сильного контраста между грубо корявым стволом дерева и воздушно призрачным образом (парящим) Ангела с младенцем, их закрытых глаз и кончая еле заметным кругом венка ветвей, неназойливо обрамляющего центральную группу, – все направлено на создание того настроения метафизичности, которое я назвал здесь духом символизма.

Интересно, что несколькими годами позже Сегантини введет практически эту же группу Ангела с ребенком в свой символический «Триптих природы» (1896–1899, Музей Сегантини, Сант-Мориц), о третьей части которого («Смерть») в наших с о. Владимиром письмах уже шла речь. Группа Ангела включена в первую часть триптиха – «Жизнь». Здесь она, однако, уже спущена на землю, полностью лишена каких-либо внешних признаков надмирности, в том числе и за счет колорита. На одеждах женщины он такой же коричнево-фиолетово-землистый, как и в окружающем пейзаже. Перед нами вроде бы просто мать с ребенком, сидящая под деревом (на его хорошо проработанных корнях) в пространстве повседневной крестьянской жизни. Пастух пасет коров, бредут домой две женщины. День клонится к закату. Эта картина тоже пронизана особым духом символизма (как и весь триптих), но уже принципиально иной окраски, чем в «Ангеле». Относится ко второму типу его как бы чисто реалистических работ, которые были названы (см. письмо Вл. Вл.) «натуралистическим символизмом» (я бы назвал их реалистическим символизмом).

Этот тип преобладает у Сегантини, и, я думаю, именно его имел в виду Кандинский, когда упоминал имя швейцарского мастера среди духовных отцов абстракционизма, ощущая в его реалистических полотнах дух абстракции, а еще раньше Сергей Маковский видел в них грустную созерцательную меланхолию, называл их религиозными, «тихими картинами-молитвами». Все именно так, и в этих пейзажно-бытовых альпийских полотнах Сегантини (вершиной их является упомянутый «Триптих природы») я ощущаю дух символизма, может быть, даже в большей мере, чем в работах с визуально очевидными признаками символизма (типа «Злых матерей», «Наказания сладострастниц», картин с окрыленными фигурами; «Ангел жизни» в этом ряду – исключение, в нем дух символизма выражен очень сильно, органично, неназойливо).

Полотна этого типа составляют основу живописного наследия Сегантини, и именно они создают его неповторимое художественное лицо, как, например, полинезийские полотна Гогена с наибольшей полнотой являют нам его художественный гений. Группу этих работ образуют картины из жизни крестьян альпийского высокогорья, среди которых прошла большая часть творческой жизни Сегантини и где сегодня находится его музей (Сант-Мориц).

Это практически реалистические работы, выполненные, правда, в особой, сегантиниевой манере наложения красок, восходящей к дивизионизму пуантилистов – раздельному наложению на холст крупных мазков краски. Все остальное вроде бы характерно для реализма XIX в., процветавшего в то время по всей Европе. Никаких там крылатых фигурок, призрачных образов и т. п. Напротив, эти полотна отличаются сочной живописностью, пастозностью мазка, статичной основательностью, фигуры людей и животных – мощной укорененностью в природе.

Вот корова, данная крупным планом, о чем-то задумалась у поилки на фоне заснеженных гор и клубящихся светлых облаков («Бурая корова у поилки», 1887, Галерея современного искусства, Милан), вот женщина с ребенком на руках заснула, сидя на стуле в хлеву с коровой и спящим теленком – почти Богоматерь в яслях Вифлеемских («Две матери», 1889, Галерея современного искусства, Милан). Женщина, впряженная в большие сани, везет дрова в заснеженную деревню на фоне горного хребта («Возвращение из леса», 1890, Частное собрание, Сан Галло). И, кажется, тоже застыла с непосильным грузом, созерцая органично вырастающие из горного массива домишки и колоколенку. Вот девушка замерла, опершись на грабли в согбенной позе, собирая скошенную траву под фиолетово-сиреневыми облаками на ярком летнем небе («Уборка сена», 1890–1898, Музей Сегантини, Сан-Мориц) (Рис. 9). К этому типу картин относится и «Возвращение на родину», подробно проанализированное Вл. Вл. Много полотен с домашними животными – козами, овцами, коровами на фоне горных, летом по-импрессионистски ярких и радостных, зимой – в меланхолической спячке пейзажей. И люди, и животные даны в статике, то ли погруженными в какие-то глубокие думы, то ли созерцающими нечто, физическому зрению недоступное. И все органично вписаны в природу. Собственно, на картинах Сегантини и дана только альпийская природа, я бы сказал Природа с прописной буквы, к которой полностью принадлежит все: и редкие искривленные горные деревья, и домашний скот, и люди, и их нехитрые сооружения. Ничто не нарушает тихого, умиротворенного ритма природы, в которой господствуют, задают мощное звучание сияющее небо с многозначительными образованиями облаков, сверкающие вершины заснеженных Альп и многоликие пространства земли, из кото-

рой все и вырастает. Картины Сегантини – сильный живописный символ Природы в ее каких-то глубинных мифических основаниях, Природы как целостного органического существа земли и даже Универсума в целом. Сегантини предстает здесь наследником древних пантеистов в лучшем и возвышенном смысле этого слова.



Рис. 9. Джованни Сегантини. Уборка сена. 1890–1898. Музей Сегантини. Сан-Мориц

Этот ряд картин, да, пожалуй, и все творчество Сегантини в целом (оно действительно целостно в прямом смысле этого слова – мощный единый полиптих на одну тему) – это живописно, пластически данная философия жизни. И дух символизма у него заключается именно в этой философичности органической укорененности жизни человека в природе, его изначальной слитности с природой. Здесь воочию явлена та истина бытия, которую Хайдеггер усмотрел в подлинном искусстве. Произведение искусства как *явление истины*. Работы Сегантини и есть одно из конкретных событий явления истины. В этом плане они, несомненно, возвышаются до мифологического символизма, т. е. такого, где здесь и сейчас явлено нечто, реально свидетельствующее о метафизической реальности. У Сегантини она – в пластической укорененности жизни человеческой в Природе как высшем начале бытия. В той органике, которой жила

древность, выражая это ощущение системой мифологических образов человеко-животных (своего рода символ органики природы и человека). Сегантини увидел ее в обыденной, но по-своему значительной жизни людей высокогорья, где действительно отсутствует многое из земной суеты городской цивилизации.

Кстати, именно это, как и некоторые элементы наложения мазка, роднит творчество Сегантини с творчеством Ван Гога, который и в ранний период творчества («Едоки картофеля», 1885; «Башмаки» 1886), и позже («Сеятель», 1888) и до самых последних работ 1890 г. («Послеобеденный отдых» <по Милле>, 1890) ощущал глубинное единство человека, при том чаще всего простого, в прямом смысле слова «от сохи» (как и у Сегантини), с природой и со всем Универсумом. Не случайно Хайдеггер именно на примере «Башмаков» Ван Гога пытался показать явленность истины в подлинном произведении искусства.

Подобные возвышенно-философические работы, в которых явлена истина бытия, вполне можно назвать и «картинами-молитвами» (Маковский). Только в молитве обычный человек отрешается от всего суетного и пытается найти свой путь к миру высших ценностей. Между тем у Сегантини есть и одна картина-молитва в прямом смысле слова. Она как бы объединяет два рассмотренных типа его работ, служит живописным мостом между ними. Это «Ave Maria на переправе» (1886, Частное собрание, Сан-Галло) (Рис. 10). Тема была важной для Сегантини, о чем свидетельствует ряд вариантов картины. Наиболее значительный находится в указанном частном собрании. В центре композиции изображена лодка, перевозящая стадо овец. На корме мужчина с веслами. На носу женщина с ребенком, обнимающим ее за шею (позже этот иконографический тип разовьется у него в «Ангела жизни»). Вся лодка заполнена овцами, некоторые из них тянутся к воде, отражаясь в ней. Вдали на берегу церковь с высокой колокольней. Все освещено лучами появляющегося из-за горизонта солнца. Женщина и ребенок – с закрытыми глазами. Перевозчик тоже вроде бы застыл в молитве и сосредоточенном созерцании. В картине явно ощущается влияние известного полотна Жана-Франсуа Милле «Анжелюс. Вечерний благовест» (1859). Такое же молитвенное настроение разлито по картине Сегантини. Перед нами редкий случай визуализации молитвы, погружающей зрителя в соответствующее состояние.



Рис. 10. Джованни Сегантини. «Ave Maria на переправе». 1886.
Частное собрание. Сан-Галло

Не вдаваясь далее в анализ творчества Сегантини, который инициирован здесь подробным и крайне интересным письмом Вл. Вл. (вообще, здесь самое время высказать ему слова благодарности за то, что своими подробными письмами он подвиг и меня вспомнить мое юношеское увлечение символистами, достать с полок альбомы и монографии по ним, посетить европейские музеи, чтобы еще раз посмотреть некоторые оригиналы и с удовольствием поделиться своими соображениями об их творчестве в триаложных письмах. Спасибо, Вл. Вл.!), и имея в виду не только, конечно, Сегантини, но и упомянутых выше мастеров этого направления, я хотел бы наметить предварительно ряд особенностей их художественного языка, способствующих возникновению духа символизма, которые естественно подлежат еще уточнению и нашему совместному обсуждению, к чему я и призываю вас, друзья.

Это определенный лаконизм в пластической выразительности; обобщенная красота линии и силуэта, внутренний созерцательный покой фигур, часто по-античному прекрасных; лаконизм деталей и изобразительных элементов, повышенная музыкальность, особая просветленность и призрачность, интерес к пограничным состояниям дня и ночи, сна и бодрствования, полутемное освещение, тенденция к монохромности и повышенной плавности линий. И что-то еще столь неуловимое, что словами оно уже не схватывается, но хорошо ощущается эстетически обостренным чувством.

Между тем я слишком увлекся. Тема-то действительно увлекательная. Однако, надо знать и меру, хотя бы и столь растяжимую, как в наших с Вл. Вл. последних посланиях.

На этом прощаюсь и жду ваших откликов и продолжения наших бесед.

Ваш В.В.

Примечания

- ¹ См. опубликованный том: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог: живая эстетика и современная философия искусства. М., 2012.
- ² Вы этот термин не употребляете, но полагаю, что Вы не будете возражать против его применимости к характеристике особенностей Вашего эстетического опыта, связанного с достижением чувства «органической причастности к Универсуму». Я называю путь к такому достижению трансцендированием.
- ³ Прим. (08.12.11.). Задумал одно, а получилось другое. Бёклин в рамки данного письма так не влез. Речь пойдет только о Сегантини.
- ⁴ Прим. (08.12.11): Не получилось. О Бёклине все же напишу, но, скорее всего, не в форме эпистолярной, чтобы не обременять собеседников своим метафизическим синтетизмом.
- ⁵ Еще раз прошу отнестись к этому термину *cum grano salis*.
- ⁶ Не безынтересно было бы сравнить его с бёклиновским «Автопортретом с пиликающей смертью».
- ⁷ В этих четырех словах полная характеристика настроения, пробуждаемого картиной Сегантини.
- ⁸ Стоит упомянуть в этой связи, что работа Анни Безант и Ледбитера «Мыслеформы» с ее описанием символики цвета человеческих аур, наряду с книгой Штейнера «Теософия», оказала инспирирующее воздействие на Кандинского и отразилась на всей концепции цвета в его книге «О духовном в искусстве».
- ⁹ Согласно Ледбитеру, «тяжелый свинцово-серый означает глубокую депрессию». В этом качестве он фигурирует и на картине Перова, глубоко депрессивной по своему воздействию.

- ¹⁰ В 1863 г. Эдуард Мане написал свою «Олимпию» и «Завтрак на траве». Не знаю, затронуло ли это тогда Перова?
- ¹¹ Употребляю выражение «своя идея» в том смысле, какой ему придавал Достоевский (например, в «Подростке»).
- ¹² Прим. (16.12.11.). Далее следовала страничка, на которой я сравнивал портрет Золя кисти Мане с портретом Достоевского перовской работы. Зачеркнул, слишком уходит от темы. Но само по себе сравнение дает любопытные результаты.
- ¹³ Прим. (16.12.11.). В музее Орсе неожиданно нашел работу, сходную с картинами Сегантини по световой насыщенности (почти до рези в глазах), композиционному построению (доминирующая горизонталь) и даже по тематике (изображена сцена пахоты). Она была написана Розой Бонёр (Rosa Bonheur) в 1849 г. Издалека ее вполне можно принять за творение Сегантини, да и вблизи сходство немалое, но метафизики там все же нет. Добротный иллюзионизм. Другие работы (Бонёр была анималисткой) не поражают такой близостью к альпийскому мастеру. Скончалась художница в один год с Сегантини (1899).
- ¹⁴ Прим. (16.12.11.). Ее репродукция дана Вами в «Триалог» (с. 110).
- ¹⁵ У позднего Сегантини обнаруживается тенденция, ведущая к почти полной дематериализации природных форм. Например, «Горный ландшафт» (1898/99), хранящийся в Aargauer Kunsthaus. Ученик Сегантини Джованни Джакометти (отец скульптора) в ряде пейзажей полностью освободился от трехмерности (вариант фовизма).
- ¹⁶ Прим. (17.12.11.). В следующем «этюде» хочу поделиться с Вами своими парижскими впечатлениями. Бёклин опять подождет...
- ¹⁷ Публикуется в «Триалог plus». М., 2013.
- ¹⁸ Этими инициалами в проекте Триалог обозначается жена Виктора Васильевича Людмила Сергеевна (ред.).
- ¹⁹ *Маковский С.* Страницы художественной критики. Кн. 1: Художественное творчество современного Запада. СПб., 1909. с. 109.
- ²⁰ Цит. по: *Hautecoeur L.* Littérature et peinture en France du XVII au XX siècle. Paris, 1963. P. 191.
- ²¹ Цит. по: *Mathieu P.-L.* Gustave Moreau. Sa vie, son oeuvre. Fribourg, 1976. P. 182.
- ²² См.: *Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог plus. М., 2013. С. 75–77.

Л.Г. Осокина

«Сказочная» философия Эрика Ромера

Предмет исследования французского режиссера, которое можно назвать и философским, и художественно-эстетическим, и отчасти социальным, и культурологическим, и антропологическим (одно не отменяет другого, но не является исчерпывающим) мы бы определили максимально широко – это человек, человеческая природа. Ромера занимает вопрос, на котором, по выражению И.Канта, сходятся все основные проблемы¹, что справедливо как для философии, так и для искусства. По крайней мере, для классической философии и искусства до XX в. Беспокойство, связанное с невозможностью прежнего взгляда на человека и проблемой репрезентации, столь сильно мучившее интеллектуальное и художественное сообщество во второй половине века и не оставившее его до сих пор, не затронуло режиссера. Он ловко ускользнул от парализующего действия мысли о невозможности прямого высказывания по причине тотальной инфляции языка искусства и вернулся к теме основ человеческого существования. Обратимся к анализу этих основ на примере третьего, последнего цикла режиссера – «Сказок четырех времен года» (1990–1998).

Ромер преломляет образ человека сквозь оптику французской философии и литературы XVII–XVIII вв. Линия размышлений о рациональном и чувственном как элементах человеческой природы тесно переплеталась, взаимодействовала в период Просвещения с размышлениями о языке и свободе. Э.де Кондильяк считал, что свобода человека – а истинное назначение человека быть свободным – не может иметь места без понимания подлинного значения принимаемых решений, совершаемых поступков и т. д. Действия

человека тем свободнее, чем более они согласованы с правилами анализа, заключенными в языке. В пьесах П.Мариво персонажи изящно выражают свои мысли. Но их четкие логические построения, строящиеся на уверенности в рациональном контроле, сталкиваются с чувствами – суть драматургического конфликта скрыта писателем в этой области. Глобального крушения, трагедии в результате их столкновения не происходит: взаимно усмиряясь, разум и чувства чудесным образом восстанавливают гармонию мира. И все же сомнение в силе разума, в его безграничности, у читателя остается. В произведениях Мариво повествование буйно разрастается, как сама жизнь: переживания наслаиваются, усложняются, ход событий замедляется, увлекает не столько их смена, сколько нюансы и оттенки отношения к ним.

Лучше всего, по нашему мнению, определил особенность текстов этого времени М.Мамардашвили в лекциях о Р.Декарте. Мамардашвили предлагает читателям относиться к книгам Декарта «...не как к чему-то отвлеченному, не как к логически стройному изложению готовых мнений и истин. В них содержатся не рассудочные, бесплотные и произвольные соображения (“рационации”, если воспользоваться калькой французского слова) – как если бы в нашей голове сидело некое рацио, холодное и бескровное, и, наблюдая мир, что-то себе прикидывало, соображало. <...> Декарта интересовало прежде всего движение мысли. Установившееся движение...»².

Фиксация движения мысли, интерес к самому ее развитию, а не закреплению готового результата, – вот чем близка данная литература Ромера. Близка и стилистически, в том числе. Фильмы как путь, развитие мысли о человеке и мире, философские «записки» языком кинематографа. Сходство с подходом мыслителей Просвещения заметно и в тяготении Ромера к созданию циклов, идея которых не в замкнутости и закрытости, а в открытости, множественности, блуждании в поле смыслов, отношений, в возможности внесения изменений и дополнений в процессе создания и просмотра фильма.

Любовная привязанность к слову, языку – черта практически всех произведений Ромера. Черта, которая либо привлекает, либо отталкивает «некинематографичностью», «литературностью» и теми усилиями, которые приходится прилагать при просмотре.

В «Четырех приключениях Ренет и Мирабель» (1987) – картине, снятой незадолго до цикла «Сказок четырех времен года», объектом режиссерской иронии становится автор вместе со своими говорливыми персонажами. Юная художница Ренет произносит длинный монолог о том, что люди только и делают, что постоянно говорят, ей же нравится молчать и общаться без слов, рисуя картины. А если она и говорит много, то из уважения к другим, чтобы нащупать нужное слово – ведь она вовсе не повторяет сказанное по несколько раз. Парадоксальная речь о молчании, которую невозможно прекратить, прервать, остановить. Завершает пронизывающую весь фильм тему слов абсурдный эпизод, в котором собеседник превращается в удобный предмет, стимул и свидетеля чужой речи; предпочтение в беседе отдается, прежде всего, собственным словам.

Персонажи много размышляют вслух, обсуждают возможности тех или иных поступков, ведут беседы с другими и собой одновременно, проверяют жизнестойкость высказанных идей. Они, как будто отвечая призыву Ж.де Лабрюйера, ищут «отражающие» опыт слова. Эхо голоса писателя-моралиста слышится и в современной французской философии, вьется в речитативном нашептывании-увещевании Ж.-Л.Нанси: «Следует продолжать говорить о том, что уже невозможно сказать. Нельзя не продолжать прижимать слово, язык и дискурс к этому телу, поддерживая неопределенный, прерывистый, тайный и все же настойчивый контакт. Где-то тут или там, можно в этом не сомневаться, произойдет рукопашная схватка с языком, рукопашная схватка со смыслом, из которой, тут или там, может возникнуть показ тела касаемого, называемого, выписываемого вне смысла, *hoc enet*»³. Человек, хранящий молчание или не желающий говорить, выделяется в плотном, наполненном описаниями мире. Таков Гаспар из «Летней сказки» Ромера, который скорее вынужден говорить, нежели хочет и может это делать. Обилие слов в его фильмах порой связано с налаживанием диалога с миром и утверждением своего присутствия в нем, редко, почти никогда – с непониманием других людей. Суть разговоров не сводится к обмену информацией, фактами. Беседы становятся медитативным опытом, совершаемым в настоящем времени с целью внутреннего изменения, преобразования.

Главные и второстепенные герои «сказок» оцениваются исходя из их образованности, уровня культуры, интеллекта. И сами они судят окружающих с тех же позиций. Ромер демонстрирует условное деление людей на обладателей «практического» либо «теоретического» ума. Границы оговариваются. Феллиси из «Зимней сказки», вполне трезво осознавая недостаток знаний (начитанности), откровенно, с некоторым вызовом предпочитает его знаниям, добытым непосредственным опытом. Выбирая между тремя мужчинами, она противопоставляет их в зависимости от типа ума и образа жизни. Гуманитарно-образованный Лоик, проводящий время за книгами (помимо просто любви к чтению, он еще и работает в библиотеке), кажется «слишком умным», умственное превосходство отталкивает. Согласно мировоззрению Феллиси, книжный человек бессилён. У парикмахера Максанса ум практического склада, у него есть вкус, но Максанс кажется ей грубоватым. Потерянный возлюбленный Шарль – тоже обладатель «практического ума», но более утонченный. Режиссер мягко улыбается Феллиси и Максансу (в разговорах они неправильно употребляют слова и термины, их поправляют, они поправляют друг друга) и одновременно показывает, что до любого сложного философского построения можно прийти без литературных и научных подпорок. Вспоминается знаменитый платоновский диалог «Менон», в котором излагается учение о знании как припоминании. Путем вопрошаний Сократ приводит неграмотного мальчика-раба к рождению теоремы Пифагора, на основании чего заключает, что знания не привносятся извне, а припоминаются. Ромер, безусловно, читавший Платона, смещает акценты с постоянства знания на самостоятельность понимания (так мыслил и Л.Шестов, рассматривавший понимание в ряду наиболее личных актов, совершаемых человеком, столь же личных, как смерть). Лоик, внимательно слушая рассуждения Феллиси, с удивлением узнает в них и учение о «припоминании», и платоновские мысли о бессмертии души, и божественное «пари» Паскаля. Он спрашивает: знает ли она, чей ход мыслей повторяет? Феллиси, наивно пытаясь угадать, называет первые попавшиеся имена и, конечно, невпопад – Шекспир? Виктор Гюго? Шекспир всплыл, потому что она только что смотрела его пьесу, стихотворение Гюго читал как-то в разговоре Лоик. Другая героиня, уже из «Осенней сказки», владелица виноградника Магали ведет сель-

скую жизнь, далекую от городской культуры. Говоря о ней, подруга сына подчеркивает, что Магали «много читает и может рассказать и дать больше», нежели преподаватель философии, потому что переплавляет наблюдение и опыт жизни с прочитанным. В «Весенней сказке» при знакомстве с Жанной, преподавателем философии, юная Наташа с дружеской усмешкой замечает, что о ее профессии можно догадаться по простоте и непринужденности речи, особенно, когда разговор касается мыслей. «А как я говорю? – Очень просто. Но – непринужденно, особенно если речь заходит о логике мысли. Ты много рассуждаешь о своей логике. Можно подумать, что только это занимает тебя по-настоящему».

Наивным делением на «практическое» и «теоретическое» знание (устаревшим уже в формулировках) Ромер развивает имеющую длинную историю и не потерявшую актуальности проблему «существования» и «мышления». Проблему, поднятую во французском кино 1960-х гг. героиней фильма Ж.-Л. Годара «Жить своей жизнью» (1962). Анализ беседы Наны и забредшего в кафе интеллектуала мог бы перерасти в отдельное исследование⁴.

В разговоре противопоставляются до предела, до взаимои-сключения два действия: «жить» и «говорить». Бессмыслица, соломенный дом, который не способен устоять и непременно развалится от слабого дуновения логики. Первое т. н. «действие» со всей очевидностью перекрывает второе: говорить вне жизни нельзя, а вот жить вне разговора – можно. Годар употребляет понятие «жизнь» в увесистой рамке уточняющих, дополняющих эпитетов: «простая», «бытовая». Что должно послужить подсказкой. Жизнь трактуется как действие, которое никак не описывается, не осмысливается, действие в чистом виде, без примеси мышления. Более того, условием такой «жизни» как раз и является отсутствие разговора о ней, потому что вербальное описание и осмысление останавливают живущего, выводят его за границы этой жизни. «Умение говорить – своеобразный переход в другую жизнь», – отвечает ученый человек на вопрос: опасно ли говорить для жизни вообще? Увлекая слушателей красотой поставленной оппозиции, он успевает дать сразу три определения жизни. Во-первых, жизнь – повседневная, молчащая, понятная и выгодно отличающаяся от туманной, «неизвестно какой» жизни внутри слов. Во-вторых, высшим существованием называется мышление, которое с высоты самого себя дик-

тует мыслящему страшную жертву – смерть «простой, бытовой» жизни. Мышление в данном случае приравнивается к слову в соответствии с Платоном и со ссылкой на него: «А разве говорить и думать – это одно и то же? – Да, я убежден. Заметьте, это не я выдумал, об этом говорил еще Платон. Нельзя разделить мысль на мысль как таковую и те слова, которыми она выражена. В нашем сознании процесс мышления проходит через слово». Пусть речь несет в себе мысль, мысль впечатывается в слово, оказываясь не операбельной, неотделимой от него, тогда сетования на неумение говорить теряют остроту и смысл, человек выражает себя вне зависимости от умения. Это еще одно противоречие, потому как, охотно соглашаясь с изложенным тезисом, никто не перестает искать «нужные» слова, и философы не отменяют необходимость поиска: «Мы же научились хорошо писать, надо научиться и говорить то, что нужно <...> Мы бьемся, ищем, но не находим слов. Вот вы иной раз не знаете, что сказать. Но это не так просто. Вы боитесь не найти нужных слов». В-третьих, движением жизни, жизнью объявляется «переход от молчания к слову», «метание между тем и другим».

Как же быть со всей этой множественностью? «Бытовая» жизнь, по Годару, – еще не совсем жизнь, рождается и взрослеет человек в актах мышления (мышление равно говорению), подобные акты не обладают длительностью, они дискретны и временны, поэтому в реальности человек переходит от мышления к состоянию «вне мысли», «мечется» между ними.

Главный герой «Летней сказки» Гаспар говорит о себе: «У меня единственная проблема с людьми – не столько общаться, сколько быть <...> У меня ощущение, что мир вокруг меня существует, а я нет. Я не существую. Я – прозрачный, невидимый. Я вижу других, а они меня нет». Сомнение в существовании у ромеровского персонажа возникает от странности собственной природы, растворяющей индивидуальность, делающей ее невидимой, безличной. Эта странность подобна физической болезни (сродни проклятью), против которой бесполезно бунтовать. Оговоримся, что мы сейчас рассуждаем в логике Гаспара и пытаемся увидеть ситуацию его глазами – страхи героя не подтверждаются жизнью, которая доказывает противное: он вполне может быть объектом симпатии. «Прозрачность» и «невидимость» – качества наблюдателя, видеть

других и не быть видимым самому – удобнейшая позиция созерцания. Поэтому собеседница Гаспара Марго не слышит звучащей в его словах жалобы-претензии, отвечая не сочувствием, а легкой завистью: «Тебе повезло. Иногда мне хочется быть такой». Но герой совсем не чувствует себя заинтересованным в мире, как заинтересована в нем его подруга, этнолог по профессии и призванию: «Меня не интересует – что угодно. Мне не нравится наблюдать. Я – не наблюдатель. Я – никто». Наблюдатель кажется Гаспару кем-то внешним по отношению к жизни. Отказываясь от этой позиции, он не желает занять и противоположную – активного деятеля, не хочет стать объектом чужого наблюдения. В итоге приходит к печальному выводу о «никтожности», неопределенности, ускользании от идентификации: «...никто не считает меня ужасным или глупым, скорее не могут отнести ни к какой категории...». Существование вне социальных категорий приравнивается к несуществованию. Проблема несуществования для Гаспара должна разрешиться в момент выбора, самоопределения.

Слова, будучи естественными, как дыхание, не мешают «жизни». Мышление и существование требуют внимательного наблюдения за миром и самим собой, они не должны питаться лишь теоретическими знаниями, переданными через слово. В книжном восприятии героя возмущает неустранимо присутствующая фигура проводника (знающего, но иного для личности). Проводник призван донести опыт своего пути. Благими намерениями он может нечаянно лишить желанного самостоятельного получения опыта. Справедливости ради скажем, что чтение вполне может провоцировать «свое» мышление (таких примеров немало в истории философии и искусства). И все-таки для Ромера оно не кажется достаточным основанием для мысли, нужен еще опыт жизни, «практическое» знание⁵.

Почти во всех картинах цикла, кроме «Летней сказки», среди действующих лиц фигурирует философ или интеллектуал, «книжный» человек. В «Летней сказке», третьей по счету, место философа занято этнологом, ученым с аналогичным объектом исследования. Философ-интеллектуал – эстетический маркер автора, но он не транслирует идеи высшей инстанции, а легализует определенный подход, способ существования в реальности. «Пользы» от генетической связи с автором для персонажа нет никакой. Уме-

ние непринужденно говорить и мыслить не приносит ему покоя, не помогает осуществить мечтаний, более того – слово и логика у Ромера зачастую делают жизнь предсказуемой, лишая воздуха случая: «чудо» в виде взаимности и влюбленности не происходит с начитанным Лоиком и с образованными, утонченными героями «Весенней сказки», отцом Наташи и Жанной. Разговор последних об отношениях кажется странным торгом двух дельцов, физические прикосновения холодят, они – следствие мысли, волевого и интеллектуального решения.

Мысль-повествование у Ромера, как в сократическом диалоге, разворачивается постепенно, расширяется и разветвляется. Наивно было бы думать, что истории Ромера направлены на утверждение какой-то истины, – они погружают зрителя в размышления, в пространство вечных тайн и повседневных загадок существования. Даже на уровне сюжета истории не имеют четкого финала, ожидаемое событие откладывается, а если и случается, то его последствия неоднозначны. Загадки существования остаются, меняются их формулировки.

Современники и соотечественники Ромера Ж.Делёз и Ф.Гваттари, выдвигая в книге «Что такое философия?» (1991) идею концептуальных персонажей в философии (Сократ у Платона, Заратустра у Ницше), отождествляли их с «мыслями», «движениями мыслей», описывая их в терминах игры в кости: «Каждая мысль есть “Fiat”, бросок костей – конструирование»⁶. Упомянув платоновское тождество между мышлением и говорением, Делёз и Гваттари так артикулируют связь слова и мысли: «Если, например, сказано, что концептуальный персонаж косноязычен, то это не просто какой-то человек заикается, говоря на каком-то языке, – это мыслитель, который делает косноязычным весь язык в целом и превращает это косноязычие в черту самой мысли как речи; и тогда интерес в том, какова же эта мысль, которая не может не быть косноязычной»⁷. Авторы воспринимают концептуальных персонажей как мыслителей, вводя строгую иерархию. Персонажи мыслят как живые реальные философы, «это мыслители и их личностные черты тесно смыкаются с диаграмматическими чертами мысли и чертами концептов. В нас мыслит тот или иной концептуальный персонаж, который, быть может, до нас и не существовал»⁸. Героев Ромера нельзя назвать «концептуальными персонажами» в том понимании, которое

предлагают французские философы, потому что «иерархия» у него скорее обратная: мыслит автор, его герои являются персонализированными мыслями. Можно сказать и по-другому: Ромер сам является «концептуальным персонажем» своих же персонажей.

Устройства «сказок» похожи. Есть центральный герой, несущий в себе вопрошание миру. Все попадающие в его сферу автоматически становятся собеседниками с различными ролями: сочувствующие, провоцирующие, оценивающие и т. д. Проходя сквозь, мимо, через других, персонаж начинает четче видеть самого себя. Четкость понимания нужна ему для совершения выбора, перед которым он поставлен, но не обязательно совершит его. Как в игре в кости, происходит начальный «бросок» в хаос жизни (многообразие возможностей, море случайностей), он запускает серию других бросков. Персонажи, условия и пространства перемешиваются, грани совпадают и распадаются, следуя ходу авторской мысли.

Может показаться, что контроль режиссера тотален, любое движение и слово детерминированы, фильмы выстроены согласно схеме. Подозрение в сухости, умозрительности если и возникнет, то будет несправедливым. Правда, и сам режиссер подозревал в этом самого себя. Говоря о сюжетных конструкциях цикла «Шесть моральных историй», Ромер признавался, что их могла бы сочинять компьютерная программа. Мышление в картинах Ромера – событие открытое и творческое, допускающее случайности, поэзию⁹. Взгляд на фильмы как на мыслительные события позволяет увидеть в их ткани «свободные» элементы, вплетенные без опаски диспропорций, без всякого желания присвоения, спокойно, в едином ритме и тоне со всем условным окружением. Идея отражения действует в паре с идеей преображения. Постановочное изображение тяготеет своей неполнотой, требует расширения. Чем мельче дробление, чем больше обобщений и укрупнений, чем дольше время восприятия, тем сильнее чувство достоверности. Драматургия жизни предусматривает множество завязок и кульминаций, развязки и финалы – непредсказуемы. Система простого на вид лабиринта с непременными возвращениями и тупиками. Знак многоточия – часто используемая режиссерская пунктуация.

В пространстве картин прорастает реальная география. Города, небольшие поселения, долины, море дополняют и изменяют искусственное пространство собственной историей, временем,

атмосферой. Состояния природы не имитируются, сохраняются, переносятся бережно. Актеры с их человеческими особенностями и чертами, предрасположенностями, отношениями к разным вещам и явлениям, со своими «ментальными механизмами» тоже по-своему ограничивают власть автора. В работе с актерами и в написании сценария (не всегда, но довольно часто) режиссер использует беседу как особую технику, знакомую современному зрителю по театру. Напрашивается аналогия с техникой «вербатим». Ромер разговаривает с исполнителями на важные для фильма темы, а потом пропитывает, утепляет мыслями и чертами актеров своих персонажей. Стык игрового и неигрового в фильмах создает специфический, гетерогенный экранный образ.

Апелляция к реальности, перформативность используются Ромером как признак естественности. Режиссер умеренными дозами добавляет «реальное», слегка изменяя, пропуская через собственный взгляд; «реальное» вступает в контакт с условным придуманным миром, не затопляя его собой и не испаряясь полностью.

Возьмем к замечанию Наташи из «Весенней сказки». Она говорит Жанне, что та много рассуждает о логике своих мыслей, о собственном мышлении, чем обнаруживает свою профессию. Жанна выглядит в глазах окружающих соответственно совершаемым ею действиям. Она наблюдает и размышляет. Находясь не совсем там, где «жизнь», немного в стороне. Зазор между жизнью и наблюдателем мал, но заметен. Жанна решает конкретную жизненную задачу выбора: возможно ли сохранить свой порядок, нарушив чужого, и наоборот?

Мышление становится объектом ее же мышления. Александр Пятигорский, посвятивший мышлению как объекту мышления лекционный курс, отмечает, что «...мыслящему о себе мышлению будет необходимо снова и снова отделять себя от других объектов в качестве объекта особого рода; спонтанный переход мышления с какого бы то ни было объекта на этот объект представляется, как об этом уже говорилось выше, весьма маловероятным (но никак не невозможным)»¹⁰. Не ясно, как объединить два действия в настоящем времени. На примере Жанны мы говорим о таком мышлении, которое мыслит уже совершившееся мышление, застывшую, но готовую к переплавке форму¹¹. В «Весенней сказке» события не имеют никакого отношения к заданному в самом начале вопро-

су, так и оставшемуся нерешенным. Лишь несколько раз за весь фильм уютная ширма действия, исполненная в минималистском стиле, приоткрывает вид на текущий мыслительный процесс. Текущий без свидетелей. Жанна пытается выйти за границы исходной ситуации, занять трансцендирующую позицию, установить внутренний порядок, овладеть собой. Проблема поиска своего места наглядно показана через материально-бытовое пространство: героиня отказывается от одного дома, не может жить и в своей квартире и вынуждена находиться в третьем месте. В конце фильма она возвращается туда, откуда ушла в самом начале.

Впрочем, так ли кардинально меняется жизнь у других героев «сказок»? Кроме счастливого случая Феллиси, смело последовавшей выбору и получившей желаемое, все остальные герои остаются в ситуации ожидания, застревают на пороге выбора.

Ожидание – длящееся состояние, имманентное самому существованию и ограниченное его временными рамками. В начальной и конечной точке жизни замирают базисные ожидания – главные из всех данных человеку, доступных ему. Мамардашвили называл эти точки «фиксированными точками интенсивности», меняющими режим нашего существования в той мере, в какой мы размышляем о них (другой точкой интенсивности является Бог).

У Ромера ожидание не связано с тоской и трагичностью. Его герои ждут спокойно, ждут страстно, ждут с верой или без веры, не драматизируя самого состояния, даже в тех случаях, когда ожидания не сбываются, откладываются, сменяются другими. Действия персонажей часто кажутся спонтанными, импульсивными, совершаемыми без всякой цели. Но у них всегда есть страстные желания и мечты. Герой «Летней сказки» ждет девушку, подругу, чтобы поехать с ней на остров Уэсан. Вполне простое, конкретное сиюминутное ожидание перекрывается другим ожиданием, мечтой. Гаспар ждет своего взросления, когда он наконец-то сможет раскрыться во всех областях – любовной, физической, интеллектуальной. Время до взросления видится ему периодом, который нужно переждать, периодом созревания в состоянии «куколки», против чего он и протестует, желая обрести успех и счастье в настоящем. Взросление подобно кантовскому понятию «совершеннолетия», оно имеет отдаленные, слабые связи с временем и телесными изменениями. По Канту, размышлявшему в XVIII в. над вопросом

«Что такое просвещение?», совершеннолетие может не наступить вовсе и не наступает, так как большинство людей предпочитает не пользоваться собственным разумом, подчиняясь авторитетному указанию книги, наставника, врача. Для Ромера взросление приходит вместе с совершаемым выбором, выбор инициирует новую жизнь, перерождает, одаривает опытом. Не время, а сам Гаспар задерживает взросление, распад тесного кукольного чехла. А ожидание Магали из «Осенней сказки» стало привычным. Она мечтает о встрече с мужчиной, но ничего для этого не делает, полагаясь на случай и чужую волю. События начинают происходить благодаря накопленной силе ожидания (оно заставляет действовать окружающих ее людей), но автором событий своей жизни оказывается не Магали, а ее подруги.

С «ожидания» начинается книга «Страх и трепет» С.Кьеркегора. Ромера роднит с ним нерационалистическое отношение к человеку, акцент на человеческом существовании, понимание «ожидания» и акта выбора как важнейших состояний. Кроме этого, последовательному католику Ромеру были близки религиозные смыслы его философии. Об ожидании Кьеркегор пишет и в «Похвальной речи Аврааму». В ней он рассуждает о жертвоприношении «единственного, возлюбленного сына» Авраама – Исаака. Авраам для Кьеркегора – идеальный, величественный образ человека, который, вопреки доводам разума, не усомнился в Боге, своей любви к нему, в вере. Его ожидание подвергается испытанию дважды: до рождения и после рождения сына, но Авраам не сомневается и не выбирает между Богом и собой, не допускает возможности такого выбора. Об ожидании говорится вскользь, как о чем-то хорошо известном: «...тот, кто любил самого себя, стал велик через себя, и тот, кто любил других людей, стал велик через свою преданность, но тот, кто любил Бога, стал самым великим из всех. Все они останутся в памяти, но каждый будет велик относительно своего ожидания (Forventning)»¹². Кьеркегор трактует ожидание как постоянное (оно есть всегда) и различное в зависимости от его направленности: «Один стал велик через ожидание возможного, другой – через ожидание вечного, но тот, кто ожидал невозможного, стал самым великим из всех»¹³. Состояние ожидания напрямую связано с любовью. По Кьеркегору, нет человека, который бы не испытывал любви или не ждал в жизни чего-то,

любовь и ожидание являются свойствами живого, здорового организма. У Ромера ожидание и любовь тоже неразрывны, все его персонажи любят или хотят любить. Однако несмотря на мягкость в отношении к своим героям, режиссер проверяет их готовность к жертве как продолжению любви.

Стоять перед выбором – состояние, сходное с ожиданием, в нем есть та же неопределенность. Закрепленное в языке сочетание «совершить выбор» указывает на усилие, которое приходится прилагать выбирающему, на сложность самого действия. Творчество Ромера во многом созвучно идеям Паскаля и Кьеркегора¹⁴ о выборе, его возможности, необходимости, осознании и правильности. Паскаль принимает «путь разума», полагая при этом, что истинная мудрость заключается в осознании пределов и слабостей разума, наряду с которым существует «область сердца», она-то и обладает высшей постигающей способностью, открывающей правду о человеке и Боге. Кьеркегор более категоричен в отрицании чистого логического мышления. Все моменты существования, по его мнению, даются не в мышлении, а в чувстве, переживании, интеллектуальная интуиция не заменяет интуицию сердца. Человек у обоих философов в каждый момент жизни стоит перед духовным выбором, знает он об этом или нет; каждый поступок есть выбор, предполагающий ответственность.

Отказываться от выбора, от самоопределения означает, по Кьеркегору, вести отличное от жизни существование. Он выделяет три формы или «экзистенциальные сферы», подобные ступеням: по ним можно добраться до главной цели, до подлинной жизни: эстетическую, этическую и религиозную. Делёз применяет эти идеи к анализу фильмов Ромера: он видит эстетическую стадию в «Коллекционерше», этическую – в «Удачном замужестве» и религиозную – в «Моей ночи у Мод» и, особенно, в «Парсифале»¹⁵. В одном из интервью режиссер говорит: «...мне интересно показывать сущность людей, а человек существо нравственное. Мои персонажи не являются существами *чистого эстетического характера*. У них есть нравственная реальность, которая меня интересует в такой же мере как их физическая реальность...»¹⁶. Эстетиком с большой натяжкой можно назвать Гаспара из «Летней сказки». Магали и Жанна относятся к этикам, а Феллиси могла бы подойти под характеристики человека религиозного.

Понимание жизни как постоянства выбора, нахождения перед выбором с отчаянным мужеством выражено Паскалем: «Смертные муки Иисуса Христа будут длиться до скончания мира – а потому все это время нельзя спать!». Агония Христа длится вечно, человек во все времена пребывает внутри мучительного процесса, который невозможно прервать. К этим словам много раз возвращался Мамардашвили в разговорах о Декарте и Прусте, о философии в целом. Фраза-ключ, помогающая открыть и увидеть истинное положение человека в мире, обратить внимание на личную ответственность и личное усилие, которые необходимо прилагать, чтобы жить, оставаться живым. Онтологические акты, не могущие быть завершенными и свершившимися, существуют и требуют от человека постоянной бодрости, от них зависит движение мира. Ромер наделяет мир своих героев не столько чувством трагической неуверенности, сколько паскалевским постоянством поиска.

Знаменитая идея «пари» отражает другой аспект темы выбора – его необходимость. В пункте «Бесконечное ничто» Паскаль размышляет о выборе человека между конечным и бесконечным, между верой и неверием. Он начинает с мысли о непостижимости Бога разумом, о бесполезности разума в принятии какого бы то ни было решения. «Мы не можем знать, ни кто Он такой, ни есть ли Он», т. к. «...у него нет ни частей, ни пределов» и «он никак с нами не соотносится»¹⁷. Далее Паскаль описывает обстоятельства «пари». На краю «хаоса» разыгрывается странная игра с жесткими и неизменными правилами, ставка в ней – разум и воля, выигрыш обещает бесконечную жизнь в бесконечном блаженстве, проигрыш оборачивается небытием. Правильнее всего было бы не играть, не принимать предложенного пари, но отказаться от игры нельзя, она вписана в неподвластные человеку условия существования. Философ тщательно просчитывает потери в случае проигрыша. За такую «расчетливость» главный герой фильма «Моя ночь у Мод» (1969) из цикла «Моральных историй» называет Паскаля «торгашом». Выигрыш в этой странной игре бесконечно велик, ставка конечна и конечно число несчастливых шансов – «...нечего раздумывать, надо ставить, и все»¹⁸. Паскаль не заканчивает размышление на этом оптимистичном утверждении. Постепенно он подводит читателя к сомнению и страху. Тем, кто мучается желанием верить, но не может поверить, он советует начать с меха-

нического повторения ритуала: кропить себя святой водой, ходить к мессе и т. п. «Разумеется, – говорит он, – это поможет вам уверовать и сделает вас глупее. – Но этого-то я и боюсь. – А почему? Что вы теряете?»¹⁹.

В «Моей ночи у Мод» Ромер устами своих персонажей рассуждает о пари. Паскаль осуждается за ригоризм, трагический пафос и обреченность человеческого существа на потерю ума в случае ставки на Бога. Главный герой Жан-Луи желает верить, не теряя разум. Фильм начинается с проповеди в церкви. Священник просит для себя и своих прихожан причащения к жизни вечной (именно на понятии вечности и тяготения к ней сконцентрирован Паскаль). Жан-Луи повторяет слова молитвы с затаенной неловкостью, точно находится на уроке, который ему не по возрасту. Как продолжение начатой темы – в книжном магазине, куда герой заглядывает, ему попадают «Мысли». В книге он натывается на приведенный нами выше фрагмент рассуждений о вере и страхе. Ромер показывает текст крупным планом: сначала титульный лист, затем страницу с нужным абзацем. Камера не имитирует взгляд читающего, смотрит фронтально, превращая лист в титр, а зрителя – в читателя с книгой в руках. Слова становятся полноценной частью пространства, титр выполняет и поясняющую функцию, и выглядит как разделительный знак. Возможно, знак начала какого-то иного действия? Для героя мысли Паскаля не являются откровением, он уже самостоятельно пришел к повторению ритуальных действий, надеясь на обретение веры, но, похоже, еще не обрел ее. «Мне кажется, я знаю его наизусть. И потом он ничего нового мне не дает», – признается Жан-Луи в беседе со «случайно-намеренно» повстречавшимся другом. Случайно – в контексте повествования, намеренно – с позиции размышляющего автора. Вообще вопрос истинной и мнимой веры как оборотной стороны паскалевского пари – самый болезненный вопрос фильма. Жан-Луи регулярно посещает церковные службы, вслушивается в речи священников. В них звучат слова о повседневной радости и ожидании верующего, о путешествии святости, тесно сцепленном с безумием. В квартире понравившейся ему девушки, в которой он видит будущую жену, герой читает трактат «Настоящее и мнимое обращение. Споры об атеизме Л.Бруншеви́га». Никаких цитат из нее Ромер не приводит, но книга еще раз напоминает о внутренней

тревоге, волнении героя относительно собственной веры. В «Ночи у Мод» вопрос об истинности веры и необходимости выбора остается неразрешенным, но лишь поставленным.

Обращение режиссера к философии Паскаля длилось на протяжении нескольких десятилетий. Ромер делал его идеи центральной осью циклов, вводил как темы бесед. Наиболее явно в «сказках» они проступают через жизненную философию Феллиси – девушки, далекой от науки, не читавшей ни строчки паскалевских «Мыслей», но рассуждающей абсолютно в его духе. Она имеет смелость сделать ставку и претендовать на «бесконечное блаженство». Блаженство Феллиси понимает в личном и человеческом смысле – как встречу и жизнь с любимым человеком. Впрочем, в восточной религиозно-поэтической традиции, в поэмах и сказках встреча с Возлюбленным или Возлюбленной является символическим обозначением встречи с Богом («Логика птиц» Фариды Аттара или «Поэма о скрытом смысле» Джалаладдина Руми). Замечание о восточной религиозной философии пришлось к слову – у нас нет оснований подозревать Ромера в ориентации на нее. В фильме же, если рассматривать ситуацию буквальным переложением паскалевского пари, позиция возлюбленного, действительно, равна позиции «Бога». По нелепой причине Феллиси теряет связь с любимым. Чтобы развести персонажей, Ромер использует классический прием «qui pro quo», устраивая чехарду двух рифмующихся названий соседствующих парижских коммун – Леваллуа и Курбева. Проходит несколько лет, Феллиси выбирает между двумя мужчинами в ее новой жизни, колеблясь и сомневаясь по поводу каждого из них. Выбрав одного, точнее думая, что совершает выбор, она переезжает в другой город. В первые же дни жизни там – после случайного, «случайно-намеренного» посещения собора (Феллиси не религиозна, не считает себя верующей и не соблюдает ритуалов) она понимает, что выбор сделан давно, нужно следовать ему, что выбирать заново – бессмысленно. Ее выбором становится ожидание возвращения Шарля, она выбирает сам выбор. Повторим слова Кьеркегора: «Один стал велик через ожидание возможного, другой – через ожидание вечного, но тот, кто ожидал невозможного, стал самым великим из всех». Ради возможного счастья в будущем, кажущегося невероятным и невозможным, она готова рисковать счастьем в настоящем – ее вера позволяет идти на риск

естественно, без терзаний, неудовлетворенности, тоски. В ситуации выбора Феллиси чувствует себя одинокой. Нет ничего объясняющего, оправдывающего ее действия, нет и никаких внешних условий, которые бы диктовали выбор или влияли на него: «В ту секунду, которая была полна, я подумала, что я одна на свете, одна во всей Вселенной, и что я сама должна действовать, что я никому и ничему не должна подчиняться». В «Летней сказке», противопоставленной «Зимней» и по логике сезонов, и по замыслу режиссера, уже юноша выбирает между тремя девушками, одна из которых, как и Шарль, находится далеко, о ее приезде мало что известно. Гаспар надеется на случай, колеблется и раздумывает, позволяя ситуации разрешиться самой, откладывая выбор на потом и ничего не получая в итоге.

В силу того, что Ромер говорит о человеке во времена, отторгающие любые проявления категоричности (в том числе и религиозной), он не предлагает однозначных решений. Режиссер, сочувствуя религиозности Паскаля и Кьеркегора, показывает актуальность их философии в самой обычной, повседневной жизни, в которой может и не быть религиозных исканий. Ромер сочиняет свои простые и бытовые на вид истории без явных указующих жестов, причинно-следственных связей, подводящих зрителя к готовому решению. Для него характерна ирония, лишенная как привкуса горечи, так и чувства превосходства. Может быть, потому, что он видит в персонажах живых реальных людей, а в актерах – своих персонажей? Он существует рядом с ними вполне доброжелательным и прозорливым сказочником, угадывает их желания, читает их мысли, некоторые проговаривая вслух, другие же оставляет невысказанными. Экранная жизнь наполняется огромным спектром настроений качеств – противопоставляются, сходятся, порождаются, продолжают. Ирония помогает увидеть это множество, не структурируя и не отторгая части.

Примечания

- ¹ Кант И. Логика. Пособие к лекциям 1800 // Кант И. Собр. соч. в 8 тт. М., 1994. Т. 8. С. 280.
- ² Мамардашвили М. Картезианские размышления (январь 1981). М., 1993. С. 37.
- ³ Нанси Ж.Л. Corpus. М., 1999. С. 89–90.

- ⁴ Мы благодарны киноведу А.С.Трошину за то, что он обратил наше внимание на этот эпизод.
- ⁵ Мы уже привели несколько примеров из разных «сказок», где слышатся обвинения в книжной «ограниченности» (в «Зимней сказке» Феллиси прямо упрекает в ней Лоика, в «Осенней» – Розина намекает об этом другу, преподавателю философии Этьену.
- ⁶ *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с фр. С.Н.Зенкина. М.–СПб, 1998. С. 99.
- ⁷ Там же. С. 91.
- ⁸ Там же. С. 90.
- ⁹ Пишем «событие», желая подкорректировать себя. «Действие» принадлежит некоему действителю, замкнуто на нем, событие же не требует активного субъекта: «”Действие” может имплицировать вопросы “чье?” или “кого?”», то есть опять же отсылает нас к “мыслящему”, каковая отсылка не обязательно предполагается словом событие» (*Пятигорский А.* Мышление и наблюдение. Четыре лекции по обсервационной философии. Рига, 2002. С. 144).
- ¹⁰ *Пятигорский А.* Указ. соч. С. 138.
- ¹¹ В книге Пятигорского читаем: «Когда кто-то думает о себе, как существующем в прошлом или даже в настоящем, он думает о ментальном механизме, ответственном за его мысли, слова и действия и тем самым «обеспечивающем» деление, продолжение существования того, кто думает таким образом – существование именно его самого, а не ментального механизма <...> «прошлое» здесь есть ничто иное, как функция от приписывания себе кем-то ментального механизма. Или иными словами: прошлое – ментально; оно актуализируется только в чьей-то (кого-то) мысли в данный момент» (*Пятигорский А.* Указ. соч. С. 140–141).
- ¹² *Кьеркегор С.* Страх и трепет. М., 1993. С. 23.
- ¹³ Там же. С. 23.
- ¹⁴ Прямых указаний на тексты Кьеркегора, на его идеи, таких как на тексты и идеи Паскаля, мы в фильмах Ромера не встречали.
- ¹⁵ См.: *Делёз Ж.* Кино: Кино 1. Образ-движение; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б.Скуратова. М., 2004. С. 493.
- ¹⁶ *Ромер Э.* Материалы к ретроспективе фильмов. М., 1997.
- ¹⁷ *Паскаль Б.* Мысли. Перевод и комментарии Ю.Гинзбург. М., 2009. С. 134.
- ¹⁸ Там же. С. 135.
- ¹⁹ Там же. С. 136.

МАТЕРИАЛЫ К ЛЕКСИКОНУ «ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА»

С этого сборника мы начинаем публиковать Материалы для разрабатываемого научно-исследовательской группой «Постнеклассическая эстетика» одноименного Лексикона, который развивает идеи и тематику, заложенную в свое время теми же разработчиками в «Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» (М.: РОССПЭН, 2003. Под редакцией В.В.Бычкова. – 607 с.). В настоящей подборке статей, написанных доктором философских наук С.В.Ерохиным, представлены материалы по самым современным цифровым арт-практикам и экспериментам, которые их разработчики наделяют статусом art, и с ним они получают прописку в Интернете. Далеко не все из них заняли какое-то определенное место в пестрой картине contemporary art или признаны арт-сообществом за один из вариантов современного искусства, почти все они находятся в стадии экспериментального поиска, который пока далек от постановки задач художественного качества этих арт-неарт-околоарт-псевдоарт-объектов. Между тем они активно живут в Сети, куда постепенно втягивается большая часть арт-пространства, обсуждаются в определенных кругах своих разработчиков, поклонников, апологетов, исследователей, одним из которых является и автор публикуемых статей. Вполне возможно, что они вскоре могут стать объектом исследования новейшей части постнеклассической эстетики – *Эстетической виртуалистики*, и эстетически заинтересованной общественности необходимо знать, что это такое.

В разделе «Литература» практически всех нижеследующих статей, помимо указанных там работ, должны значиться следующие книги их автора: *Ерохин С.В.* Алгоритмическая эстетика. СПб., 2010 (в соавторстве с *А.С.Мигуновым*); *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб., 2010; *Ерохин С.В.* Цифровое компьютерное искусство. СПб., 2011.

АЛГОРИТМИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА (англ. **ALGORITHMIC AESTHETICS**) – область философского знания, изучающая различные аспекты использования алгоритмов в художественном творчестве (музыке, изобразительном искусстве, поэзии и др.). Термин был предложен в конце 1970-х гг. Джоржем Стини (George Stiny) и Джеймсом Джипсом (James Gips) и утвердился в научном лексиконе благодаря Н.Б.Маньковской, А.С.Мигунову и С.В.Ерохину.

Алгоритмическая эстетика тесно связана с такими направлениями актуальной эстетики, как информационная эстетика (Information Aesthetics; Х.Франк, 1959; М.Бензе, 1965), генеративная эстетика (Generative Aesthetics; М.Бензе, 1965), вычислительная эстетика (Computational Aesthetics, Computing Aesthetics; Р.Ша, Р.Бод, 1993; Лейтон, 1994; П.Мачадо, А.Кардосо, 1998; Г.Гринфилд, 2002), эмерджентная эстетика (Emergent Aesthetics; В.Рамос, 2002), точная эстетика (Exact Aesthetics; Т.Стаудек, 2002), симуляционная эстетика (Simulated Aesthetics; Г.Гринфилд, 2002), кибернетическая эстетика (Cybernetic Aesthetics; К.Джаннетти), виртуальная эстетика (Virtual Aesthetics; Т.Боц-Борнштейн, 2006) и др.

Как и многие из указанных направлений, алгоритмическая эстетика также тесно связана с *цифровым искусством*. В ее рамках использующиеся в художественном творчестве алгоритмы обычно рассматривают как компьютерные программы, которые позволяют адаптировать аппаратные комплексы для создания художественных произведений или в той или иной степени автоматизировать творческий процесс (при этом часто границы между этими двумя группами алгоритмов оказываются размыты). В зависимости от степени автоматизации различают: автоматизированное искусство, в рамках которого алгоритмизации и программной реализации подвергается художественно-эстетическая составляющая творческого процесса, и искусственное искусство, в рамках которого алгоритмизации подвергается процесс художественного мышления. Одним из способов автоматизации творческого процесса (когда

процесс создания каждого отдельного художественного произведения передается компьютеру) является использование генеративного метода (генеративное искусство).

Лит.: Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.-СПб., 2009; *Stiny G., Gips J. Algorithmic Aesthetics: Computer Models for Criticism and Design in the Arts.* Los Angeles, L., 1978.

БРАУЗЕР-АРТ (англ. **BROWSER ART**, от англ. *browser* – браузер, обозреватель, навигатор (комп.)) – направление сетевого искусства, в рамках которого реализуются различные приемы создания художественных произведений на основе обработки веб-сайтов. Большинство произведений браузер-арта предлагают репрезентацию веб-сайтов, используя алгоритмы изменения характера визуального представления веб-страниц («*Noumena*», «*Boxplorer*» и др.) или структуры сайтов, в т. ч. с учетом внешних связей, основных точек «входа» и «выхода» пользователей, путей их передвижения по сайту и других данных («*The Web Stalker*», «*flexplorer*», «*Web Tracer*» от «*Nullpointer*», «*Anemone*» Бенжамина Фрая (Benjamin Fry) и др.). Например, браузер «*Web Tracer*» (2001) визуализирует структуру веб-сайтов как трехмерную «молекулярную» модель, атомы которой репрезентируют веб-страницы, а линии сил межатомного взаимодействия – ссылки. Программа позволяет изучить «молекулярную структуру» сайта под любым углом зрения и с любого расстояния, а также загрузить любую его страницу непосредственно из окна браузера. Некоторые произведения предлагают аудиовизуальную репрезентацию сетевых ресурсов («*ZNC*», «*netomat*» Масьежа Вишневски (Maciej Wisniewski), «*nebula.m81*» от группы анонимных программистов, работающих под псевдонимом Неточка Незванова (Netochka Nezvanova) и др.). Например, «*ZNC*» представляет собой браузер, который переводит *html*-коды в коды *ASCII*, а затем – в последовательность звуков или цветоформ, трансформируя веб-сайт в музыкальную или динамическую визуальную композицию.

Лит.: *Проект Ю.Л.* Сетевое искусство // UNIVERSUM: Вестн. Герценовского ун-та. 2012. № 2; *Cramer F.* Words Made Flesh: Code, Culture, Imagination. Rotterdam, 2005; *Greene R.* Internet Art. L., 2004; Software art repository. URL : runme.org

ГЕНЕРАТИВНОЕ ИСКУССТВО (англ. **GENERATIVE ART**, от англ. *generative* – генеративный, производящий) – обобщающее название для различных форм и направлений искусства,

предполагающих использование алгоритмов, обеспечивающих ту или иную степень автономности и автоматизации процесса создания художественных произведений, – систем, которым автор делегирует часть своих полномочий по принятию эстетических решений. Такие системы могут быть интерпретированы на основе теории сложности, с позиций которой в рамках генеративного искусства различают: высокоупорядоченное (Highly Ordered), высоконеупорядоченное (Highly Disordered) и комплексное (Complex Generative Art) генеративные искусства (Ф.Гэлэнтер, 2000).

Наибольшим порядком обладают системы, использующие симметрию и тайлинг. В изобразительном искусстве базовыми элементами таких систем часто являются простые геометрические формы и простые правила генерации композиций на их основе. Такие системы использовали в своем творчестве аргентинские абстракционисты 1960-х гг. Э.МакИнтайер и М.Э.Видал; участницы образованной в 1972 г. английской «Группы генеративного искусства» («Generative Art Group – GAG») П.Ниагу, Ф.Хонейсакл, Х.Билмуд и др.; представители минимального и концептуального искусств К.Андре, Д.Джадд, Р.Смитсон, С.ЛеВитт и др. Наибольшим беспорядком обладают системы, использующие рендомизацию (от англ. *random* – случайный, выбранный наугад), примерами реализации которой в искусстве могут служить коллажи Э.Келли или созданные с помощью взрывов работы В.Берроуза. Чем более упорядоченной (или, напротив, чем более неупорядоченной) является система, тем меньше ее сложность. По мере движения системы от порядка к беспорядку (либо наоборот) ее сложность возрастает, достигая максимума на границе между ними (область комплексного генеративного искусства). В интервале между высокоупорядоченными и высоконеупорядоченными выделяют следующие классы систем: фракталы (Fractals), стохастические фракталы (Stochastic Fractals), Л-системы (L-Systems), стохастические Л-системы (Stochastic L-Systems), генетические системы (Genetic Systems) и системы искусственной жизни (Artificial Life). В арт-практиках возможности генеративных систем средней сложности (фракталов и Л-систем) реализуются в рамках *фрактального искусства*, генетических систем – в рамках *эволюционного искусства*; попытки реализации возможностей самых сложных систем предпринимаются в рамках искусственного искусства. Область ге-

неративного искусства, в рамках которой генеративный метод реализуется с использованием компьютерных технологий, получила название компьютерного генеративного искусства. В этой области работают такие художники, как Курт Бауманн (Kurt Baumann), Богдан Собан (Bogdan Soban), Герхард Манц (Gerhard Mantz), Лэури Кэйп (Lawrie Cape), Паул Камачо (Paul Camacho) и др.

Лит.: Boden M.A., Edmonds E.A. What is generative art? // Digital Creativity. 2009. Vol. 20. № 1–2; Galanter P. What is Generative Art? Complexity theory as a context for art theory // GA2003 International Conference on Generative Art. Milan: Milan Polytechnic, 2003. URL: www.generativeart.com; Pearson M. Generative art. Greenwich: Manning Publications, 2011.

КОРЧЕВАТЕЛЬ – обобщающее название для порожденных с помощью различных алгоритмов связанных текстов, обычно представляющих собой бессмысленный набор цитат, объединенных характерными грамматическими связками. Термин «корчеватель» стал нарицательным от названия статьи-мистификации несуществующего аспиранта Института информационных проблем РАН Михаила Сергеевича Жукова «Корчеватель: алгоритм типичной унификации точек доступа и избыточности», опубликованной в августе 2008 г. в «Журнале научных публикаций аспирантов и докторантов», входившем в перечень рецензируемых научных журналов ВАК. Статья представляла собой сгенерированный разработанной в Массачусетском технологическом институте программой SCIgen текст, переведенный с английского с помощью написанной в Лаборатории компьютерной лингвистики ИППИ РАН программы ЭТАП-3. После данного инцидента журнал был исключен из перечня ВАК.

Позднее Росособнадзором была создана специальная рабочая группа, осуществившая проверку всех журналов из перечня путем попытки опубликовать в них статьи, сгенерированные программой «Родос». В основу программы, разработанной специалистами Московского Физико-технологического института и Института информационных проблем РАН, были положены алгоритм контентного сравнения и марковский морфологический анализатор. В ходе проверки оказалось, что еще одна статья-мистификация «Дарвинизм» несуществующего автора В.Б.Родос была опубликована в «Вестнике Томского государственного университета (философия, социология, политология)» (2008, № 1(2)).

Фактически приведенные выше опыты продолжают серию экспериментов, начало которым было положено американским физиком Аланом Соколом (Alan Socal), опубликовавшим в 1996 г. в журнале «Social Text» бессмысленную статью «Нарушая границы: к трансформативной герменевтике квантовой гравитации» («Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity»), и – практически одновременно – статью-разоблачение «Эксперименты физика с культурологическими исследованиями» («A Physicist Experiments with Cultural Studies») – в журнале «Lingua Franca».

Многие алгоритмы, предназначенные для создания связанных текстов, реализуют рекомбинаторный метод, который также применяется для генерации музыкальных произведений и тесно связан с постмодернистской интертекстуальностью. Не случайно в 1996 г. на основе системы генерации текстов «Dada Engine» Эндрю Булгаком (Andrew Bulhak) была разработана программа «The Postmodernism Generator», позволяющая имитировать постмодернистские тексты на основе характерных для них лексем, грамматики и синтаксиса.

Лит.: Гельфанд М. Четыреста первый способ Остапа Бендера // Троицкий вариант. Вып. 13. № 839. 30.09.2008; *Bulhak A.C.* On The Simulation of Postmodernism and Mental Debility Using Recursive Transition Networks. Technical Report 96/264. Clayton, Department of Computer Science. 1996; *Socal A.D.* A Physicist Experiments with Cultural Studies // *Lingua Franca*. 1996. May/June.

МОБИЛ-АРТ англ. **MOBILE PHONE ART**) – одна из актуальных форм телекоммуникационного искусства (Telecommunications Art), формирование которого было заложено в художественно-эстетических экспериментах различных течений авангарда (Ласло Мохой-Надь, «Телефонные картины», 1922 и др.). Одновременно обнаруживает себя в пространстве искусства новых медиа (см. *новых медиа искусство*).

Первые коммерческие портативные мобильные телефонные устройства, появившиеся в середине 1980-х гг., не предоставляли возможности работы с «экранной графикой», и поэтому ранние художественные эксперименты с мобильной телефонией были направлены на реализацию их музыкального потенциала. Со временем мобильные телефоны получили полноцветные дисплеи, фото-

и видеокамеры, доступ к сети Интернет, а позднее – сенсорные дисплеи и управление расположением аппарата в пространстве. Это определило появление художественных проектов, в рамках которых мобильные телефоны превращаются в полноценные инструменты художника, позволяющие не только осуществлять исследования формы и цвета (Джошуа Дэвис – Joshua Davis) «Reflect» для iPhone; Скотт Снейбб – Scott Snibbe) «Gravilux» для iPhone; и др.), но и устанавливать художественно-социальную коммуникацию (Юрген Шайбле – Jürgen Scheible) «The MobiLenin system»; и др.).

Характерным примером искусства мобильных телефонов может служить проект Юргена Шайбле «MobiSpray – Paint My City» (2010–2012), в рамках которого связанный с видеопроектором мобильный телефон превращается в инструмент художников уличных граффити. Повинуясь руке художника, виртуальный баллончик с краской позволяет рисовать что угодно, где угодно и когда угодно, не нанося никакого вреда объектам, на поверхности которых создаются картины, а специально разработанный интерфейс позволяет легко управлять цветом и его интенсивностью. За последние три года Ю.Шайбле «раскрасил» почти 140 зданий в более чем 50 городах по всему земному шару. В Москве электронное граффити несколько вечеров украшало фасад Центрального дома художника на Крымском валу во время выставки «Научное искусство 2: Non&Digital» в сентябре 2012 г.

Дальнейшее развитие персональных коммуникационных устройств привело к созданию интернет-планшетов (iPad и др.), а их распространение – к формированию соответствующей области искусства новых медиа – «Искусству планшетных компьютеров». В качестве примеров работ данного направления можно привести: альбом-приложение (app album) исландской певицы и композитора Бьорк (Björk) «Биофилия» («Biophilia», 2011), созданный при участии Скотта Снейбба и студии «М/М (Paris)», который предлагает пользователям десять сценариев исследования удивительной трехмерной «галактики», в пределах которой самым тесным образом переплетены музыка, графика, технологии и природные феномены; приложение греческого программиста Петроса Вреллиса (Petros Vrellis) «Интерактивная “Звездная ночь” Ван Гога» («Van Gogh’s ‘Starry Night’ Interactive», 2011), которое переносит в интерактивную цифровую среду работу Ван Гога «Звездная ночь»

(1889), позволяя пользователям «оживлять» полотно выдающегося голландского постимпрессиониста, простым движением руки задавая направление «течения» звездного неба над Сен-Реми; «Бесконечную музыкальную машину» («Infinite Music Machine», 2011–2012) – приложение, звуковой ряд которого представлен работами дуэта Жужу и Джордаш (Juju & Jordash), а визуальный – представляет собой цифровую интерпретацию «жидких проекций» британского художника и композитора Пола Скавински (Paul Skavinski) – паттернов, формируемых с помощью прозрачных физически и химически взаимодействующих между собой в чашках Петри жидких форм, просвечиваемых с помощью специально разработанного сверхмощного проектора; и др.

НАУЧНОЕ ИСКУССТВО (от англ. **SCIENCE ART**) – трансдисциплинарная область, для которой характерен синтез дискурсивного мышления и интуитивного суждения, и в пределах которой в настоящее время предпринимаются многочисленные и часто весьма успешные попытки адаптировать методы естественных и точных наук для создания научно обоснованного искусства, а методы искусства – для формирования новых научных теорий.

В таком понимании термин был предложен С.В.Ерохиным (МГУ им. М.В.Ломоносова) в 2010 г. и закрепился в научной литературе после I Международной научно-практической конференции «Научное искусство» (Москва, МГУ имени М.В.Ломоносова, 04–05.04.2012), а в художественной среде – после I Международной выставки «Научное искусство» (Москва, ЦДХ, 31.03–06.04.2012) и II Международной выставки «Научное искусство 2: Non&Digital» (Москва, ЦДХ, 22–26.09.2012).

Предысторию научного искусства можно проследить и в первобытной культуре, и в Античности, и в Средние века, но фиксируемый в настоящее время процесс интеграции науки и искусства приобретает особое значение именно с учетом их дивергенции в период оформления новоевропейской науки с ее притязаниями на абсолютную объективность и принципиально новой методологической основой. Научное искусство вполне может претендовать на роль принципиально нового (или хорошо забытого старого) механизма познания, отличного как от механизмов познания, характерных для искусства, так и механизмов познания, характерных для науки. Одну из ключевых ролей в процессе интеграции науки и

искусства сыграли компьютерные технологии, которые, проявив принципиальное сходство структур творческого процесса и интеллектуальной деятельности в науке и искусстве, открыли простор для интуитивного синтетического суждения в науке.

Актуальные художественно-исследовательские проекты обнаруживают себя на «пересечении» искусства и биологии, химии, физики, нанонаук (см. *феррофлюидное искусство*), метеорологии, экологии, робототехники и других областей научного знания, формируя в рамках научного искусства соответствующие направления: «биологическое искусство» («Biological Art»; И.Цурп, О.Каттс, Stelarc, М. Де Менезес, Р.Матизик и др.), «генетическое искусство» («Genetic Art»; Дж.Гессерт, Д.Дэвис, Э.Кац, Д.Кремерс и др.), «медицинское искусство» («Medical Art»; П.Полье-Грин, Orlan и др.), «наноискусство» («Nano Art»; С.Кодама, В.Весна, К.Орфеску и др.), «экологическое искусство» («Ecological Art»; Б.Балланже, Х.Кастро, Ж.Эспарца и др.), и др.

В качестве примера работ биологического искусства можно привести разрушающиеся под действием бактерий *Pseudomonas putica* картины в рамках проекта «Decon: деконструкция, деконтаминация, декомпозиция» португальского художника-исследователя Марты де Менезес (Marta de Menezes), а также совместный проект исследователей из Технологического института Джорджии (США) под руководством Стива Поттера (Steve Potter) и специалистов австралийской художественно-научной исследовательской лаборатории «SymbioticA» (Школа анатомии и биологии человека Университета Западной Австралии) «MEART» (от англ. Multi-Electrode Array – мульти-электродная матрица и Art – искусство) – «полуживого» робота-художника, «живая» часть которого представлена выращенными на электронной подложке корковыми нейронами эмбриона крысы, чья нервная активность управляет механической частью (робо-рука, самописец), преобразующей управляющие сигналы в картины.

Характерными примерами генетического искусства (точнее – самой радикальной его формы – трансгенного искусства (Transgenic Art)) могут служить работы по созданию флуоресцирующих форм кролика (Эдуардо Кац – Eduardo Kac) с соавт. «Alba», 2000) и головастиков африканской шпорцевой лягушки (Дмитрий Булатов с соавт., 2001). Эти художественно-исследовательские

проекты послужили толчком к созданию целого ряда флуоресцирующих форм, трансгенированных в научных целях: кур и свиней (Брюс Вайтлоу с соавт., 2004), собак (Байонг-чан Ли с соавт., 2009), кошек (Эрик Поэшла с соавт., 2011) и др.

К области экологического искусства можно отнести проект «Домашние плотоядные развлекательные роботы» («Carnivorous Domestic Entertainment Robot Series») Джеймса Аугера (James Auger) и Джимми Луазо (Jimmy Loizeau), представляющий серию робототехнических устройств, совмещающих функции дезинсекции и дератизации с функцией альтернативного источника электроэнергии; проект «Pigeon D'Or» Ревитал Кохен (Revital Cohen) и Тура ван Балена (Tuur Van Balen), в рамках которого при участии биохимика Джеймса Чаппелла были созданы бактерии, способные таким образом изменять метаболизм голубей, что их фекалии превращаются в моющее средство (данный проект можно также отнести к биологическому и генетическому искусствам); а также проект «Странствующие растения» («Plantas Nómadas») группы мексиканских исследователей под руководством художника Жильберто Эспарцы (Gilberto Esparza), в ходе реализации которого были разработаны способные выжить в условиях загрязнения окружающей среды технобиологические системы, которые представляют собой симбиоз растений и микроорганизмов, развивающийся в «теле» роботов, передвигающихся за счет энергии, вырабатываемой в микробных топливных элементах.

Необходимо отметить, что проблемное поле экологического искусства охватывает весь комплекс экологических проблем в смысле Эрнста Геккеля, т. е. от взаимодействия живых организмов и их сообществ между собой до их взаимодействия с окружающей средой (в таком понимании Environmental Art – от англ. environment – окружение, окружающая среда, составляет лишь его часть). Примером экологического искусства в широком смысле может служить проект «Хелиотропика» («Heliotropika») живущего и работающего в Японии колумбийского ученого и художника Хуана Кастро (Juan Castro). Фокусирующий внимание на взаимодействии между зрителями, микроорганизмами и энергией света, проект реализован как интерфейс, обеспечивающей возможность взаимодействия представителей различных царств (таксоном).

Среди российских художников в области научного искусства работают Д.Булатов, Ю.Боровая, Д.Каварга, А.Панкин, художественные группы «STAIN» (А.Гаврилова и С.Титов), «Куда Бегут Собаки» (В.Булатов, Н.Грехова, О.Иноземцева и А.Корзухин) и др.

Лит.: *Ерохин С.В.* Теория и практика научного искусства. М., 2012; *он же.* Термин «научное искусство» в художественном и научном дискурсах // Вестн. Череповец. гос. ун-та. 2012. № 4 (43). Т. 2; *он же.* Терминология актуальной эстетики и искусствознания: «научное искусство» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 1 (15): в 2-х ч. Ч. I; *он же.* Научное искусство: Материалы I Международн. научно-практ. конф. МГУ им. М.В.Ломоносова, 04–05.04.2012 / Под ред. В.В.Миронова. М., 2012; Эволюция от кутюр: Искусство и наука в эпоху постбиологии. Ч. 1 / Сост. и общ. ред. Д.Булатова. Калининград, 2009; BIOMEDIALE. Современное общество и геномная культура / Сост. и общ. ред. Д.Булатова. Калининград, 2004; *Wilson S.* Art + Science Now. Thames & Hudson, 2010.

НОВЫХ МЕДИА ИСКУССТВО (от англ. **NEW MEDIA ART**) – обобщающее название для различных форм и направлений медийного искусства («Media Art»), предполагающих использование современных медиа-технологий. Развитие и совершенствование таких технологий определяет постоянную динамику форм и направлений, относимых к искусству новых медиа. Так, в первой половине XX в. к искусству новых медиа можно было отнести искусство кино, телефонное искусство; в середине XX в. – телевизионное искусство и видео-арт. К концу XX в. даже компьютерное искусство в его инструментальном понимании уже, очевидно, покинуло область «новых медиа».

Проблеме устаревания новых медиа посвящены многочисленные исследования и проекты, в том числе американского писателя Брюса Стерлинга (Bruce Sterling) «The Dead Media Project» и американского художника, историка и теоретика медиа Гарнета Герца (Garnet Hertz) «Dead Media Research Lab», в рамках которых исследователями были собраны обширные коллекции устаревших медиа-технологий.

В настоящее время к искусству новых медиа можно отнести такие актуальные формы телекоммуникационного искусства как «Искусство мобильных телефонов» («Mobile Phone Art») и «Искусство планшетных компьютеров» (см. *мобил-арт*), а также направления, использующие современные технологии виртуальной реальности.

Лит.: Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики // *Вопр. философии*. 2011. № 4; Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. М., 2011; Hansen M. *New Philosophy for New Media*. Cambridge, 2006; Hertz G. *A Collection of Many Problems (In Memory of the Dead Media Handbook)*, 2009; Jana R., Tribe M. *New Media Art*. Tassen, 2006; Manovich L. *The Language of New Media*, 2002; Rush M. *New Media in Art*. 2nd Ed. L., N.Y., 2005.

СЕТЕВОЕ ИСКУССТВО (англ. NET ART, от англ. net – сеть) – направление технических искусств, основанное на использовании сетевых технологий. Поскольку современные сетевые технологии являются преимущественно цифровыми, сетевое искусство обычно рассматривают как одно из направлений *цифрового искусства*, а компьютерную сеть – как среду цифрового искусства и одновременно как объект художественно-эстетического осмысления. Сетевое искусство не обязательно является визуальным, но характер работы с ресурсами сети обычно предполагает визуальную составляющую.

Сетевое искусство, реализующее возможности сети Интернет, обычно обозначают как «Интернет-арт» («Internet Art»). Поскольку Интернет в настоящее время является самой развитой и популярной компьютерной сетью, термины «сетевое искусство» и «Интернет-арт» часто используют как синонимы. В структуре сетевого искусства иногда выделяют *браузер-арт*.

Термин «сетевое искусство» (в варианте net.art) вошел в обиход в 1990-е гг. благодаря немецкому художнику Питу Шульцу (Pit Schultz) и словенскому художнику Вуку Козику (Vuk Cosić), использовавших его в отношении работавших в сети художников и теоретиков искусства (в число таких художников в это время входили: Герт Ловинк (Geert Lovink), Хет Бантинг (Heath Bunting), участники группы «JoDi» Джоан Химскирк (Joan Hemskeerck) и Дирк Пэсмэнс (Dirk Paesmans), Пэлл Тайер (Páll Thayer), автор концепции «вебизма» американский художник Родни «Пайгойя» Чан (Rodney “Pygoya” Chang), российские художники О.Лялина, А.Шульгин, А.Николаев, Т.Деткина, В.Могилевский и др.

Сетевые технологии предоставляют принципиально новые возможности по созданию художественных произведений в интерактивном режиме. Такая форма творчества является продол-

жением и расширением экспериментов авангарда по созданию бисуъектного автора. Но если в начале XX в. удаленные авторы прибегали к услугам почтовой связи (как например, А.Крученых и О.Розанова), то сетевые компьютерные технологии позволяют двум и более авторам создавать художественное произведение в режиме реального времени, а затем экспонировать его в сети как совместное или групповое произведение (в последнем случае речь идет уже о полисубъектном авторе).

Лит.: Greene R. Internet Art. L., 2004; Paul C. Digital art. New ed. L., 2008; Rush M. New Media in Art. 2nd Ed. L., 2005; Wands B. Art of The Digital Age. L., 2006.

ФРАКТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (от англ. **FRACTAL ART**, от лат. fractus – дробленый, самоподобное множество нецелой размерности или бесконечно самоподобная геометрическая фигура, каждый фрагмент которой с большой степенью точности повторяется с уменьшением масштаба) – одна из форм *генеративного искусства* средней сложности, в рамках которого используются аппараты фрактальной математики и систем Линденмайера. В визуальных искусствах основано на визуализации геометрических или арифметических фракталов с помощью определенного алгоритма и в первом приближении представляет собой фазовый портрет некоторой нелинейной динамической системы.

Оформление направления пришлось на вторую половину 1990-х гг., когда усилиями художественных критиков и кураторов С.Конде и Э.-Ф.Дебайлло состоялись выставки фрактального искусства, в которых приняли участие Ж.-П.Агости, К.Гинзбург, П.Домби, Д.Лонг, Н.Наха, Д.Нехватал, М.Шевалье и другие фракталисты. В этот же период обозначился рост теоретического интереса к проблеме, что позволило А.В.Волошинову (2003) предпринять попытку утвердить термин «фрактал» в качестве своеобразной категории неклассической эстетики.

Как и генеративное искусство в целом, фрактальное искусство не связано однозначно с компьютерными технологиями. Фрактальную природу имеют такие техники традиционного изобразительного искусства, как дриппинг Д.Поллока или монотипия, впервые примененная в художественной практике итальянским живописцем Джованни Бенедетто Кастильоне (1607–1665). Протофрактальные структуры можно встретить и в работах более

ранних периодов. В этом нет ничего удивительного, если принять во внимание тот факт, что геометрия многих природных объектов имеет фрактальную природу.

В рамках фрактального искусства часто используют алгоритмы, интерпретирующие законы, в соответствии с которыми происходят процессы формообразования в природе. Этот факт во многом определил успех применения таких алгоритмов при создании фотореалистичных картин (Л.Карпенгер, К.Масгрейв и др.). В настоящее время разработан целый ряд программных продуктов, позволяющих эффективно имитировать фотореалистичные пейзажи. Многие из них имеют встроенный генератор растительности, но более эффективно растительные формы позволяют визуализировать алгоритмы, использующие математический аппарат, предложенный биологом Аристидом Линденмайером (A.Lindenmayer, 1968) и получивший название «систем Линденмайера» (сокр.: Л-системы или L-Systems).

Для описания Л-систем используют аппарат формальной генеративной грамматики и язык, являющийся одним из вариантов формализованного языка Хомского, который в простейшем случае (для детерминированных контекстно-независимых Л-систем) позволяет на основе начального слова («инициатора») и набора правил подстановок («генератора») генерировать все новые и новые слова, длина которых возрастает с каждым шагом. Для графического представления Л-систем обычно используют «черепашью графику» («Turtle graphics») – устройство («черепашку»), которое может перемещаться вперед на заданное расстояние и поворачивать вправо и влево на заданный угол. При этом перемещение «черепашки» может происходить как с прорисовкой, так и без прорисовки «следа». Для моделирования трехмерных объектов вместо двухмерной «черепашки» используют «самолетик», ориентация которого в трехмерном пространстве задается тремя углами – креном (roll), наклоном (pitch) и поворотом (yaw).

Лит.: Волошинов А.В. Фрактал как категория эстетики // Эстетика научного познания. М., 2003; Berkowitz J. Fractal Cosmos: The Art of Mathematical Design. Portland, 1998; Buci-Glucksmann C. Le Temps Fractal. P., 2000; Lesmoir-Gordon N. The Colours of Infinity: The Beauty, The Power and the Sense of Fractals. 2nd ed. N.Y., 2010; Turner M.J., Blackledge J.M., Andrews P.R. Fractal Geometry in Digital Imaging. Academic Press, 1998.

ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО (англ. **DIGITAL ART**) – обобщающее название для форм различных видов и направлений искусства (фотография, музыка, изобразительное искусство, живопись, графика, скульптура и т. д.), в рамках которых характерные для них художественные методы, приемы и средства выразительности реализуют с использованием цифровых технологий. Часто термин «цифровое искусство» используют в качестве синонима термина «компьютерное искусство». Отчасти это оправдано тем, что практически все современные компьютеры являются цифровыми устройствами, а многие цифровые устройства представляют собой простейшие компьютеры. Тем не менее следует учитывать, что для создания художественных произведений могут использоваться не только цифровые, но и аналоговые, в том числе электронные, электромеханические и механические компьютеры. Таким образом, области компьютерного искусства и цифрового искусства не совпадают, а их пересечение формирует сферу цифрового компьютерного искусства.

Произведение цифрового искусства представляет собой файл (файлы) данных в цифровом формате, обеспечивающий возможность сохранить и предоставить реципиенту в аналоговой форме для целей перцепции сообщение, представляющее собой созданную автором (авторами) субъективную реальность. Произведения цифрового искусства обладают следующими основными свойствами: безобъектностью (отказом от объективизации художественных произведений в вещественном материале); программной и аппаратной зависимостью (файл данных, представляющий собой художественное произведение, должен быть представлен на машиночитаемом носителе и иметь формат, обеспечивающий возможность предоставления данных для обработки и перевода в доступную для перцепции форму); доступностью для редактирования; устойчивостью к копированию и тиражированию (вследствие повышенной помехоустойчивости цифрового сигнала и возможности его передачи без потери информации); множественностью оригинала (как следствие эквивалентности воспроизведенных произведений); делируемостью (от англ. delete – удалять) или возможностью необратимого удаления информации о художественном произведении.

Лит.: Paul C. Digital art. New ed. L., 2008; Wands B. Art of The Digital Age. L., 2006.

ЭВОЛЮЦИОННОЕ ИСКУССТВО (англ. **EVOLUTIONARY ART**, от англ. evolution – эволюция) – одна из форм (направлений) *генеративного искусства* высокой сложности, в рамках которого используются алгоритмы, реализующие модели механизмов естественной эволюции.

Эволюционные алгоритмы можно сгруппировать в четыре основные группы: генетические алгоритмы, генетическое программирование, эволюционные стратегии и эволюционное программирование. Каждую из этих групп отличает характер эволюционирующих «индивидов» и используемых правил при моделировании эволюционного процесса, но для всех групп характерна общая структура, предполагающая следующие основные этапы эволюционного процесса: репродукцию, в рамках которой из родительских создаются новые генотипы; развитие или создание фенотипа на основе генотипа; оценку, в ходе которой происходит сравнение фенотипов и выбор предпочтительного; селекцию, обеспечивающую выбранным фенотипам более высокий шанс для выживания и репродукции. Эволюционный процесс моделируется через множество поколений с тем, чтобы «популяция» в целом могла развиваться и адаптироваться.

Эволюционные алгоритмы успешно используют в архитектуре, промышленном дизайне, в музыкальном, театральном и других видах искусства. Одними из первых опытов по использованию таких алгоритмов в изобразительном искусстве были работы К.Симса (1991) и С.Тодда и В.Лэтхема (1992).

Лит.: Evolutionary and Biologically Inspired Music, Sound, Art and Design: First International Conference, EvoMUSART 2012, Málaga, Spain, April 11–13, 2012; *Greenfield G.R.* Art by Computer Program == Programmer Creativity // Digital Creativity. 2006. Vol. 17. № 1; *Janssen P.* A Generative Evolutionary Design Method // Digital Creativity. 2006. Vol. 17. № 1; *Romero J., Machado P.* The Art of Artificial Evolution: A Handbook on Evolutionary Art and Music. N.Y., 2007; *Sims K.* Artificial Evolution for Computer Graphics // Computer Graphics. 1991. Vol. 25. № 4; *Todd S., Latham W.* Evolutionary Art and Computers. San Diego, 1992.

Содержание

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

<i>Н.Б. Маньковская</i> Художественно-эстетические константы французского символизма	3
---	---

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

<i>В.В. Бычков</i> Эстетика в глобализирующемся мире	30
<i>Н.А. Кормин</i> Эстетическая настроенность познания. Часть первая	54

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

<i>В.В.Бычков, В.В.Иванов</i> Метафизический дух символизма	80
<i>Л.Г.Осокина</i> «Сказочная» философия Эрика Ромера	137
Материалы к Лексикону «Постнеклассическая эстетика» (статьи <i>С.В.Ерохина</i>)	155
Алгоритмическая эстетика	
Браузер-арт	
Генеративное искусство	
Корчеватель	
Мобил-арт	
Научное искусство	
Новых медиа искусство	
Сетевое искусство	
Фрактальное искусство	
Цифровое искусство	
Эволюционное искусство	

Научное издание

Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда.
Выпуск 6

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

Художник *Н.Е. Кожина*

Технический редактор *Ю.А. Аношина*

Корректор *А.А. Гусева*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 28.05.13.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman.

Усл. печ. л. 11,0. Уч.-изд. л. 9,03. Тираж 500 экз. Заказ № 013.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерный набор авторов

Компьютерная верстка: *Ю.А. Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

119991, Москва, Волхонка, 14, стр. 5

Информацию о наших изданиях см. на сайте Института философии:
<http://iph.ras.ru/arhive.htm>

Вышли в свет

1. **Биоэтика и гуманитарная экспертиза. Вып. 6 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. Ф.Г. Майленова. – М.: ИФРАН, 2012. – 239 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0219-5.**

Шестой ежегодный выпуск сборника посвящен анализу актуальных аспектов истории и методологии гуманитарной экспертизы, также большое внимание уделяется проблемам биоэтики и виртуалистики. Этические вопросы, возникающие в пространстве применения био- и психотехнологий – традиционно в центре внимания авторов сборника. Особое внимание авторы уделяют проблемам соотношения рационального и иррационального в различных аспектах человеческой жизни: телесности, социуме, властных структурах, обучении, творчестве. Комплексный подход к изучению проблем человека находит свое воплощение также в материалах, посвященных модификации человеческой природы.

2. **Гаджикурбанова П.А. Этика Ранней Стои: учение о должном [Текст] / П.А. Гаджикурбанова; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2012. – 219 с. ; 20 см. – Библиогр.: с. 211–218. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0222-5.**

Книга посвящена реконструкции и анализу этической доктрины Ранней Стои сквозь призму понятий *kathēkon* (надлежащее действие) и *katorthōma* (нравственно-правильное действие), характеризующих два аспекта моральных поступков и соответствующих им принципов должностояния. Особое внимание уделяется проблеме соотношения данных понятий, порождающей многочисленные споры и различные интерпретации стоической этики, начиная с античности и вплоть до наших дней.

В исследовании находят свое отражение как позиции наиболее авторитетных представителей академической историко-философской традиции, так и оригинальные, но в то же время и достаточно спорные прочтения стоической доктрины, представленные в современной философской литературе.

3. **Западная философия конца XX – начала XXI в. Идеи. Проблемы. Тенденции [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. И.И. Блауберг. – М. : ИФРАН, 2012. – 211 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0231-7.**

В сборнике рассматривается ряд проблем, ставших предметом осмысления и обсуждения в западной философии последних десятилетий, в том числе дилемма универсализма и культурно-исторической обусловленности философского знания, проблема признания, квантовый подход к сознанию и др. Авторы предприняли попытку выявить новые тенденции в философской мысли Франции, Германии, США. Исследуются концепции позднего Ж.Деррида, А.Бадью, П.Рикёра, А.Конт-Спонвиля, А.Хоннета и др. Один из ведущих представителей американского неопрагматизма Ричард Бернстайн рассказывает о современных дискуссиях по поводу прагматизма. В сборнике также публикуются статьи о концепции видного теоретика психоанализа У.Биона, о латиноамериканской теологии освобождения.

4. **История философии. № 17 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. И.И. Блауберг. – М.: ИФРАН, 2012. – 287 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 1 000 экз. – ISSN 2074-5869.**

В данном номере журнала, посвященном проблемам западноевропейской философии, представлены как исследовательские статьи, так и переводы. Отдельный тематический блок составили статьи, в которых рассматриваются проблемы исторической интерпретации, в частности вопросы теории и методологии историко-философского исследования. Следующий цикл статей объединен тематикой антропологии, «я», личности. Здесь исследуются вопросы философской антропологии в учении Гегеля, в концепции испанского мыслителя П. Лаина Энтральго, в философии П. Рикёра. Тематически с этим связана работа известного французского историка философии В. Карро о проблеме «я» у Паскаля. В журнале также освещаются философские концепции Э. Гуссерля и А. Платинги, проблема этической связи мудрости и науки.

5. ***Карпов, К.В. Учение Григория из Римини о предопределении и свободе воли [Текст] / К.В. Карпов ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2012. – 128 с. ; 20 см. – Библиогр.: с. 113–122. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0226-3.***

Монография посвящена анализу учения Григория из Римини (ок. 1300–1358) о предопределении – одной из важнейших проблем в средневековой теологии. В монографии представлен систематический обзор взглядов на указанную проблему некоторых философов, в контексте которых Григорий из Римини и сформировал свое собственное, в высокой степени оригинальное учение. Впервые отечественный читатель имеет возможность ознакомиться с некоторыми представителями позднесcholasticкой мысли: Ландульфом Караччиоло, Франциском из Марке, Фомой Страсбургским. В ходе анализа позиции Григория из Римини автор пытается ответить на вопрос, является ли учение итальянского философа и теолога детерминистским.

6. ***Лазарев В.В. Идея целостности в русской религиозной философии (середина XIX – начало XX в.) [Текст] / В.В. Лазарев; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2012. – 222 с.; 20 см. – Библиогр.: с. 202–204. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0213-3.***

Анализируется круг проблем, к которым было приковано преимущественное внимание русских философов указанного периода. Это – идущее от А.С.Хомякова философское осмысление Божественного Троиинства; русская идея в конвенции Всеединства, Богочеловечества, Соборности, разработавшиеся В.С.Соловьевым и последующими религиозными мыслителями; историософские концепции, касающиеся судьбы России и имеющие современное звучание; проблемы преодоления зла в мире в связи с непреложностью человеческой свободы выбора между добром и злом; осмысление трагедии земного существования; напряженность между Божественной благодатью и человеческой свободой; внутренняя проблема философии как способа преодоления недостатков и односторонностей монизма и дуализма через интенсивную разработку принципа монодуализма Н.А.Бердяевым, С.Л.Франком, Б.П.Вышеславским, В.В.Зеньковским и другими философами.

7. **Меняющаяся социальность: контуры будущего [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. В.Г. Федотова. – М. : ИФРАН, 2012. – 267 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0218-8.**

Предлагаемая книга является плановой коллективной монографией, которой завершается исследовательский проект сектора социальной философии, в рамках которого выпущено уже две монографии «Меняющаяся социальность: новые формы модернизации и прогресса» (2010), «Человек в экономике и других социальных средах» (2008), а также материалы Круглых столов журнала «Полис» (2011. № 1) и Института экономики РАН «Мир перемен» (2011. № 2). состояния масс и человека, консьюмеризм, угрозы безопасности и окружающей среды, места человека в социоприродном универсуме, рассмотрены сценарии будущего.

8. **Неретина, С.С. Концепты политической культуры [Текст] / С.С. Неретина, А.П. Огурцов; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2011. – 279 с.; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0187-7.**

Существуют различные методологические и теоретические стратегии в определении сути политики. Авторы выбрали путь выявления и описания концептов политической культуры как тех инвариантных структур сознания, которые образуют систему отсчета многообразных установок и оценок личностью власти, собственности, других людей и социальных групп. По своему генезису концепты являются смыслопорождающими началами, которые обусловлены авторскими интенциями и усилиями мысли того или иного теоретика, но при всей смене политических концепций и идеологических доктрин они достаточно устойчивы. Политическая мысль имеет дело с концептами и с концепциями, а не с понятиями и теориями. Концепт составляет ядро политических концепций Платона, Аристотеля, Л.Штрауса, Х.Арендт и др.. В философии политики XX в. осознается ограниченность методов рефлексивного анализа, на котором зиждилась классическая политическая мысль, и они замещаются процедурами герменевтики и «понимающими» и проектирующими моделями.

9. **Ориентиры... Вып. 8 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. Т.Б. Любимова. – М.: ИФ РАН, 2013. – 159 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISSN 2222-4351.**

«Ориентиры... Вып. 8» представляют собой периодическое издание, посвященное темам философии русской истории, исследованию идеологических процессов, встречи Востока и Запада в русской культуре и ряду смежных вопросов социальной философии. Важной чертой этого издания является то, что авторы стремятся в своих исследованиях подняться до метафизической точки зрения при рассмотрении различных культурных традиций, а также современного состояния русской и мировой культуры. Исследуются проблемы мифологического и утопического сознания, эзотерические концепции, а сквозной темой издания является рассмотрение идеологии как неустранимого измерения всех форм культурной и социальной жизни. Соотносясь с этой точкой зрения, рассматриваются

10. **Политико-философский ежегодник. Вып. 5 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. И.К. Пантин. – М. : ИФРАН, 2012. – 200 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0214-0.**

Современная политическая теория представлена в выпуске следующими направлениями: этико-политической проблематикой, возрастающая важность которой напрямую связана, с одной стороны, с процессами глобализации и углубляющегося мирового экономического кризиса, а с другой – с переживаемой сегодняшним российским обществом «посткоммунистической» стадией развития. Анализ проблем политической этики дополнен исследованиями, цель которых – контекстуализировать отечественную духовно-политическую ситуацию, в частности, в сравнительном изучении путей становления общеевропейского и собственного российского Модерна. В заключительной части представляемый выпуск обращается к разработке гипотезы категориального родства политики и науки.

11. **Политические стратегии российского государства как философская проблема [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред. В.Н. Шевченко. – М.: ИФРАН, 2011. – 203 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0202-7.**

Авторы коллективной монографии полагают, что сохранение российской цивилизацией своего, самостоятельного пути развития в эпоху глобализации вполне возможно и более того необходимо. Но решение вопроса о том, действительно ли существовал и существует такой вектор развития российского государства и российской цивилизации требует обращения к онтологии русской, российской истории. История возложила на Россию функцию организации пространственного хаоса, которая далеко не завершена и требует своего продолжения.

Книга предназначена для научных работников, преподавателей, аспирантов, а также для широкого круга читателей, интересующихся современными проблемами политической жизни страны.

12. **Проблемы философии культуры [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. С.А. Никольский. – М. : ИФРАН, 2012. – 191 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0228-7.**

В сборнике ставится цель прояснить понимание философии культуры в системе современного гуманитарного знания, для чего: исследуется генезис текстового основания культуры; проанализированы функции культуры в информационной цивилизации и в связи с проблемой становления в современной России национального государства; критически рассмотрены проблемы философии культуры в постмодернизме; показаны возможности интеграции философских и гендерных подходов к анализу культуры; раскрыто взаимодействие в культуре традиций и новаций, в том числе – в рамках мультикультурных пространств.