

Российская Академия Наук
Институт философии

ЭСТЕТИКА
ВЧЕРА. СЕГОДНЯ. ВСЕГДА

Выпуск 5

Москва
2012

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 *М.Н. Громов*
доктор филос. наук *А.В. Новиков*

Э–87 **Эстетика:** Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 5 [Текст] /
Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред.: В.В. Бычков,
Н.Б. Маньковская. – М. : ИФ РАН, 2012. – 184 с. ; 20 см. –
Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0225-6.

Очередной выпуск сборника включает в себя научные статьи по трем традиционным разделам «История эстетики», «Актуальные проблемы» и «Живая эстетика». В первом разделе анализируются мало исследованные в историко-эстетической литературе проблемы красоты и ее модификаций – света и благоухания – у автора «Ареопагитик», понятия красоты и безобразного у Вячеслава Иванова, концепция символизации в эстетике французского символизма. В сфере эстетической теории намечены концептуальные подходы к феномену симулякра на примере современной музыки и поставлена новая дискуссионная проблема эстетики разума, интеллигентной деятельности. Раздел «Живая эстетика» посвящен актуальной дискуссии по вопросам художественного символа и символизации в философии искусства, в классическом и современном искусстве.

ISBN 978-5-9540-0225-6

© Коллектив авторов, 2012
© Институт философии РАН, 2012

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

В.В. Бычков

Понятие красоты у автора «Ареопагитик»

Согласно автору «Ареопагитик», целью созданной Богом иерархии небесных и церковных чинов является, как было показано¹, *передача* божественного знания, т. е. *откровение* Себя людям в формах, доступных их способности восприятия, и *возведение* с помощью этого знания людей к Богу, специфическому, умом не постигаемому познанию Его путем подражания Ему, уподобления Ему, единения с Ним, т. е. путем достижения гармонии с Богом. Весь комплекс таинств передачи этого ноэтического, невербализуемого знания осуществляется в световых формах, «в начальном и сверхначальном светодеянии (photodosia) богоначального Отца» (СН I 2)² различной степени силы, которое отождествляется Дионисием с красотой, ибо и сам Бог при описании иерархии часто называется Красотой. А подъем к гармонии с Богом вершится путем подражания и уподобления Богу, т. е. *миметически*, или, сказали бы мы сегодня, эстетически, путем поступенчатого преобразования себя, своей формы и образа в более просветленные, прекрасные состояния.

Отсюда понятно, почему красота и свет занимают столь существенное место в системе Ареопагита. По его убеждению, все в Универсуме подчинено закону высшего порядка, основой которого является стремление от множественности к единству. Главной силой, направленной на его осуществление, у автора «Ареопагитик», весомо опирающегося на неоплатоническую традицию, выступает божественный эрос. Он действует в мире в разных формах, но цель его одна – единение, слияние, приведение к единству. «Эрос, – цитирует Ареопагит строки из гимнов о любви некоего “святейшего Иерофея”, – назовем ли мы его божественным, или ангельским, или

умным, или душевным, или физическим, понимается нами как некая сила единения и слияния, которая побуждает высшие [существа] заботиться о низших, равноначальные ведет к взаимообогащению и, наконец, низшие обращает к более совершенным и выше стоящим» (DN IV 15). Эрос представляется Дионисию, продолжающему здесь платоническую традицию, движущей силой всего Универсума от Первопричины-Бога до самого низшего существа и обратно.

Красота и прекрасное – важнейшие возбудители и питающие энергии этой силы. Поэтому божественная красота, или Красота, выступает в «Ареопагитиках» наряду с Добром, или Благом, (иногда и как синоним его) важнейшим катафатическим (утвердительным) именем Бога. В системе катафатических обозначений Бога *Единое-благое-и-прекрасное* (to hen agathon kai kalon) занимает одно из главных мест, подчеркивая как бы «неразличимое различение» входящих в это единение близких, но разных понятий, которые в «неслитном единстве» дают возможность на катафатическом уровне в наибольшей мере приблизиться к выражению невыразимой сущности Бога.

Все существующее имеет участие в *Едином-благом-и-прекрасном*, которое является «единственной Причиной всего множества благ и красот». Из него происходит «сущностное существование всего сущего»: разделения и соединения, различия и тождества, неподобия и подобия, единство противоположностей и т. п. – все в Нем имеет свое начало. Превышающее все и вся *Единое-благое-и-прекрасное* совершенно естественно предстает у автора «Ареопагитик» Причиной всех видов движения, всех существ, всякой жизни, разума и души, всех энергий, всякого чувства, мышления, знания. «Одним словом, все существующее происходит из Прекрасного-и-благого, и все несуществующее сверхсущностно содержится в Прекрасном-и-благом, и оно является началом всего и остается сверх всякого начала и всякого совершенства» (DN IV 7-10). Степень причастности к *Единому-благому-и-прекрасному* определяет меру бытийственности вещи. Все существа стремятся к Нему, все действия, желания и помыслы соединены с этим стремлением.

Отсюда и особое внимание Дионисия к Богу как Красоте и Причине всякой красоты и прекрасного в мире, к «Сверхсущественно-прекрасному», которое он определяет, опираясь на известную

мысль Платона (Symr. 211ab) и явно не без влияния платиновских идей: «Сверхсущественно-прекрасное называется Красотой потому, что от Него сообщается всему сущему его собственная, отличительная для каждого краса, и Оно есть причина соразмерности и блеска (*tes panton eyarmostias kai aglaias aition*) во всем сущем; наподобие света исходит Оно во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту, и как бы призывает (*kaloyn*) к Себе все сущее, отчего и именуется Красотой (*kallos*), и все во всем собирает в Себя... Благодаря этому Прекрасному все сущее оказывается прекрасным, каждая вещь в свою меру; и благодаря этому Прекрасному существует согласие, дружба, общение между всем; и в этом Прекрасном все объединяется. Прекрасное есть начало всего, как действующая причина, приводящая целое в движение, объемлющая все эросом своей красоты. И в качестве причины конечной Оно есть предел всего и предмет любви (ибо все возникает ради Прекрасного). Оно есть и Причина-образец, ибо сообразно с Ним все получает определенность» (DN IV 7).

Таким образом, истинно Прекрасное, или божественная Красота, является у автора «Ареопагитик» и образцом, и творческой причиной всего сущего, и источником всего прекрасного, гарантом гармоничности мира, но также и предметом любви, пределом всех стремлений и движений. При обозначении Бога у Ареопагита Прекрасное и Красота выступают практически синонимами, и он сам подчеркивает это. Прекрасное же мира представляется ему производной абсолютной Красоты. Прекрасно то, что так или иначе причастно красоте или даже высшей Красоте как Причине всего прекрасного.

Между тем, в VII в. известный комментатор «Ареопагитик» Максим Исповедник приводит к этому месту схолию (свою или схолиаста, комментировавшего «Ареопагитики» до него), в которой подчеркивается, что Дионисий вкладывает разные смыслы в понятия красоты и прекрасного применительно к тварному миру и к Богу. Если для тварного мира прекрасным, как мы видели, называется причастность к красоте, то Бог называется Красотой (*kallos*) «по причине того, что от Него всему придается очарование (*kallone*), и потому, что Он все к Себе привлекает (*kalei* – зовет), а Прекрасным – как вечно Сущий и никогда не уменьшающийся и не увеличивающийся»³. Эта дифференциация существенна не

столько для понимания смысла ареопагитова текста (он и без этого ясен), сколько для иллюстрации того, что византийская мысль и в эстетической сфере, в общем-то на уровне *ratio* не очень актуальной для отцов Церкви, видит значительные смысловые различия в одних и тех же понятиях в зависимости от контекста их применения – к уровню тварного бытия или к Первопричине.

Относительно Самого Бога Дионисий, как я отметил выше, употребляет как синонимы имена Красота и Прекрасное. На этом делает акцент и более поздний схолиаст «Ареопагитик», разъясняя мысль автора «Божественных имен», а заодно и Платона, которого в данном месте процитировал Ареопагит: «Бог есть единовидное Прекрасное, поскольку и не рассеивается на свойства и виды, порождающие красоту, и не является для одних прекрасным, а для других нет, но непоколебимо, безначально, абсолютно, естественно и одним и тем же образом вечно является самим Прекрасным. И говорится, что Он предымеет в Себе красоту потому, что Он прежде сотворенного есть Источник, Начало и Причина прекрасного, но все прекрасное – из Него и не как Он прекрасно. Откуда следует, что Он беспричинное Прекрасное, а все – по причине и по причастию. Бог ведь есть единовидно Прекрасное, поскольку из Него – после Него прекрасное, и оно обладает прекрасным как бы в виде качества»⁴.

В приведенной выше цитате из Ареопагита я дал и греческое написание фразы о том, что Красота является причиной «соразмерности и блеска» во всем тварном мире, ибо западная схоластическая эстетика, активно опиравшаяся на идеи «Ареопагитик» в латинских переводах, регулярно использовала клише «соразмерность и блеск» (*consonantia et claritas*) в определениях прекрасного в материальном мире практически в буквальном смысле.

Бог как высшая трансцендентная Красота, неразрывно связанная (неслитно соединенная) с Добром, в контексте именованная «Единое-благое-и-прекрасное» предстает, на что я уже мельком указывал, энергичным источником божественного Эроса. Именно в этом смысловом пространстве «Бог есть Любовь». Любовь Бога к сущему (*ton onton eros*) стала причиной творения мира, управления им, действия в нем. И поэтому ничего нет зазорного и непристойного, возражает Ареопагит каким-то своим ригористическим критикам, в том, что мы называем Бога просто

Любовью, не придерживаясь нелепых предрассудков о том, что у людей есть какая-то непристойная любовь. Всякая подлинная любовь, согласно Дионисию, от Бога, и поэтому и самого Бога вряд ли уместно называть «Истинной Любовью», намекая на то, что есть какая-то неистинная, недостойная Бога любовь. Все, что недостойно Бога в отношениях людей, и не может называться любовью. Любовь к Богу, к «Прекрасному-и-Благому», выше любви людей друг к другу, но и последняя освящена божественной Любовью и является путем к Богу (см.: DN IV 10-12). «Так что не будем бояться имени Любовь, и да не смутит нас никакое касающееся этого устрашающее слово». К сожалению, сетует Дионисий, «большинство не может вместить объединяющей силы божественной единой Любви». Между тем, подчеркивает Ареопагит, эта великая сила, связывающая любящих друг с другом, возникла от «Прекрасного-и-Благого» и ради «Прекрасного-и-Благого», Им движется и к Нему возводит людей (DN IV 12).

Божественная любовь эк-статична (extatikos), т. е. направлена во-вне, «она побуждает любящих принадлежать не самим себе, но возлюбленным». Это касается не только людей, но и Бога, который, «Сам являющийся Причиной всего благодаря любви к прекрасному и доброму во всем, по избытку любовной благодати оказывается за пределами Себя», т. е. изливает свою любовь в мир, ревностно заботится о сущем. «Одним словом, влечение и любовь (to eraston kai ho eros) принадлежат Прекрасному-и-Благому, в Прекрасном-и-Благом имеют основание и благодаря Прекрасному-и-Благому существуют и возникают» (DN IV 13)⁵.

Трансцендентная Красота, согласно Дионисию, излучается подобно свету, никогда не убывая, в иерархию небесных и земных существ, организованных по подобию этой Красоте, но отражающих ее в различной степени (степень причастности абсолютной Красоте находится в обратной зависимости от степени материализации иерархических чинов).

В онтологическом плане Ареопагит различает три основные ступени красоты: 1) абсолютную божественную Красоту, истинно или сущностно Прекрасное, оно же *Единое-благое-и-прекрасное*; 2) красоту небесных существ – чинов небесной иерархии (СН II 5; СН II 2); 3) красоту предметов и явлений материального мира, видимую красоту. Все три уровня объединены

наличием в них некоей общей «ин-формации» об абсолютной Красоте – духовной или, как пишет сам Ареопагит, «умопостигаемой красоты» (*poegas eurgereias* – СН II 4)⁶, содержащейся на каждом уровне в соответствующей мере. Эта «умопостигаемая красота» и составляет непреходящую ценность всего прекрасного, ибо в ней в особой эстетической форме содержится *недискурсивное знание* о трансцендентной Красоте.

Хорошо сознавая именно трансцендентный характер божественной красоты, Красоты как символа умонепостигаемой созидательной потенции Бога, Ареопагит постоянно стремится внушить это и своим читателям, все умножая и изодряя риторические формулы вербального выражения ее. В них со все возрастающим пафосом он утверждает абсолютность Красоты, ее полную самодостаточность и сосредоточенность в себе, ее совершенное отличие от всего вещественного и умопостигаемого, постоянно и непрерывно одаряемого между тем причастностью ей, т. е. всей совокупностью доступных тем или иным ступеням земной иерархии красотам и озарениям. «Богopodobная красота, как простая, как благая и как совершеннoначальная, вполне чиста от всякого неподобия⁷, и каждому по достоинству преподает свой свет, и в божественнейшем таинстве посвящения совершенствуется в нее посвящаемых в гармонии с неизменным своим образом» (СН III 1).

Тождественная Богу Красота (*theoprepes kallos*) трансцендентна, утверждает автор «Ареопагитик», ибо проста, абсолютно совершенна, лишена всякой вещественности и одновременно имманентна миру, как непрестанно излучающая в него прекрасное в световых формах разного достоинства и гармонизирующая всех посвящаемых со своим образом, т. е. активно приобщающая их к красоте. Для обозначения божественной Красоты Ареопагит вводит и еще одно интересное понятие – «красота-в-себе» (*autokallos*), которая обладает способностью создавать «и красоту в целом, и частичную красоту; и в целом прекрасное, и отчасти прекрасное» (DN XI 6, col. 956B). При этом Ареопагит посвящает целый параграф объяснению префикса *auto-*⁸ перед рядом имен Бога типа Бытие, Жизнь, Премудрость, Красота и т. п. И смысл этого объяснения сводится к тому, что таким способом он пытается показать принципиальную сверхсуществование (т. е. трансцендентность) Бога (*hyperon hyperousios* – DN XI 6, col. 953C).

Говоря о чинах небесной и церковной иерархии, Дионисий нередко употребляет термин «богообразнейшая красота» (*to theoeidestaton kallos*), показывая, что они все обладают особой красотой, подобной божественной, но не равной ей. Тем не менее именно эта красота позволяет созерцающим ее подниматься по ступеням духовной иерархии к самой божественной Красоте, что еще раз констатирует автор «Ареопагитик», завершая трактат «О церковной иерархии» обращением к сопресвитеру Тимофею, которому он и направляет этот трактат в ответ на его вопрошания. «Вот настолько прекрасны, о, чадо, созерцаемые мною единовидные картины нашей иерархии, видимые другими, возможно, более зрячими умами не только так, но гораздо яснее и боговиднее. А тебе, как я думаю, обязательно воссияет более светлая и более божественная красота, если ты воспользуешься указанными ступенями к более высоким лучам. Расскажи, друг, тогда и ты мне о более совершенных озарениях и покажи очам моим, какую сможешь увидеть боголепную и более единовидную красоту. Ибо я уверен, что сказанным я раздую сокрытые в тебе искры божественного огня» (ЕН VII 11).

Помимо того, что здесь в который раз констатируется иерархичность красоты в метафизическом мире, ее истечение в озарениях божественного сияния, ее духовная насыщенность и притягательность, мы видим, что автор «Ареопагитик» стремится и собственно всю символическую герменевтику, или экзегетику, в русле которой написаны его тексты, окутать эстетической аурой божественной красоты, призванной и имеющей возможность раздуть искры божественного огня, заложенного во многих человеческих душах. В этом, пожалуй, один из очевидных смыслов повышенной эстетизации всего корпуса Дионисиевых писаний, *сознательной* эстетизации, хотелось бы подчеркнуть мне, посвятившему не одно десятилетие размышлениям над этими текстами.

Весь духовный мир первообразов самых разных уровней, который пытается показать в своем корпусе Дионисий Ареопагит, представляется ему прекрасным, не говоря уже о Первопричине всего этого мира – абсолютной Красоте Бога. Поэтому он регулярно риторически призывает своих читателей перейти вместе с ним от символов, из которых соткан его текст, к сокрываемой ими как одеждой «блаженной ясно сияющей красоте первообразов» (ЕН III 2). Так, в трактате «О церковной иерархии» он после описания

каждого церковного феномена во всех главах переходит к разделу Theoria (толкование, умозрение), в котором стремится заглянуть по ту сторону символа, раскрыть заключенную в нем красоту сокровенного смысла.

Совершенно логично, что все чувственно воспринимаемые красоты мира, а их Ареопагит знает немало, он призывает воспринимать как «образ незримой красоты» (СН I 3), т. е. красоты первообразов. Более того, он убежден, опираясь на известную фразу из книги Бытия (*panta kala lian – все прекрасно весьма* – Быт 1, 31⁹), «что в мире нет ничего, полностью лишённого причастности прекрасному» (СН II 3), **ибо все материальное вещество**, даже самое грубое и безобразное, приобретя существование от истинной Красоты, «во всем своем вещественном устройстве имеет некоторые отзвуки духовной красоты (*tes poeras euprepeias*)» (СН II 4). Сама материя «причастна к порядку вещей, к их красоте и виду», поэтому не может быть причиной зла, как утверждают многие борцы с материей (DN IV 28). **Весь материальный мир**, убежден Ареопагит, в той или иной мере причастен красоте, несет ее отблески, которые всегда указывают на их Причину – божественную абсолютную Красоту. Сущность красоты во всем тварном мире составляет «логос гармонии и соответствия» (*ho tes harmonias kai symmetries logos*), который никогда не исчезает полностью при самой, казалось бы, катастрофической утрате красоты, но лишь как-то меняется, «утрачивает способность оставаться прежним» (DN IV 23). **Поэтому для Ареопагита** не существует безобразного как феномена, он не уделяет ему фактически никакого внимания в своих текстах. Только изредка при разговоре о зле, которое также не обладает для него онтологическим статусом, но лишь свидетельствует о недостатке добра или является неким деянием, субъект которого сам воспринимает его тем не менее всегда как добро, – так вот, только в этом контексте он иногда называет некими характеристиками зла беспорядок и безобразное. Безобразное (*akalles – не-красота*), как и зло, «имеет случайное бытие, возникающее благодаря другому, а не из собственного начала» (DN IV 32). **Бог не является творцом** зла и безобразного. Напротив, в красоте всех видов он имеет непосредственное участие, в том числе и в нашей. Будучи сам прекрасным, он и «боговидность нашу первообразными красота-

ми сформировал», сделал нас «причастниками собственных красот», а по утрате нами богоподобной красоты дал нам еще шанс вернуться к ней, явив себя среди нас Прекрасным Христом¹⁰.

Практически адекватными красоте понятиями в богословии Дионисия Ареопагита выступают *благоухание*, *благовоние* (*euodia*) и *свет* (*phos*). Благоухание и Свет наряду с Красотой стоят у него в одном ряду катафатических имен Бога и носят ярко выраженный онто-эстетический характер: они как особые (я бы даже сказал – художественные) символы ориентируют верующего на представление о высшем пределе представимости позитивных неопишуемых качеств метафизической реальности и одновременно доставляют ему высокое наслаждение, обладая на уровне тварного мира ярко выраженной эстетической семантикой.

О благоухании в «Ареопагитиках» идет речь в основном в 4-й главе «Церковной иерархии» при толковании таинства мира (освящения мира). Благоухание мира символизирует божественную Красоту, а сам Бог является «богоначальнейшим Благоуханием», источающим благовоние достойным принять его, каждому по мере его восприимчивости к божественным изливаниям. Эти по сути своей специфически гносеологические кванты, изливания, или озарения, будь то в форме красоты, света или благоухания, имеют у Ареопагита выражено иерархизированную как в качественном, так и в количественном отношениях структуру – каждому члену иерархии отпускается в мере, соответствующей его иерархическому статусу и адекватной возможности его восприятия. Ареопагит регулярно подчеркивает при этом эзотеризм божественных откровений во всех их словесно неопишуемых формах и образах (красоты, благоухания, света) и постоянно призывает владеющих ими, умеющих их получить от Бога сокрывать их от непосвященных, «неподобных», которые собственно и сами не стремятся к их узрению (ср.: ЕН IV 1).

В наиболее полном и адекватном виде божественные благоухания воспринимают ближе всего стоящие в Источнику чины небесной иерархии, чем постоянно укрепляется сила их духовного восприятия и поддерживается способность «высочайшего созерцания и сопричастности неприкосновенно сокрытому» ото всех остальных чинов иерархии. Таковы прежде всего двенадцатикрылые серафимы, обладающие «богообразнейшей кра-

сой», расположенные ближе всего к благоухающему Иисусу, предающиеся блаженнейшему созерцанию Его и священно наполняемые «во всесвятых вместилищах духовным проникновением» (ЕН IV 5), т. е. неопикуемым никаким способом знанием Божественного.

Людам божественное благоухание передается в значительно упрощенном, приспособленном для их духовного уровня составе, тем не менее и оно доставляет им неопикуемое высочайшее наслаждение и духовно обогащает их. При этом наши духовные органы, которые Ареопагит постоянно обобщенно обозначает как «ум», должны быть настроены на восприятие божественного благоухания, «подобны» ему. «Мы убеждены, – пишет он, – что богоначальнейший Иисус сверхсущественно благоуханен и, умопостигаемо распространяясь, исполняет нашу умственную часть божественной радостью. Ведь если восприятие чувственно воспринимаемых ароматов доставляет наслаждение и питает большой радостью чувство обоняния, если оно не повреждено и они с благоволением взаимно соответствуют друг другу, аналогично, кажется, и наши умственные силы, пребывая в природной крепости, нашей способности суждения, недоступными для низведения к худшему, оказываются – по мере богодействия и ответного обращения ума к божественному – воспринимающими богоначальное благоухание и исполняются священного наслаждения и божественнейшей пищи» (ЕН IV 4).

Таким образом – и Ареопагит достаточно часто показывает это во многих местах своих текстов, разными способами варьируя чисто эстетическую терминологию, – высшее знание, постижение Бога, а точнее доступных человеку Его благоуханий осуществляется исключительно по эстетическим законам, сказали бы сегодня: приобщение к божественному происходит на внерациональном уровне особого духовного «обоняния» и приносит человеку высокое «священное наслаждение». При этом, что существенно для Дионисиевой, да и вообще патристической мысли, он в одной фразе дважды настаивает на том, что процесс духовно-эстетического обогащения человека происходит при активном встречном движении воле и со стороны Бога – дать знание в особой форме, и со стороны человека: его ум должен быть настроен на принятие божественного благоухания, должен соответствовать ему.

В другом месте он более подробно и образно, исключительно в эстетическом ключе, опираясь даже на пример из сферы изобразительного искусства, рисует сам процесс божественного дарования духовно настроенной душе своей «благоуханной красоты», сопряженной с образами подлинной добродетели, которую необходимо держать внутри себя сокровенной. «Ибо сокровенные и превосходящие ум благоуханные красоты Божьи неприкосновенны и духовно являются лишь существам духовным¹¹, желая создать в душах неискаженные относительно добродетели единовидные образы. Ведь если созерцают не поддающееся описанию хорошо уподобленное изображение боговидной добродетели, эту умную (духовную) и благоуханную красоту, – значит, она сама таким образом себя изображает и придает себе вид для наилучшего себе подражания». Бог, полагает Ареопагит, действует здесь подобно художнику, создающему иллюзорное (сказали бы мы теперь, а кто-то назвал бы его даже реалистическим) изображение, – «создает изображаемое таким, каково оно есть», когда изображение отличается от изображаемого только по существу, по форме же совершенно тождественно ему. Подобно этому и «упорное и неуклонное созерцание благоуханной и сокровенной красоты любящими красоту, рисующими в уме людьми дарует им ее неложное и богоподобнейшее подобие» (ЕН IV 1).

Практически Ареопагит изображает нам здесь крайне интересную картину специфического эстетического созерцания, при котором Художник желает начертать благоуханную красоту сразу в душе стремящегося к обладанию ею реципиента, без посредства какого-либо материального посредника (произведения искусства), а реципиент (верующий) прилагает максимум духовных усилий, чтобы адекватно воспринять ее в акте духовного (умного) созерцания. При этом в качестве примера автор «Ареопагитик» использует распространенный в поздней античности и ранней Византии прием работы живописцев, стремящихся к максимально точной передаче видимых форм изображаемого предмета на своей картине. Эстетический характер подобного процесса духовного постижения Бога подчеркивается не только постоянным повторением терминов *красота, благоухание, изображение, образ, подобие, мимесис*, но и регулярной акцентацией внимания на том, что воспринимающий этот божественный дар субъект испытывает неопишное наслаждение, божественную радость и т. п.

Понятно, что Ареопагита отнюдь не в первую очередь интересуют собственно эстетические проблемы. Они в его время не стояли ни перед ним, ни перед другими отцами Церкви. Однако существенно, что для решения и разъяснения собственно богословских, гносеологических, духовно-нравственных проблем он регулярно привлекает именно эстетический и достаточно развернутый терминологический аппарат, примеры из сферы искусства и облекает свои тексты ярко выраженной эстетической аурой. Это, несомненно, свидетельствует, во-первых, о высоко развитом эстетическом чувстве и вкусе самого византийского мыслителя; во-вторых, о его хорошем знании уже достаточно развитой к этому времени художественно-эстетической церковной культуры и, в-третьих, с очевидностью показывает, как высоко Ареопагит ценил эстетический опыт, регулярно обращаясь к различным его аспектам при решении самых разных духовных проблем.

Другим и, пожалуй, важнейшим не-совсем-синонимичным синонимом красоты в эстетике Ареопагата был *свет* во всех его проявлениях от видимого сияния до духовного света божественной сферы и «сверхсветлой тьмы» самого Бога. Свет предстает у Дионисия, как практически и во всей патристике, неким общим звеном, связующим все сферы духовного Универсума: его онтология, гносеология, мистика, эстетика объединены в нечто целое пронизывающими все и вся волнами света, который доставляет неопишное удовольствие видящим его физическим или духовным зрением и наполняет их особым знанием о бытии, которое не передается никакими иными способами. Свет постоянно определяется в «Ареопагитиках» как прекрасный, а красота – всегда сияющей, светозарной, лучащейся как свет.

Собственно и Красота, и Свет предстают в ряде катафатических имен Бога почти синонимами Добра, т. е. с их помощью автор символического богословия пытается выразить, насколько это возможно на вербальном уровне, сверхпозитивную потенциальность Бога, Его балансирующую на грани трансценденции постигаемо-непостигаемую абсолютность. И передать это в первую очередь такими терминами, которые автоматически вызывают в человеке состояние эстетического опыта, имеющего по природе своей анагогический (возводительный) характер. Свой разговор о Божественных именах Ареопагит начинает с семейства имен,

имеющих ярко выраженную эстетическую энергетику: Добро (как главное, обобщающее все позитивные характеристики Бога понятие), Свет, Красота, Любовь, Экстаз, Рвение. Все, начиная со Света, имеют прямое отношение к эстетической сфере, фактически вошли в категориальный аппарат эстетики, когда она сформировалась как самостоятельная дисциплина. Здесь же они на имплицитном уровне показывают, как высоко ценил Ареопагит сферу эстетического опыта, если начал изучение «имен» Бога, т. е. катафатических символов, в комплексе выражающих Его сущность, с символов эстетических.

Бог носит имя Света как обладающий всеми качествами света в высшей, все превосходящей степени. «Итак, умным (ноэтическим) светом (*phos noeton*) называется превосходящее всякий свет Добро как источающее свет сияние и воскипающее светоизлияние; все надмирные, около мира и в мире пребывающие умы от своей полноты просвещающее; все их мыслительные силы обновляющее; всех собою охватывая, объемлющее; все своим превосходством превосходящее; как изначальный свет и сверхсвет в себе сосредоточившее, сверхимеющее и предымеющее господство решительно над всякой светящей силой; все умственное и разумное собирающее и сочетающее» и т. п. (DN IV 6).

Бог сам есть свет, но особый, отличающийся от любого видимого, умного, духовного света, от всякого представимого человеческим познанием сияния. Он – «архисвет и сверхсвет» (*archiphos kai hyperphos*), более того, Он – «сверхсветлая тьма» (*hyperphoton gnorhon*), «пресущественное сияние божественной тьмы» (MTh I 1), «неприступный свет», который в Писании обозначен как «божественный мрак» (Исх 20, 21) (Ер. 5). Путем использования антиномических формул Ареопагит здесь, как и во множестве других мест своих текстов, стремится показать, что все представления людей не могут подняться до адекватного осмысления этого Света, человеческий разум должен остановиться в своих попытках искать здесь что-то доступное его пониманию. Божественный Свет открывается человеку только в одном случае, когда сам возжелает быть доступным. А он желает этого постоянно и именно для этого даровал нам Св. Писание и систему небесной и церковной иерархии, в которой знание о Боге поступенчато передается в форме световых озарений различной природы и интенсивности.

Св. Писание все пронизано божественным светом, божественными озарениями, «начальным и пренавальным светодаянием», убежден Дионисий Ареопагит, которые заключены в системе символов Писания, и нам следует постигать их, «символически» толкуя и мистически проникая в них (ЕН I 2). Вся система символов Ареопагита, к которой мы обратимся позже, несет свои значения в особой светозарной форме, т. е. открывается не столько на рассудочной уровне, сколько в эмоционально-эстетической сфере. Ареопагит подчеркивает это специфическим образом, акцентируя внимание на гимнологической форме постижения знаний Св. Писания («Речений» в его терминологии): «...Мы устремляемся навстречу лучам, сияющим нам в священных Речениях, их светом ведомые к богоначальным песнопениям, ими сверхмирно просвещаемые, вдохновляемые на священные песнословия, на созерцание соразмерно нам даруемых ими богоначальных светов, на воспевание благодатного Начала всяческого священного светоявления так, как Оно Само выразило Себя в священных Речениях» (DN I 3). Божественное знание, содержащееся в светозарной форме в Писании, адекватнее всего передается в виде песнопений и песнословия, т. е. в эстетической форме.

Еще в большей мере внерационально-эстетический характер передачи божественного (светозарного) знания подчеркивается Ареопагитом при разговоре об иерархии. Само содержание иерархии есть озарение, сияние, свет разных уровней доступности. Чины иерархии приемлют «светоначальный и богоначальный луч» и, наполнившись даруемым светом, щедро изливают его по богоначальным законам на других (СН III 2); ангелы – «возвестители богоначального озарения» (СН V); высшие чины небесной иерархии постоянно «с благоговением стремятся к богоначальным озарениям», к «безмерному свету» (СН VII 3) и т. д. Все знание в иерархии передается с помощью богоначальных «озарений» (elampsis) и «светодаяния» (photodosia). Вчитываясь в эти тексты, мы видим, что свет играет в них значительно большую роль, чем простая метафора, как может показаться поверхностному читателю, свидетельствующая лишь о высокой значимости передаваемых знаний.

И это касается как небесной иерархии, состоящей только из духовных светозарных чинов, так и церковной, формирующейся из особым образом просвещенных людей и церковных таинств.

Неслучайно, главное таинство, которым человек включается в священную иерархию, крещение называется Ареопагитом просвещением (*photismos*) – наполнением светом первоначального знания, которое отнюдь не является знанием формализуемым. Это тайное, сверхразумное знание, которое сходит на человека в таинстве крещения и описывается богословами с помощью понятия *phos*. Поэтому и все действия священника в этом таинстве трактуются Ареопагитом как светодавание, передача света принимающему крещение. При этом он подчеркивает, что «божественный свет вечно распростерт» в Универсуме и в любой момент может быть воспринят духовным зрением. Подобным образом и священник постоянно транслирует этот свет божественного знания для готовых принять его, сам и уготовляя их, и передает его в акте крещения-просвещения. Интересно, что Дионисий не употребляет сам термин *крещение* для обозначения этого таинства, но постоянно – *просвещение*, иногда – «богорождение» и «возрождение»¹². Для него важно в нем не столько приобщение к таинству Распятия Христа, сколько причащение божественному Свету, вхождение в Его ауру.

Хотя и остальные таинства, отмечает Ареопагит, несут знание в световой форме, он именно таинство «богорождения» называет просвещением, так как оно дарует человеку первичный иерархический свет, открывает его духовное зрение для видения всего священного, всех божественных «световождений». «Хотя ведь и всем иерархическим посвящениям обще передавать частицу священного света совершаемым, но это первое даровало мне способность видеть, и его начальнейший свет световодит меня к видению другого священного» (ЕН III).

Понятия красоты, света, благоухания, стоящие в центре богословской эстетики автора «Ареопагитик», фактически легли в основу всей христианской средневековой эстетики как в византийско-русском ареале, так в Западной Европе. Они лишь несколько вербально модифицировались у отдельных мыслителей и христианских богословов, но сущность их никак и никогда не менялась. Более того, на лаконично данных в «Ареопагитиках» эстетических представлениях базировалась эстетика церковного богослужения, особенно пышно в православном мире. Эстетически возвышающая красота храмовой архитектуры, икон и росписей храма, цер-

ковного декора, одежд священнослужителей, красота самого культового действия и церковных песнопений, утонченно проработанное сияние и освещение в храме, эстетика благоуханий являют собой важнейшую часть, сущностную эстетическую составляющую церковной православной службы со времен Дионисия Ареопагита до наших дней.

Примечания

- ¹ Подробнее см.: *Бычков В.В.* Введение в эстетику автора «Ареопагитик» // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 4. М., 2010. С. 3–16.
- ² Тексты «Ареопагитик» цитируются в основном по новейшему греческо-русскому изданию, подготовленному под руководством Г.М.Прохорова (*Дионисий Ареопагит.* О Божественных именах. О мистическом богословии. СПб., 1995; *он же.* О небесной иерархии. СПб., 1997; *он же.* О церковной иерархии. Послания. СПб., 2001) с указанием в скобках общепринятого в науке сокращенного латинского названия трактата, главы и параграфа: СН – О небесной иерархии; ЕН – О церковной иерархии; МTh – О мистическом богословии; Ер. – Послания. В некоторых случаях я даю свой уточняющий перевод отдельных терминов или оборотов речи.
- ³ Цит. по изданию: *Дионисий Ареопагит.* О Божественных именах. О мистическом богословии. 1995. Сноска схолиаста 42. С. 107.
- ⁴ Там же. Сноска 43 схолиаста. С. 107.
- ⁵ О платонических, ветхозаветных и раннепатристических истоках концепции Красоты, прекрасного, эротического характера красоты у Дионисия проникновенно писал в 1930-е гг. прошлого века еще Г.В.Флоровский. См.: *Флоровский Г.В.* Византийские Отцы V–VIII веков. Из чтений в православном богословском институте в Париже. Париж, 1933. С. 106–108.
- ⁶ Здесь следует напомнить, что неоплатонический термин *poeros* (в латинской интерпретации *intelligibilis*), за неимением в русском языке адекватного термина переводимый обычно как «умопостигаемый», не следует понимать в обыденном современном смысле слова «ум» как способность рационального осмысления чего-то человеком. Речь идет не о человеческом, но о божественном уме (*pous*) в неоплатоническом понимании. Для современного сознания в подобном контексте греческие термины *voeros* и *noetos* адекватнее перевести как «духовный», например, *духовная красота*.
- ⁷ Схолиаст дает в этом месте интересное разъяснение своего понимания терминов подобия и неподобия у Ареопагита, их как бы онтологический смысл: «Подобием, равенством и тождеством называется единое и единотворящее, как простое, чистое, несоставное. Неподобным же, неравным, различием, смешанным и текучим называют вещественное. Итак, Бога пусть понимают как Единое» (*Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии. СПб, 1997. Схолия 4. С. 33).

-
- ⁸ В издании Г.М.Прохорова, которым я регулярно здесь пользуюсь, он переводится как «само-по-себе-», что фактически имеет тот же смысл, но мне представляется, что «-в-себе-» точнее передает стремление Ареопагита предельно абсолютизировать и трансцентентировать Бога этим ауто-, что он и сам здесь же пытается разъяснить.
- ⁹ Как известно, в синодальном переводе стоит «хорошо весьма», но еще о. Павел Флоренский настаивал в свое время, что точнее здесь было бы перевести *kala* как прекрасно, ибо совершенно справедливо усматривал в этом тексте книги Бытия в большей мере эстетический смысл, чем простое одобрение творения видимого мира.
- ¹⁰ См.: ЕН III 7; III 11, II 6.
- ¹¹ *noetos emphainontai monois tois noerois*
- ¹² Ср.: *Флоровский Г.В.* Византийские Отцы V–VIII. С. 116.

Эстетическое кредо французского символизма

Природа – древний храм. Невнятным языком
Живые говорят колонны там от века;
Там дебри символов смущают человека,
Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.
Неодолимому влечению подвластны,
Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,
Великий, словно свет, глубокий, словно сон.
Так запах, цвет и звук между собой согласны.

Шарль Бодлер. Соответствия

За музыкаю только дело.
Итак, не размеряй пути
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Поль Верлен. Искусство поэзии

Знайте, что все в этом мире
лишь знаки, и знаки знаков.

Марсель Швоб. Король в золотой маске

Одним из подходов к изучению путей символизации как основы художественности в искусстве, конкретно-чувственного выражения его смысловой предметности может служить анализ взглядов тех теоретиков и практиков искусства, у которых проблема символического составляет стержень их творчества и художественно-эстетических концепций. К таковым, без сомнения, относятся французские символисты, пер выими проложившие в последней четверти XIX в. путь символизму как особому художественно-эстетическому направлению, оказавшему впоследствии мощное воздействие на другие национальные символистские школы, либо примыкавшие к французской модели, либо дистанцировавшиеся от нее. Ближе всех к французам оказались в этом плане бельгийцы, особенно Морис Метерлинк и Эмиль Верхарн, и их воззрения также войдут в орбиту нашего внимания. Символистскими веяниями были охвачены все виды искусства: литература, музыка, театр, живопись, графика, скульптура, архитектура, балет, пикториальная фотография, нарождающийся кинематограф, декоративно-прикладное искусство.

Хотя как самостоятельное течение французский символизм прекратил свое существование в конце первой трети XX в., его воздействие на европейскую и американскую художественную

культуру прошло через весь XX в., ощутимо оно и поныне как в модусе притяжения, так и отталкивания; свидетельство последнего – современные дискуссии о соотношении символа и симулякра. Актуальность обращения к эстетике французского символизма обусловлена и тем, что он оказал существенное влияние на эстетические взгляды русских младосимволистов – А.Белого, В.Иванова, А.Блока, Эллиса, художественную культуру Серебряного века в целом. А «русские сезоны» в Париже стали точкой соприкосновения и отчасти переплетения отечественного и французского видения сути символизации в искусстве: хореографическом, музыкальном, живописном, декоративно-прикладном.

Несмотря на наличие серьезных литературоведческих и искусствоведческих работ, в том числе и новейших, посвященных изучению символизма как направления в литературе, музыке, изобразительном искусстве, отдельным фигурам писателей и художников-символистов¹, эстетика французского символизма в целом и ее концептуальное ядро – проблема символизации – все еще ждет своих современных исследователей². Символизация принимает здесь своеобразные типологические формы: метафизичности, идеализации, мистериальности, герметизма, суггестивного эстетизма, повышенной экспрессивности. Они имманентно присущи ключевым фигурам французского и бельгийского символизма – Шарлю Бодлеру, Полю Верлену, Артюру Рембо, Жерару де Нервалю, Стефану Малларме, Полю Валери, Эмилю Верхарну, Анри де Ренье в поэзии, Морису Метерлинку в драматургии, в живописи Пьеру Пюви де Шаванну, Одилону Редону, Гюставу Моро, в музыке Клоду Дебюсси, Морису Равелю, Габриелю Фору. Некоторые из этих художников размышляли о том, что имплицитно составляло суть их творчества, – символе, символическом, символизации; однако, как это нередко бывает в истории искусства, проблематизацию этих понятий на эксплицитном уровне взяли на себя не только и даже не столько они, сколько творческие личности их круга: Реми де Гурмон, Жан Мореас, Стюарт Мерриль, Эрнест Рейно, Жорж Ванор, Шарль Морис, Альбер Мокель, Рене Гиль, Теодор де Визева, хотя и у последних нет специальных эстетических трактатов, посвященных символизму. Вместе с тем совокупность отдельных высказываний теоретиков и практиков этого направления в искусстве, нередко носящих ма-

нифестарный характер, позволяет реконструировать достаточно целостную картину того, что образует специфику эстетики французского символизма, – новую, оригинальную трактовку таких классических эстетических категорий и понятий, как символическое, художественный символ и образ, аллегория, красота, возвышенное, метафизика искусства, художественная идея, суггестия, интуиция художника, гениальность, язык и стиль в искусстве, метафоричность, художественный синтез, синестезия и др., не говоря уже о роли художника-медиума – проводника в мир духа, чуждого реалистической и натуралистической репрезентации. Неслучайно в саморефлексии французского символизма это течение предстает как новый органичный ренессанс художества.

Ренессанс, но на какой основе? На картине немецкого художника Макса Клингера «Философ» (1885) человек карабкается на горный пик, напоминающий швейцарский Матер Хорн, с которого открывается великолепный вид на заснеженные Альпы, но теряет очки и повисает на склоне, как тряпка; «*Sciens nescieris*» («Познающий несведущ») – начертано на снегу неведомой рукой. Подобная символика близка французским символистам, тоскующим по утраченной целостности «Золотого века», решительно не приемлющим техницистскую теорию и практику индустриального общества, рационалистическую философию позитивизма и натурализм в искусстве как господствующие линии в европейской культуре XIX в. «К оружию, граждане! РАЗУМА больше нет!» – полемически восклицает Ж.Лафорг, перефразируя слова «Марсельезы»³. Чужд символистам и академизм: девиз нового поколения писателей – «Взять литературную Бастилию!»⁴ Неблизок импрессионизм с его праздничной изобразительностью, ориентацией на зрительные впечатления и ощущения. У символистов принципиально иная цель – духовная революция, постижение духовных структур Универсума посредством чистой поэзии, проникновение в сущность последней, преобразование реальности на поэтических началах, то есть «тотальная революция»⁵. Сфера их интересов – метафизика искусства. Символ для них – метафорическое выражение Универсума, указывающее на духовную реальность; это и принцип сотворения мира, и способ поэтического творчества, свидетельствующий о божественной функции поэта-символиста – провидца, приобщенного к высшей реальности. Символисты переносят внимание с

внешнего мира на внутренний, с материального начала на царство духа, с детерминизма на относительность, с порядка на хаотичность, случайность, свободу (квинтэссенцией последней в поэзии выступает такая символистская инновация, как верлибр), с правдоподобия на неправдоподобное, невыразимое, с иллюзионизма на иллюзорное, воображаемое, дематериализованно-абстрактное. Их духовные и творческие ориентиры – «темные» средневековые легенды и немецкий романтизм, философско-эстетические идеи Ф.Шеллинга, Ф.Шиллера, Ф.Шлегеля, А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, Н.Гартмана, Т.Жуффруа, Т.Карлейля, Ш.Ренувье, А.Бергсона, мистика Э.Сведенборга, поэзия Э.По, музыкальные новации Р.Вагнера, живопись английских прерафаэлитов. Так, в фундамент эстетики французского символизма легли шеллингианские положения о символичности природы и искусства; тезис Шиллера, согласно которому мир интересен поэту как символическое свидетельство присутствия мыслящего начала; суждение Шлегеля о том, что всякое искусство символично; установка де Нерваля на «орошение жизни мечтой»; мысли Новалиса о природе как огромном символе, о тесном соприкосновении поэзии с мистическим, позволяющим представить непредставимое, увидеть невидимое, ощутить неосязаемое; шопенгауэровская трактовка художества как бегства от тягостей жизни; ницшеанская концепция искусства как мощной формы проявления «воли к власти», гения как творца высших ценностей, проводника творческого порыва жизни, его понимание аполлоновского и дионисийского, идеи метафоричности мышления; интуитивистская эстетика А.Бергсона; гартмановская «философия бессознательного»; теософское учение Сведенборга о соответствиях между земным и потусторонним мирами; вагнерианское постижение мира невиданных возможностей, таящихся в глубинах природы и человеческой души. Символистами во Франции были также восприняты некоторые суждения Ж.М.Шарко и З.Фрейда о бессознательном, Эросе и Танатосе, хотя психоанализ как таковой не был им близок – их интересовало не столько бессознательное само по себе, сколько сверхсознательное, общение с высшей реальностью. Совокупность этих идей коррелировала с повышенным интересом символистов к ирреальному, иррациональному, неуловимому, незримому, фантастическому, потустороннему, мистическому, магическому, эзотерическому, галлюци-

наторному, пьянящему, вылившимся в присущий их творческому воображению эстетизированный мир фантазий, грез и видений, нередко подернутый медитативной меланхолией.

Французским символистам импонировал пансимволизм их соотечественника, философа Т.Жуффруа, в соответствии с которым Вселенная – лишь галерея символов, любой предмет, любая мысль в определенной мере являются символами, поэзия же – не что иное, как череда символов, предстающих духу ради постижения незримого («Лекции по эстетике», 1822). Немало тезисов было почерпнуто ими из романа британского философа, писателя и историка Т.Карлейля «Sartor Resartus. Жизнь и мысли герра Тейфельсдрекка» (1833), полного символов и аллегорий. Труд главного героя книги «Одежда, ее происхождение и философия» позволил Карлейлю развернуть собственные представления о том, что пространство, время и все их наполнение – лишь символы Бога; однако мир – платье Бога – не мертв, но является его живым одеянием: все происходящее в мире символизирует вечную божественную деятельность. Символ мыслился Карлейлем как видение во всех вещах двойного смысла, воплощение и откровение бесконечного, переходящего в конечное, сливающегося с ним, становящегося видимым и тем самым постижимым. Эстетические воззрения А.Бергсона, формировавшиеся, как и у его современников-символистов, в полемике с позитивизмом в философии и натурализмом в искусстве и нашедшие отражение в его трудах «Материя и память» (1896), «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889), «Смех» (1900), «Творческая эволюция» (1907), также были им близки. В особенности это касалось бергсоновского учения об иррациональном характере интуиции как бескорыстном созерцании и творчестве, непосредственном и абсолютном мистическом знании как антитезе рассудочному мышлению; его концепции творчества как космического процесса, обусловленного свободным от косной материи мистическим жизненным порывом, инициирующим творческую эволюцию и проявляющимся в длительности – бесконечном непрерывном потоке изменчивых состояний внутреннего мира человека; бергсоновского понимания синтеза восприятия и памяти, потока сознания и ассоциативной эмоциональной памяти как предмета искусства, специфика которого заключается в чистых образах фантазии, создаваемых художником; его утверждения о принципах

альной новизне художественного творчества, акцента на роли оригинальной и неповторимой эстетической эмоции, рождающейся из интуитивного совпадения автора с его темой. Во многом к аналогичным взглядам параллельно с Бергсоном и зачастую независимо от него пришли Малларме и де Гурмон.

Христианство – важнейший источник символистского творчества. При этом оно не чуждо и иным духовным исканиям, вдохновленным восточными религиями, теософией и антропософией, а в сочинениях Сара Пеладана – мистикой и оккультизмом. Среди постоянных ориентиров французских символистов – мифы, сказки, легенды, фольклор (последний сыграл немалую роль в возникновении верлибра).

На такого рода основе возникают две главные тенденции во французском символизме, убедительно охарактеризованные В.В.Бычковым как *неоплатонико-христианская линия* (объективный символизм), представленная Ж.Мореасом, Э.Рейно, Ш.Морисом, Ж.Ванором, А. де Ренье, и *солипсистская* (субъективный символизм), разделяемая молодым А.Жидом, Р. де Гурмоном, Г.Каном, при том что в теоретическом и художественном отношении оба эти направления могут антиномически сосуществовать в рамках одного манифеста, стихотворения или пьесы⁶.

Первые шаги французского символизма как течения датируются 1880 г. и связаны с литературным салоном Малларме, хотя изначальные символистские опыты возникают еще в 60-е гг. XIX в. В 1886 г. символизм заявляет о себе на имплицитном уровне появлением ряда поэтических сборников, а на эксплицитном – публикацией таких манифестов, как «Трактат о слове» Гиля с предисловием Малларме, «Литературный манифест. Символизм» Мореаса, «Вагнеровское искусство» де Визева. В становлении символизма во Франции важную роль играют некоторые созданные в обход традиционных институтов творческие объединения – «Роза + Крест», «Группа ХХ», а также ряд литературных и художественных журналов, дистанцирующихся от официального искусства. В непринужденной атмосфере артистических салонов, групп, кружков, кафе (таких, как знаменитый центр дискуссий – кафе «Вольтер»), нередко проникнутой богемно-бунтарским духом, пропитанной иронией и самоиронией, вырабатывались и кристаллизовались витавшие в воздухе символистские художественно-эстетические идеи.

Итак, *цель символизации в искусстве* для французских *символистов-неоплатоников* – прорыв в духовный мир идей, выражение сверхчувственной сути мира в художественных символах. Определяя специфику символизма, Ванор подчеркивает, что «суть доктрины новой школы заключается в том, чтобы облечь догмат в доступный человеку символ»⁷ и развить его посредством бесконечных гармонических вариаций.

Конечно, символ не изобретен символистами, замечает де Ренье в «Анжете о литературной эволюции» Ж.Юре, – ведь без символа подлинное искусство вообще невозможно; однако раньше он возникал у художников произвольно. И именно символизм «превратил символ в главное условие искусства»⁸. Последний выступает как художественная проекция идеи – божественной сущности, нематериальной реальности, которой соответствует в искусстве дематериализация мира художественных форм, его развоплощение в мистическом экстазе, поэтическом слове, субъективном, воплощаемом цвете и колорите в живописи.

По аналогии с одним из определений романтизма как либерализма в литературе символизм можно было бы охарактеризовать как идеализм в искусстве. Де Гурмон называет символизм «заменителем» идеализма. Метерлинк уподобляет символ одной из сил природы: истинный символ рождается в стихах, как цветок от избытка жизненных сил, и он позволяет убедиться, насколько жизнеспособна и плодотворна поэзия. И если произведение искусства подобно кристаллу, формирующемуся лишь в тиши, то художник-символист, отрешившийся от всего бренного, медленно возвращает идею, и та, «засияв, распускается неувядаемым цветком»⁹. Предвосхищая ставшие кредо интуитивизма знаменитые философско-поэтические сентенции Анри Бергсона об аромате розы, не столько вызывающем смутные воспоминания детства, сколько интегрально включающем их в себя (диссертация «Опыт о непосредственных данных сознания», 1889), Малларме в 1986 г. 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»¹⁰. Задача символистов – не описание либо

гербаризация этого цветка, но явление миру его одухотворенного образа. Статуя Юпитера некогда олицетворяла власть, Венеры – любовь, Геркулеса – силу, Минервы – мудрость; теперь же, исходя из виденного, слышанного, ощущаемого, осязаемого, поэт стремится постичь их внутренний отклик, а затем от него подняться к идее. Если Эмиль Золя описал бы ночной Париж непосредственно (улицы, площади, памятники, газовые рожки, чернильную тьму и т. п.), то дал бы его художественное видение, но вовсе не символистское. А символист представит ту же картину косвенно, сказав, например: «Это совершенно непостижимая китайская грамота, загадочный шифр, ключ от которого потерян»¹¹. И эта далекая от описательности и фактологии фраза вместит в себя весь Париж с его светом, мраком и роскошью. Символ всегда облагораживается в идее путем заклинания, являясь результатом возгонки восприятий и ощущений: суггестией, а не свидетельством. Он далек каких бы то ни было фактов, деталей, случайностей: «он – наивысшее, наиболее духовное воплощение искусства»¹².

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 – идеал духовной деятельности. Он противопоставляет непосредственно-данному, необработанному состоянию языка его сущностное – символическое – состояние, кристаллизующееся в слове-заклинании. Цель поэта-символиста, как она представляется Ванору, заключается в том, чтобы увидеть за телесной формой идею, выявить причастность чувственного мира сверхчувственной сути, вернуться от феноменов к их сокровенной сущности и передать ее посредством символов, воплощающих соответствия между вещным миром и миром идей.

В литературном манифесте символизма его автор, Мореас, видит специфику символической поэзии в создании особого, первоначально-всеохватного стиля, чуждого поучениям, риторике, ложной чувствительности и объективным описаниям. Платоновско-неоплатонической концепции искусства он придает символистскую окраску. Идея, в его представлении, не замыкается в себе, отринув пышные одеяния, приготовленные для нее в мире явлений. Символизм стремится облечь идею в чувственно постижимую форму, являющуюся при этом не самоцелью, но служащую ее выражением:

«Картины природы, человеческие деяния, все феномены нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения перво-Идей, указующие на свое тайное сродство с ними»¹³.

В духе объективного символизма рассуждает о метафизической сути творчества и Морис в статье «Литература текущего момента». Ссылаясь на Пифагора и Платона, он усматривает истоки искусства в религии, легендах, традиции, философии как наиболее явных эманациях непостижимого Абсолюта. Стремление к нему как высшей истине связано с мечтой о некой запредельной области, сулящей высшее экстатическое озарение, «сияние Истины в символах»¹⁴, избавляющих ее от сухих абстракций и раскрывающих в наслаждении мечтой. Подлинное искусство – это откровение, ему предназначено стать религией; в своей символичности оно подобно вратам в таинственное единство божественной бесконечности.

В *субъективном*, или *солипсистском*, *символизме* символ сближается с иероглифом, являющим в художественной форме внутренний мир художника, его субъективные переживания, мечты и грезы, тогда как вне-положенный ему мир либо предстает комплексом ощущений, либо выносится за скобки как не существующий. Субъективное здесь превалирует над объективным, выступает единственной реальностью, центром мира, его начальным и конечным пунктом; акцент делается на проникновении в сферы таинственного, потустороннего: «Главная цель нашего искусства – объективировать субъективное (экстериоризация Идеи), а не субъективировать объективное (взгляд на природу сквозь призму темперамента)»¹⁵.

В противоположность доктрине натурализма субъективный символизм трактует чувственный мир, данный в ощущениях, как иллюзорный. Так, де Гурмон в упомянутой выше «Анкете о литературной эволюции» характеризует символизм как течение, для которого внешний мир обретает форму бытия лишь в сознании, получает реальное существование только благодаря субъекту: все окружающее существует лишь постольку, поскольку существуем мы сами. Соответственно символист занимается не воспроизведением действительности, но придает ей смысл по законам вселенной своего сознания, подвергая сомнению сам принцип репрезентации. Именно такие идеи реализовали в своем творчестве сам Реми де Гурмон, Альфред Жарри, Огюст Вилье де Лиль-Адан.

А.Жид в «Трактате о Нарциссе (Теория символа)» 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. Однако такая позиция чревата, по его словам, вечной неуверенностью, боязнью того, что стоит пошевелить пальцем, и гармония разрушится.

Жид именует 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, подобной горизонтально лежащему зеркалу. Зачарованный Нарцисс никак не может взять в толк, то ли это его душа отражается в реке, то ли река – в душе. Созерцая многообразие отраженных в воде природных форм, он видит в них ипостаси изначальной, хотя и утраченной гармоничной и полноценной формы, подобной прозрачному кристаллу, – «формы райской», расцветавшей лишь единожды в райском саду идей. Однако он сокрыт под покровом видимостей, и узреть совершенное подобие подлинника возможно лишь при слиянии изображения с оригиналом, превращения его в последний вплоть до мельчайших подробностей. Такое слияние и олицетворяет Нарцисс как символ самосозерцания.

Подобно Нарциссу, продолжает Жид, 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». Чувственные феномены символизируют истину, открыть которую – их единственное предназначение: истины скрываются позади форм – символов. Произведение искусства и есть тот кристалл, миниатюрное воплощение рая, где идея являет себя, расцветая в первозданной чистоте.

Но как достичь подобного эстетического идеала? Один из путей постижения символов – обращение к преданиям древности. Однако в отличие от своих предшественников, романтиков и пар-

насцев, которых в мифах и легендах интересовала прежде всего пластическая красота и высокий строй, символисты ищут их непреходящий, идеальный смысл, усматривают символы там, где прежде видели лишь сказки. Романтики и парнасцы, по мнению Мерриля, довольствовались внешней красотой, а нужно символом явленной красоты внушить нетленную идею или чувство, которым нет еще выражения. Де Ренье уподобляет миф раковине на берегу времени; в ней шумит человеческое море. «Миф – это громкозвучная гулкая раковина Идеи. То предпочтение, которое современные поэты отдают Легендам и Мифам, рождено горячим желанием передать символами идеи, поэтому их и назвали символистами»¹⁶.

«Искусство есть не что иное, как ключ, открывающий Вечность»¹⁷. Таким ключом в эстетике французского символизма выступает концепция *соответствий* (*correspondances*), непосредственно связанная с проблемой символизации. Суть ее обрисовал Бодлер в своих теоретических сочинениях «Романтическое искусство» и «Эстетические достопримечательности». Развивая 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, Бодлер видел предназначение художника, наделенного божественной силой воображения, в выявлении этих глубинных соотношений посредством метафор, сравнений, художественных аналогий, представляющих антиподами научной логики. Воплощая эти идеи в своем поэтическом творчестве, Бодлер создал прославившие его художественные символы поэта-альбатроса, чьи исполинские белоснежные крылья возносят его под облака, но мешают ходить по брэнной земле; тех «бездн» – божественной и сатанинской, к которым обращены молитвы души. Поэту принадлежит немало понятий, составивших теоретический инструментарий символизма: соответствия, иероглифы природы, словарь предметных форм.

Линия соответствий оказалась созвучна творческим интенциям многих символистов. Неслучайно Морис охарактеризовал символизм как Евангелие соответствий. Конкретизируя бодлеровскую позицию, Рейно замечал, что «любой психический или физиологический феномен имеет соответствие в потенциальном или воплощенном небесном прообразе. Течение реки соответствует течению чьей-то судьбы, заходящее солнце – чьей-то меркнувшей славе...»¹⁸

Запахи, цвета, звуки перекликаются между собой. Принцип соответствий позволяет выявить существенное в материале природы, не копировать внешний мир, но творить, созидать эстетические формы ради возбуждения эстетической эмоции. Сквозь них просвечивает тема, всегда относящаяся к духовной сфере бытия. Формы эти и выражают тему при помощи соответствий. Следование идее соответствий – залог синтетического характера символизма, стремящегося представить целостного человека посредством целостного искусства.

С проблемой соответствий непосредственно связана одна из сквозных тем эстетики французского символизма – соотношение *символа, образа и аллегории*. Отказываясь от задачи копирования внешнего мира как внеэстетичной, французские символисты видят сущность художества в выявлении соответствий психофизиологических феноменов их идеальным прообразам. Символ определяется как выражающий некий сугубо духовный феномен, призванный пробудить эстетическую эмоцию, явить красоту (Рейно). Образ же предстает как символ целого, его творение, а не просто одна из частей. В каждом образе заключен символ – «видимый аналог невидимой реальности»¹⁹. 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»²⁰.

При этом символ и образ отнюдь не отождествляются. Первый мыслится де Ренье как наиболее законченное воплощение идеи, венчающее целый ряд мысленных операций, который начинается с простого слова, проходит ступени образа и метафоры, включает в себя эмблему и аллереорию. Он видит в символе высшее выражение поэзии, несущее в себе смысл неявно, скрыто, подобно тому, как дерево несет зародыш будущего плода. Поэтому в символической неизбежно есть некая темнота. Как бы ни старался поэт-символист делать свое стихотворение доступным, его все равно нелегко понять, просто пробежав глазами. Ведь символ – это сравнение, отождествление абстрактного и конкретного, причем один из членов такого сравнения лишь подразумевается. Взаимосвязь их обозначена одним намеком, и ее нужно восстановить, дабы прикоснуться к невыразимой сути вещей.

Более энергично, чем по отношению к образу, проводится различие между символом и аллегорией. Водоразделом между ними служит интуитивный, бессознательный, сверхразумный характер первого и рационалистический – второй. В отличие от однозначности прочтения аллегории символ наделен неисчерпаемым богатством смыслов, предопределяющим его художественную мощь. По этим признакам Метерлинк различает две разновидности символизма – умозрительно-преднамеренный и бессознательный. Первый тип сродни аллегории, так как возникает из сознательного желания придать художественную форму сухой абстракции (Метерлинк ссылается здесь на вторую часть «Фауста» Гёте и его сказки); вся потенциальная энергия поэзии обернется против того, кто «придумывает» символ. Второй же приводит в действие сокровенную энергию вещей, их тайную и вечную гармонию, питая такие гениальные произведения, как драмы Эсхила и Шекспира: «символ *a priori* возникает помимо воли поэта, а порой и вопреки ей: он присущ всем гениальным творениям человечества»²¹.

С приоритетом, который французские символисты отдают интуиции перед рассудком, связан их особый акцент на *бессознательном*, а не умозрительном характере символизации, на внушении, а не сообщении. Язык соответствий – *суггестия*, передающая не образ предмета (это задача выразительности), но его невыразимую суть в ощущениях, чувствах: «Назвать предмет – значит уничтожить три четверти наслаждения от стихотворения, доставляемого постепенным его разгадыванием; внушать – вот наше страстное желание» (Малларме)²²; «открывая в вещах образ бесконечности, превращая их в ее глашатая, поэт обнаруживает искру бесконечности в самом себе» (Мокель)²³. Суггестия зиждется на законе соответствия звука и цвета слов идеям, ее задача – «пробудить в людях воспоминания о том, чего они никогда не видели» (Морис)²⁴. Она – свидетельство сокровенного, неизъяснимого единства души и природы, его голос, отзвук невыразимого. «Поэт отныне захочет не столько говорить, сколько внушать. Читатель – не столько понимать, сколько разгадывать. Отныне поэзия... не вызывает, но внушает. Не поет, а околдовывает, заклиняет. Можно сказать, что поэзия превращается из вокальной – в музыкальную»²⁵. Суггестии, полагает Морис, чужда как банальность традиционной словесности, так и холодная научная терминология. Так, она не станет называть цвет, но передаст ощущение от него.

Подобная творческая установка во многом предопределяет художественные новации, связанные с отходом от традиционных языковых норм, акцентом на звучании слова, а не его смысле, отказом от сложившихся правил версификации, пересмотром многих литературных понятий. В этом плане французские символисты стояли у истоков многих экспериментов в искусстве и инновационных тенденций в эстетике XX в. И в художественной практике, и в своих теоретических высказываниях они воплотили стремление к созданию особого, «первозданно-всеохватного» стиля, чьи признаки – «непривычные словообразования, периоды то неуклюжетажеловесные, то пленительно-гибкие, многозначные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговоренность – все дерзко и образно... [...] РИТМ: воскрешение старинной метрики; нарочитая неупорядоченность; рифма то четкая, похожая на бряцание выкованного из золота или меди щита, то зыбко-невнятная; александрийский стих с кочующей цезурой...»²⁶. Как говорил в своем «Искусстве поэзии» Верлен:

Хребет риторике сверни.
О, если б в бунте против правил
Ты рифмам совести прибавил!
Не ты, – куда зайдут они?

Кто смерит вред от их подрыва?
Какой глухарь или дикарь
Всучил нам побрякушек ларь
И весь их пустозвон фальшивый?

Так музыки же вновь и вновь!
Пурай в твоём стихе с разгону
Блеснут в дали преображённой
Другое небо и любовь.

Пурай он выболтает сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворочит ему заря...
Все прочее – литература²⁷.

Не бескрылая бытописательская беллетристика, «литература» в уничижительном французском значении «болтовни», а тайна, греза, фантазм, фантастическое, сновидческое, ирреальное, бессознательное выступают в творчестве символистов спонтанным

выражением внутренней жизни, о чем свидетельствует как поэзия (ее поэтика была воспринята и творчески переработана в XX в. А.Блоком, А.Белым, Р.М.Рильке, В.Б.Йетсом, Ф.Гарсиа Лоркой, Х. фон Гофмансталем, Т.С.Элиотом), так и живопись французских символистов. Маска, фикция, травестия, безумие, демонизм – нередкие гости в их искусстве. Достаточно вспомнить фантастические цветы на картинах Редона, качающиеся на стеблях то детское личико, то лицо Пьеро, то широко открытый глаз, или его работы, посвященные Э.По: знаменитый ворон на подоконнике, магнетический взгляд Циклопа, глаз, улетающий в неведомую даль... Редоновский паук с человеческим лицом ассоциируется с уподоблением у С.Малларме художника священному пауку, сплетающему из собственных духовных нитей дивные кружева. А написанные матовыми красками, бестелесные, лишённые объема эфирные фигуры на полотнах Пюви де Шаванна, нарушающие законы перспективы, создают ощущение сновидения, грезы.

Такие символистские метафоры и аналогии, как «звучание запаха», «цвет ноты», «аромат мысли», свидетельствуют о поисках сродства внешне различных явлений, единой первоосновы, начального источника всех мыслей и чувств, «их вечно плодоносящей сущности»²⁸. Эти поиски подводят французских символистов к идеям художественного *синтеза* и *синестезии*. Они видят задачу символизма в том, чтобы соединить с помощью синтеза то, что было разъято анализом («Век анализа нужен ради одного дня синтеза», – подчеркивал французский литературовед Ф. де Куланж²⁹), противопоставить позитивистским идеям разделения и классификации идеал единства – но отнюдь не академического единства стиля, а стилистического синкретизма как художественного воплощения единства человеческого микрокосма и макрокосма Универсума. Им импонируют идеи основателя французского неокритицизма Ш.Ренувье, считавшего основой бытия сознание и полагавшего, что познание имеет дело не с субстанцией, а с отношениями между феноменами, существующими только в представлении или в репрезентативном отношении: источник репрезентации – сознание как первичный творческий акт. Порядок же феноменов есть не что иное, как синтез отношений, синтез синтезов. Ссылаясь на Ренувье, Ванор настаивал на сведении феноменов жизни к единому существу, ибо чувственно постижимый мир состоит лишь из его

многообразных проявлений; так и символистская литература стремится свести все мыслительные и чувственные феномены к первоисточнику, найти их единую основу, являющуюся в бесконечном множестве обличий.

В духе положений шеллингианской философии тождества о всеобъемлющем океане поэзии как исходной и конечной стихии, в которой в будущем сольются искусство, философия, мифология и наука, Морис говорит о том, что искусство символизма восходит к своим первоистокам, дабы три преломления единого луча – музыка, живопись и поэзия – посредством гармонического синтеза линий, звуков, красок и ритмов слились в общей конечной точке, из которой когда-то разошлись: «Литература текущего момента синтетична: она страстно желает показать целостного человека посредством целостного искусства»³⁰. В этом стремлении литература тесно сближается с живописью. Разделяя представления Вагнера о драме как вершине художественного творчества, способной синтезировать различные искусства, он уповает на идеальный театр будущего как на храм, место главного праздника духа, в котором произойдет чудо – таинство религии красоты. Синтез искусств, стирающий границы между видами искусства, символизирует конечный этап всей эволюции эстетической идеи, вселенский эстетический синтез, воплощающий идеал мировой гармонии. Такой синтез Морис вслед за Шеллингом, считавшим целью искусства абсолютное тождество и определявшим философию искусства как науку о Всем в форме или потенции искусства, называет «ВСЕ» – это символ цельности.

«Все» и является источником синестезии. Рассуждая в своей статье «Познание творчества» о цветовом слухе или цвете звуков, Гиль подчеркивает, что музыкальный тембр неслучайно определяется как «окраска звука». Он сравнивает гласные, составляющие «голос» языка, с различными музыкальными инструментами, обеспечивающими «словесную инструментовку». Гиль уподобляет 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. Двойная обработка поэтического слова в тиглях значения и звучания, за-

вершающаяся изгнанием из поэзии всего случайного, увенчивается, согласно Малларме, превращением стиха в слово-заклинание, цельное новое слово. Символистский «язык-музыка» как органичное объединение фонетики с ее звуковой инструментровкой мыслится его создателями как путь проникновения в изначальный целостный смысл сущего.

Ипостась целостности – *красота*, важнейшая категория эстетики французского символизма. Задача символического произведения – явить красоту: «Единственная цель стихотворения – Красота»³¹. Истина, добро, человеческие переживания не чужды ему, но играют лишь вспомогательную роль. Единственное, к чему стремится стихотворение, – возбуждение эстетической эмоции, дабы приблизиться к искомому идеалу красоты (Рейно).

Призвание искусства – напоминать людям о вечной идее красоты, рассеянной в преходящих явлениях несовершенной жизни. Для Мерриля красота наряду с добродетелью и истиной – залог и условие совершенной жизни. Среди жизненных форм поэт должен избирать лишь те, которые соответствуют его идее красоты и могли бы стать ее символом: из форм несовершенной жизни он призван создать жизнь совершенную.

При этом поэт-символист лишь угадывает узор, предвечно существующий в лоне красоты. Красота для Сен-Поль-Ру – форма Бога: «В Истине ищу я внешний абрис Красоты, а суть ее взыскую у Бога, ибо первозданной и целостной пребывает в Нем Идея Красоты...»³². Истина подобна чумазой угольщице, красота – угольщице умытой. Сжимая в объятиях первую, символист стремится обладать второй.

Немалый интерес для уяснения эстетического кредо французских символистов представляет концептуальная сторона *критики ими реализма и натурализма в искусстве*. «Чумазая угольщица» – как раз удел реалистов и натуралистов, «рабов жизни», символист же должен быть полновластным хозяином всех ее форм. Сен-Поль-Ру энергично характеризует символизм как противоположность того, чем является натурализм, чьи «натужные усилия» отвращают дух от метафизики, тогда как шипы средневековой диалектики напоминают душе о «мистических розах». Объективное же повествование о чувственно воспринимаемых явлениях внеэстетично, подчеркивает Рейно. Во вступительной статье к первому номеру

основанного им в 1892 г. журнала «Искусство и Идея» О.Узан пишет о конце натурализма и наступлении новой художественной эры, отмеченной мистическим идеалом красоты: «...поэты, эссеисты, романисты – все стремятся к идеальному, мистическому, к религии *прекрасного*, сокрытого полумраком благоговения перед искусством. Художники и скульпторы следуют тем же путем, как будто их юные души ощутили ту пропасть разочарования и пессимизма, в которую толкают их предшественники»³³.

Натуралистическая литература наивно воображала, будто, собирая драгоценных камней и старательно выписав их названия, она тем самым изготавляет драгоценности, говорил Малларме. Символизм же 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. Миссия гения-ясновидца, постигшего смысл заключенных в зримом мире символов, как она видится Ванору, – не рассказывать истории и исследовать человеческие страсти, а улавливать рифмы между здешним миром и миром грез. А для этого необходим созерцательный настрой, намек, подсказка и ничего другого: совершенное владение таинством подсказки-намек, передающей путем медленного разгадывания вещи состояние души, как раз и создает символ, являющийся целью и идеалом, заключает Малларме.

Один из вариантов формулирования основных постулатов французского символизма принадлежит А.Орье. В статье «Поль Гоген: символизм в живописи» (1891) он выдвинул пять законов символистского искусства: «Произведение должно быть, во-первых, идейным, ибо единственный его идеал – выражение идеи; во-вторых, символическим, поскольку эта идея получает выражение в формах; в-третьих, синтетичным, поскольку рисунок его форм, начертание его знаков соответствует обобщенному способу понимания; в-четвертых, субъективным, поскольку его объект должен рассматриваться не как объект, но как знак, воспринимаемый субъектом; в-пятых, вследствие сказанного, оно должно быть декоративным, ибо декоративная живопись [...] не что иное, как вид искусства, субъективный, синтетический, символический и идейный одновременно»³⁴.

Это резюме в концентрированном виде представляет те художественно-эстетические особенности французского символизма, которые, с одной стороны, сближали его с современными ему направлениями в искусстве, такими как французский ар нуво, немецкий югендштил, австрийский сецессион, русский модерн, а с другой – повлияли в дальнейшем на такие несхожие между собой течения, как фовизм, экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм, абсурдизм. Художественный авангард XX в. радикализовал идеалистическую, метафизическую подоплеку символизма, что вылилось в отказ от линейности, каузальности, правдоподобных цветоформ, устоявшейся цветовой символики, леонардовской перспективы, светотени. Присущая же символизму во Франции линия на эстетизацию философии оказалась для евро-американской культуры XX–XXI вв. магистральной. Но главное – высокий художественный уровень большинства произведений французских символистов, являющийся наиболее убедительным доказательством плодотворности принципа символизации в искусстве.

Примечания

- ¹ См., например: Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008; *Кассу Ж.* при участии Брюнеля П., Клодона Ф., Пийемана Ж., Ришара Л. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М., 1998; *Поэзия французского символизма.* Лотреамон. Песни Мальдорора / Под ред. *Г.Косикова.* М., 1993; *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия 1870–1900. М., 1994; *Михайлова Т.В.* Поэзия французского символизма. М., 2012; *Светлов И.* Символизм. М., 2011; *Обломиевский Д.* Французский символизм. М., 1973; *Doin J.* Odilon Redon analyste du “Moi profond”. P., 2011 ; *Gilson M.* Redon. Köln, 2011; *Lucie-Smith E.* Le symbolisme. P., 1999; *Les peintres de l’âme.* Le Symbolisme idéaliste en France. Bruxelles, 1999 ; *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. T. I: L’Aventure poétique; T. II: La Révolution poétique; T. III: L’Univers poétique. P., 1947; *он же:* Message poétique du symbolisme. La doctrine symboliste (documents). P., 1961; *Nectoux J.-M.* Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts. P., 2005 ; *Possedoni A.G.* Simbolismo e simbolismi. Raffronti, analogie e differenze. Metauro Edizioni, 2002 ; *Rapetti R.* Le Symbolisme. P., 2007; *Stieglitz A.* Camera Work. The Complete Photographs 1903–1917. Köln, 2008; *Strauss A.* Odilon Redon. Les attaches invisibles. P., 2011; *Wolf N.* Symbolisme. Köln, 2009.

- ² Философско-эстетические основы художественной символизации раскрыты в фундаментальной работе В.В.Бычкова «Символизация в искусстве как эстетический принцип» (Вопр. философии. 2012. № 3). Что же касается трудов, посвященных некоторым аспектам эстетики французского символизма, то их появление датируется серединой прошлого века. См., например: *Lehmann A.G.* The Symbolist Aesthetics in France 1885–1895. Oxford, 1950.
- ³ *Laforgue J.* Derniers vers simples. Agonie // *Vogue*. 18 octobre 1886.
- ⁴ *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. II. P. 314.
- ⁵ *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. III. P. 639.
- ⁶ См.: *Бычков В.В.* Символизм // **Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века.** М., 2003. С. 402.
- ⁷ *Vanor G.* L'art symbolique. P., 1889. P. 12. Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, перевод с французского Н.Б.Маньковской.
- ⁸ См.: *Huret J.* Enquête sur l'évolution littéraire // *L'Echo de Paris*. Février 1891.
- ⁹ *Gide A.* Traité du Narcisse. Théorie du Symbole // *Entretiens politiques et littéraires*. Janvier 1891.
- ¹⁰ *Mallarmé S.* Avant-dire au «Traité du Verbe» de René Ghil // *Mallarmé S.* Oeuvres complètes. P., 1945. P. 857.
- ¹¹ *Verhaeren E.* Impressions. 4 éd. P., 1928. P. 114.
- ¹² *Ibid.* P. 114–115.
- ¹³ *Мореас Ж.* Литературный манифест. Символизм (1886) / Пер. с франц. *М.Кожеевниковой* и *Н.Мавлевич* // *Поэзия французского символизма.* С. 430.
- ¹⁴ *Morice Ch.* La littérature de tout à l'heure. P., 1889. P. 33.
- ¹⁵ *Kahn G.* Réponse des symbolistes // *L'Événement*. 28 septembre 1886.
- ¹⁶ *Régner H. de.* Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain // *Régner H. de.* Figures et caractères. P., 1900. P. 332.
- ¹⁷ *Ibidem.*
- ¹⁸ *Рейно Э.* О символизме (1888). Перевод с французского *Г.Косикова* // *Поэзия французского символизма.* С. 432.
- ¹⁹ *Claudé P.* Art poétique. P., 1904. P. 179.
- ²⁰ *Ibid.* P. 138–139.
- ²¹ См.: *Huret J.* Op. cit.
- ²² *Ibid.*
- ²³ *Mockel A.* Propos de Littérature. P., 1894. P. 15.
- ²⁴ См.: *Huret J.* Op. cit.
- ²⁵ *Régner H. de.* Op. cit. P. 332.
- ²⁶ *Мореас Ж.* Цит. соч. С. 430.
- ²⁷ Перевод *Б.Пастернака.*
- ²⁸ *Vanor G.* Op. cit. P. 35.
- ²⁹ Цит. по: *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. I. P. 5.
- ³⁰ *Morice Ch.* Op. cit. P. 269.
- ³¹ *Рейно Э.* Цит. соч. С. 431.
- ³² См.: *Huret J.* Op. cit.
- ³³ *Uzanne O.* Sensations d'art et expression d'idées // *Art et Idée*. Janvier 1892. P. 8.
- ³⁴ Цит. по: *Кассу Ж.* Цит. соч. С. 55.

А.А. Блискавицкий

Феномен Красоты и категория безобразного в эстетике Вячеслава Иванова*

Тексты русского символиста Вячеслава Иванова всегда отсылают к эстетической проблематике, и это неудивительно, ибо в его мировоззрении темы искусства, красоты, художника, являясь центральными, неразрывно связаны с онтологическими, эпистемологическими, этическими и религиозными проблемами. Эстетика Вяч. Иванова базируется на вере в возможность преобразования мира на основе творчества¹. По мысли русского символиста, наш мир пронизан символами высшего мира (реальнейшего), которые способен узреть художник (в восхождении) и выразить эти символы-энергии в своем творчестве (нисхождении)². Своеобразными посредниками между миром обыденным и высшим являются такие важнейшие для русского символизма феномены, как София, теургия и соборность³. С ними и связана Красота, которая престаёт знаменем высшего мира. Художник как бы оживляет с ее помощью косную материю, осознавая вместе с тем и несовершенство земного мира. Вяч. Иванов подчеркивает, что обилие символов, предчувствие высшей реальности тяготит художника, ибо он осознает безобразность, несовершенство земного мира⁴ и жаждет его упразднения: «Если мир не таков, каким он должен быть, как постулат духа, – тем хуже для мира, да и нет вовсе такого мира. Дон-Кихот не принимает мира, подобно Ивану Карамазову»⁵. Уже из этого видно, что в имплицитной форме начинает проступать категория безобразного, что она неразрывно связана с Красотой и прекрасным.

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

Красота в философии Вячеслава Иванова занимает особое место, она не только являет собой некоторую характеристику, качество высшего мира, но и описывается русским символистом чуть ли не как нечто автономное, субстанциональное: «Достигнув заоблачных тронов, Красота обращает лик назад – и улыбается земле»⁶. В связи с этим можно сравнить ее с Софией, которая является своеобразным посредником между высшим и земным миром, открывающим молодому поэту путь служения первому через Красоту.

Если София является таинственным и неуловимым женским образом, вечной женственностью, указывающей на тайну мира, связь с высшим, призывом к поиску, то Красота ценна своими коммуникативными свойствами. Она при достижении поэтом определенной стадии восхождения обращает его взор назад, к земному, заставляя его смотреть на обыденный мир по-новому. Можно сказать, что для поэта, который в восхождении, отречении от земного узрел особый, прекрасный образ высшего мира, Красота открывает тайну того, что и обыденный мир несет в себе неразрывную связь с миром высшим. Именно эту связь и должен осознать поэт в процессе преображения косной, земной материи на основе Красоты, почувствовать связь всего сущего, пронизанную символами как «знамениями иной действительности». Узреть Красоту должно именно в земном мире, на подобном понимании Красоты настаивает Вяч. Иванов: «Мы, земнородные, можем воспринимать Красоту только в категориях красоты земной. Душа Земли – наша Красота. Итак, нет для нас красоты, если нарушена заповедь: “Верным пребудь Земле”. Оттого наше восприятие прекрасного слагается одновременно из восприятия нового обращения к лону Земли»⁷.

Красота, таким образом, позволяет по-иному узреть действительность, дает возможность подойти к проблеме относительного, субъективного и объективного, осознать значение категории безобразного в эстетике Вяч. Иванова.

Для него мир представляется поделенным на уровни приближения к Истине, Абсолюту. И именно поэт чувствует эту многомерность, так как ему дана возможность восходить и нисходить. Он, чувствуя зов высшего, отрекается от суетного, обыденного мира и очищает себя от людских пороков, превращаясь в сверхчеловека, так как ему становятся доступны божественные энергии. Осознание несовершенства и безобразности мира с высоты неземного

может привести к различным последствиям: некоторые навсегда отрекаются от мира в служении Богу, например монахи. Других непрерывное восхождение приводит к саморазрушению: «Восхождение есть закон самосохранения в его динамическом аспекте, могущий обернуться при этом нарушении своего естественного статизма в саморазрушение»⁸. Для поэта же необходимо разумное сочетание восхождения и нисхождения, возможность передать в своем искусстве (нисхождении) высшие энергии, Красоту мира: «Брать и давать – в обмене этих двух энергий состоит жизнь. В духовной жизни и деятельности им соответствуют – восхождение и нисхождение»⁹.

Вяч. Иванова особо интересует процесс преобразования поэта, то, как изменяется его восприятие реальности. Мыслитель подчеркивает, что нисхождение – более сложный процесс, в каком-то смысле он противоестественен человеческой природе: «Нисхождение, напротив, не следует духовной норме, а ищет или разрушить ее и стать хаотическим, или сотворить ее и стать нормативным»¹⁰, при этом в нисхождении есть особая гордость смирения и возможность «возврата от наличных осуществлений к новым возможностям пройденного пути»¹¹. Глубинный смысл нисхождения именно в возможности художника передать весть о великой Красоте мира простым людям, которые неспособны сами узреть тайну.

Проблема же для художника состоит в том, что, возвращаясь в земной мир, он обнаруживает его чуждость своему глубинному «Я», его отрешенность от высших тайн, уродство обыденного языка в его подчиненности низким, безличным потребностям. Тогда вспоминает поэт язык богов, его поэзия очищает язык от суетного, наносного, искусственного, делая его не просто причастным высшему миру, но и носителем Красоты, тайны: «Ибо в ту пору, когда поэт, замедливший (если верить Шиллеру) в олимпийских чертогах, увидел, вернувшись на землю, что не только поделен без него вещественный мир и певцу нет в земной части и надела, но (– и этого еще не знает Шиллер) что и все слова его родового языка захвачены во владение хозяевами жизни и в повседневный обиход ее обыденными потребностями, – ничего и не оставалось больше поэту, как припомнить наречие, на каком дано ему было беседовать с небожителями, – и через то стать вначале недоступным пониманию толпы»¹².

На примере сложностей, возникающих при попытке коммуникации между толпой и поэтом, открывается эпистемологическая проблематика¹³, позволяющая приблизиться к проблеме Красоты и безобразного в эстетике Вячеслава Иванова. Толпа, «требующая от Поэта языка земного, утратила или забыла религию и осталась с одною утилитарной моралью. Поэт – всегда религиозен, потому что – всегда поэт; но уже только “рассеянной рукой” бряцает он по заветным струнам, видя, что внимающих окрест его не стало»¹⁴. Мир един, в нем нет различий, деления на прекрасное и безобразное, данные категории являются следствием несовершенства человеческой природы – нечто прекрасно или безобразно лишь в восприятии людей, достижение самого глубокого уровня познания показывает единство всего сущего, отсутствие различий, стирание границы между высшим миром и земным. На примере проблем с коммуникацией между поэтом и «чернью» видно, что толпа вообще не чувствует многомерности мира, ее интересует лишь материальная его сторона, и все сводится к прагматизму. Явления Красоты, как и ощущение безобразности мира, вообще недоступны «черни», ибо для нее нет уровней и ступеней приближения к Абсолюту. Простой человек живет в своем субъективном мире, мире чувственного восприятия, за границами которого и находится объективная истина. Проблема же поэта в том, что он не всегда способен понять Красоту земного, того, что он пронизан символами высшего мира и является ключом к загадке существования. «Иванов описывает “низшую” реальность, которая должна быть осознана как имеющая существенное онтологическое значение, и “высшую” реальность как ключ к загадке бытия», – пишет современный исследователь его творчества^{15**}.

Земной мир пассивен по отношению к художнику – он ждет своей актуализации в соединении с Красотой. По сути искусство не создает чего-то нового, оно открывает истину о мире. Толпа должна прислушиваться к поэту и пропустить через себя тайну о красоте мира в соборном единстве. Влияние художника на народ русский символист пытается показать в стихотворении «Кочевники Красоты»¹⁶:

** В оригинале: «Ivanov describes the “lower” reality that must be transcended as not-lesser ontological value, and knowledge of the “higher” reality as the key to the riddle of existence».

Вам – пращуров деревья
И кладбищ теснота!
Вам вольные кочевья
Сулила Красота.

Вседневная измена,
Вседневный новый стан:
Безвыходного плена
Блуждающий обман.

О, верьте далее чуду
И сказке всех завес,
Всех вёсен изумруду,
Всей широте небес!

Художники, пасите
Грѣз ваших табуны;
Минуя, всколосите –
И киньте – целины!

И с вашего раздолья
Низриньтесь вихрем орд
На нивы подневоля,
Где раб упрягом горд.

Топчи их рай, Аттила, –
И новью пустоты
Взойдут твои светила,
Твоих степей цветы.

Иванов показывает здесь, что художник неразрывно связан с Красотой, он является посланцем высшей силы, должным преобразовать несовершенный мир, в котором «раб упрягом горд». Простой человек не может сам осознать своей ущербности и несвободы, он вынужден довольствоваться лишь материальным миром, ему неведома Красота. Но в отличие от французского символиста С.Малларме, верящего в то, что простой народ вообще лишен (избавлен от) возможности чувствовать вечность, прикоснуться к Красоте, Вяч. Иванов полагает, что «чернь» также способна освободиться от оков своего жалкого существования. И произойти это может через особый союз народа с художником, который своим искусством привносит в земной мир элементы инобытия. Художник действует одновременно как разрушитель Аттила, разо-

ряющий устои земного мира («топчи их рай, Аттила»), но также и как освободитель, дающий простым людям надежду. Эту метафору можно рассматривать и как отсылку к знаменитому образу пещеры у Платона: свет истины на первых порах чужд и страшен несвободному, привыкшему к мраку человеку, от резкого света он может ослепнуть. Художник и является своеобразным посредником между двумя мирами.

От самого же художника русский символист требует верности идеалам Красоты, поэт должен осознавать, что он идет другим путем, ибо ведомы ему миры иные, «другие степи», истинная свобода.

Только Поэт – человек, благословенный Софией на служение Красоте, способен заглянуть за грань мира чувственного, рассуждать о высшем, поэтому многие стихи Иванова (в том числе и «Кочевники Красоты») отсылают к нему самому, а порой связаны с биографией поэта. Иванов говорит о всеобщем через свой личный мистический опыт, обращаясь к безднам собственного «Я». К таким стихотворениям можно отнести и «Красоту», которая подобна некоторому откровению художника и одновременно является своеобразной инициацией:

Вижу вас, божественные дали,
Умбрских гор синеющий кристалл!
Ах! там сон мой боги оправдали:
Въяве там он путнику предстал...
«Дочь ли ты земли
Иль небес, – внемли:
Твой я! Вечно мне твой лик блистал».

– «Тайна мне самой и тайна миру,
Я, в моей обители земной,
Се, гряду по светлому эфиру:
Путник, зреть отныне будешь мной!
Кто мой лик узрел,
Тот навек прозрел –
Дольний мир навек пред ним иной.

Радостно по цветоносной Гее
Я иду, не ведая – куда.
Я служу с улыбкой Адрастее,
Благосклонно – девственно – чужда.

Я ношу кольцо,
И мое лицо –
Кроткий луч таинственного Да».

В поэтической форме Иванов показывает, что и ему открылась тайна, он как бы утверждает себя преемником Вл. Соловьева, описывая свой контакт с некоторым прекрасным женским образом, ставшим проводником в иной мир, мир высшей реальности. Красота предстает здесь чем-то всегда загадочным, сохраняющим печать тайны. Поэт не понимает, что за образ явился ему («Дочь ли ты земли / Иль небес, – внемли»), но чувствует, что подтвердились его давние ожидания – то, что казалось сном, предстает реальным. Н.В.Котрелев, анализируя стихотворение, указывает, что прежде всего поэт должен принять Красоту, соединиться с ней – тогда весь мир становится другим, ибо «человек усваивает или открывает в себе – Красоту как особый модус и инструмент зрения...»¹⁷. Новое видение превращается в особое, измененное ведение мира, недосягаемое чувственно-рациональному познанию. Рациональное познание увиденного не отбрасывается, но оно вторично по отношению к внерациональному, мистическому постижению Красоты. Таким образом, последнее прежде всего свидетельствует об изменениях в человеке, его внутреннем преображении. Только после внутреннего изменения появляется возможность видеть Истину, Красоту и ее сверкание в мире земном.

А.Г.Грек также исследует это программное для Иванова стихотворение, пытаясь понять, в чем для русского мыслителя заключается сущность Красоты. Она указывает, что поэт способен осознать сопричастность Красоты миру высшему и земному: «Способность видеть Красоту – в ее земном бытии или в принадлежности Божественному – это дар, требующий от его носителя верности увиденному»¹⁸.

В работе «Два маяка» Вячеслав Иванов выявляет сущность Красоты в ее отношении к художнику на примере А.С.Пушкина, для которого «первым маяком было “непостижимое виденье” Красоты»¹⁹. Это загадочное начало «воссияло в его душе» на всю жизнь. При этом символист подчеркивает, что явившаяся Красота не была какой-то мечтой, иллюзией, сновидением, а, напротив, проводником в мир реальнейшего, «явной тайной». Очень важная

особенность Красоты заключается именно в том, что она отрицает прошлый, нереальный мир, вводя поэта в Реальность, которая для простого человека будет лишь недостижимой сверхреальностью, ибо мир «черни» – это чувственно-рациональный мир.

Иванов полагает, что Гармонией назвал Пушкин именно «это видение Красоты, в мире вещей, но как бы гости мира»²⁰, своеобразное общение души с феноменом.

Категория безобразного, как своеобразный антипод Красоты, занимает важное место в эстетике Вячеслава Иванова, однако присутствует в ней имплицитно. Русский символист делает сознательный акцент на прекрасном, Красоте, стремясь через свое искусство приблизить миг теургического преображения бытия. Поэзия и проза, язык мыслителя отличаются особой глубиной, цельностью, стремлением к живой гармонии, противостоящей хаосу и энтропии земного мира, призывающей человека переосмыслить свой земной путь и стать проводником Красоты, более того, философ во многом пытается воздействовать на человека через внерациональный уровень, особое внушение.

Стремление Вяч. Иванова к минимализации контактов с безобразным и дает ключ к его пониманию этого феномена. Тем не менее вопросы отношения этой категории с прекрасным, ее онтологического статуса остаются весьма трудными для однозначного понимания и неясными. Это связано с противоречивостью и неоднозначностью онтологии Вяч. Иванова, прежде всего с его пониманием онтологического статуса земного мира. Художник, как уже говорилось, чувствует прекрасное и противоположное ему лишь в силу своего несовершенства, ибо на высшей ступени все различия стираются, есть только Реальность, которая для поэта представляется чем-то божественным.

Отсюда следует, что видение нашего мира как несовершенного, подобного через символы миру высшему – иллюзорно, но в таком случае не явится ли Красота и высший мир лишь определенными иллюзиями, ступенями на пути постижения Истины? Существует ли Красота в качестве объективного феномена либо же она и возможна лишь как некоторое явление в сознании поэта, как очередная ступень, которая исчезает на более высоком уровне познания? Это обстоятельство весьма важно в методологическом плане.

В.И.Самохвалова указывает на сложность трактовки данной категории в русской религиозной философии, притом что Красота связана с совершенством, невоплотимым Духом: «В таком случае оказывается ли безобразное явлением не-Духа и может ли безобразное быть совершенным по форме? И что тогда есть форма? И кто тогда может судить о *совершенном* безобразии, т. е. существует ли форма бытия, ему соответствующая? Возникающие вопросы показывают, что безобразное значительно сложнее по своему содержанию, чем простое формальное отрицание красоты, а формальный подход к его истолкованию сущностно недостаточен»²¹.

Безобразное прежде всего понималось в эстетике как противоположность прекрасному. Обыденный, земной мир в его отрицании Красоты, божественных энергий является безобразным, понятным прежде всего как безОбразное. Выше уже было отмечено, что с точки зрения символиста «теургический переход» противоположен законам существующего мира («Итак, теургический “переход” – “трансценс” – искусства за предел... в смысле его противозаконности по отношению к законам данного состояния природы»²²), и то, что, перерождаясь в теурга, художник жаждет «упразднения символов как подобия», по сути идет указание на земной мир как на нечто уродливое, тяготящее, безобразное. Развитие художника, приближение его к совершенству, вечности одновременно усиливает и ощущение несовершенства земного мира. Это последнее Вяч. Иванов, будучи сам поэтом, частью собственного мифа, усматривает во многих аспектах обыденного, но прежде всего в отказе «черни» от языка как посредника между человеком и божественным, подчинением языка узкопрагматическому, житейскому, бездуховному: «...уже давно хотят его обеднить, свести к насущному, полезному, механически-целесообразному; уже давно его забывают и растеривают – и на добрую половину перезабыли и порастеряли. Язык наш свободен: его оскопляют и укрощают; чужеземною муштрой ломают его природную осанку, уродуют поступь»²³. Простой народ, таким образом, отрекается от Красоты, сужая свой мир почти до уровня небытия. В этой связи нужно заметить, что безобразным можно полагать и действие, направленное на сознательное препятствие проникновению Красоты в земной мир. В упоминавшейся работе «Два маяка» русский символист, анализируя убийство Моцарта Сальери в известном про-

изведении А.С.Пушкина, приходит к выводу, что последний, отравивший великого композитора, проводника Красоты, совершает акт убийства того, кто являет миру Христа, того, кто пытается этот мир спасти. Он превращается в «богоубийцу»: «И без всякого лицемерия Сальери-сатана пытается оправдать свой умысел при помощи рассуждений, острие которых обращено против вмешательства божественной благодати в дела человеческие... дар Божий – роковой дар, он нарушает строй и разрывает цепь человеческих усилий. Устранить чудотворца – “тяжелый долг”»²⁴. Вяч. Иванов считает, что подобный мотив можно найти и в легенде о «Великом Инквизиторе» Ф.Достоевского, где утверждается, что сегодня людям не нужен сам Христос, когда-то к ним явившийся. Его бремя взяла на себя инквизиция и выполняет его дело лучше его самого.

Помимо отрицания прекрасного, безобразное парадоксально понимается Вяч. Ивановым как необходимая ступень в достижении более высокого уровня бытия. Построения русского символиста антиномичны, в них проглядывает диалектика, понимаемая как в гегелевском, так и в платоновско-неоплатоническом смысле. Так, символизм в своем развитии должен пройти три фазы – тезу, антитезу и синтез: «пафос первого момента составляет внезапно раскрывшееся художнику познание, что не тесен, плосок и скуден, не вымерен и не исчислен мир... научился человек дерзать и “быть как солнце”, забыв внушенное ему различие между дозволенным и недозволенным»²⁵. К художникам первого момента Иванов причисляет, например, К.Бальмонта и Вл. Соловьева, стремящихся к высшему. После принятия мира, осознания его символической связи с миром высшим художник сталкивается с антитезой: «Солнцеподобный, свободный человек оказался раздавленным “данностью” хаоса червем, бессильно упорствующим утвердить в себе опровергнутого действительностью бога. Паладину Прекрасной Дамы приснилась она “картонною невестой”. Образ чаемой Жены стал двоиться и смешиваться с явленным образом блудницы»²⁶. Важно выдержать «религиозно-нравственное» испытание антитезы. Можно сказать, что безобразное тогда заполняет поэта, и только через глубинное переосмысливание, вступление на путь соборности и большого стиля может он перейти в фазу синтеза. Отсюда видно, что мир безобразного не просто важен и необходим в становлении художника, но и не менее реален, чем прекрасное.

Для А.Блока «антитеза», мир демонов и призраков, «сине-лиловый мрак» является единственной реальностью, связанной для автора «Двенадцати» с инобытием: для Блока он сверхреален²⁷.

В «Символике эстетических начал» Иванов касается проблемы безобразного, рассуждая об особенностях нисхождения, которое может быть не только «благодатным возвратом и радостным воссоединением», но и «разрывом»; художник устремляется «туда, за низвергающимися, кипящими в бездонности силами, в пропасть, зияющую мутным взором безумья!»²⁸. Это эстетическое начало русский символист называет хаотическим, демонстрируя его через образ преисподней, провалов, лабиринтов, темных колодцев и т. п. Это начало, связанное с иступлением, требующее от художника потерять себя, мыслитель в привычном для него подходе к безобразному наделяет позитивными свойствами, так как это плодотворное, творческое лоно, где личность теряет себя: «Ужас нисхождения в хаотическое зовет нас могущественнейшим из зовов, повелительнейшим из внушений: он зовет нас – потерять самих себя»²⁹. Это творческая бездна обновления.

Интересно рассмотреть понимание хаотического начала у Вл. Соловьева, оказавшего огромное влияние на Вяч. Иванова. Для предшественника русских символистов была важна проблема одухотворения материи, стирания границ между духовным и материальным. Материальный, обыденный мир, однако, сопротивляется реализации этой идеальной красоты: существуют хаотические силы, «демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного – вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания»³⁰. Этот хаос художник пытается упорядочить через свое творчество, как бы уподобляясь Творцу, продолжая процесс творения, утверждая Красоту на Земле. Вл. Соловьев тем не менее не верит в возможность полного упразднения хаоса, подчеркивая, что в противоборстве этих двух начал (хаотического и гармонизирующего) и кроется сущность жизни: «Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты», более того, именно на фоне хаоса и может человек узреть Красоту: «Хаос, то есть само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическое значение таких явлений, как бурное море или ночная

гроза, зависит именно от того, что “под ними хаос шевелится”³¹. Из этих примеров видно, что для Соловьева красота и безобразное являются феноменами взаимосвязанными и взаимопроявляющимися: «Отсутствие одного приводит к исчезновению явленности другого»³². Не вдаваясь глубоко в проблему безобразного у Вл. Соловьева, выделим лишь ключевой момент: земной мир, свойством которого является присутствие в нем хаотического начала, существует объективно в рамках соловьевской гностической модели (Соловьев считал истинное христианство гностическим), хаос не исчезает полностью, но должен быть подчинен Красоте.

Вяч. Иванов же зрит мир через призму сознания художника, онтологический статус мира земного у него не прояснен. Русский символист как бы находится в культурно-эстетическом коконе, который мешает восприятию объективной реальности. На этот момент обращает внимание В.Ф.Асмус, подчеркивая, что для Иванова характерна оторванность от жизни, крайняя форма эстетизма, несмотря на то, что русский символист позиционирует себя как прозревший высшую объективную истину о мире: «Эстетика эта, кроме того, была двусмысленной еще и в том отношении, что призывала одновременно и к отказу от искусства, и к самому крайнему эстетизму, к решительному утверждению искусства в самой крайней его отчужденности от жизни»³³.

Проблема Красоты и безобразного, таким образом, является одной из важнейших для понимания эстетики Вяч. Иванова. Следует отметить, что русский символист сознательно избегал логических построений, часто стараясь использовать иррациональный уровень понимания, ориентирующийся на художника, человека, имеющего особый мистический опыт, особое мировосприятие, – не случайно многие свои идеи символист обращает в поэтическую форму, намекая на то, что пытается выразить невыразимое. Феномен Красоты, таким образом, с трудом поддается рациональному разбору – следует осознать, что прежде всего она дает художнику особый настрой, особое видение мира, которое он старается передать в своем творчестве, преподнося Красоту в ее земном обличье. При этом если София – это женский образ, обладающий некоторой автономией и являющийся посредником между двумя мирами, высшим и обыденным, то Красота (на чем Иванов часто акцентирует особое внимание) связана только с

первым из них, и вопрос о том, каким образом она сопряжена с нашим миром, весьма важен. При этом, как уже отмечалось в исследовании, разговор о высшем и низшем мире, Красоте, Истине ведется от лица несовершенного человека, так как все это лишь иллюзорные уровни познания Реальности. В этом плане на высшей ступени познания все различия стираются, становится очевидным, что нет Красоты, так как отсутствует что-либо ей противоположное, есть просто Реальность. Безобразное для ивановской эстетики является отрицанием Красоты, но обладает равным с ней онтологическим статусом в качестве ступеньки на пути познания Абсолюта. Исчезновение безобразного влечет к исчезновению Красоты и стиранию каких-либо различий.

Примечания

- ¹ См.: *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М., 2007.
- ² См.: *Блискавицкий А.А.* Устремленность к реальнейшему как главная особенность русского символизма (на примере эстетики Владимира Соловьёва и Вячеслава Иванова) // Материалы междунар. научн. конф. «Владимир Соловьёв и поэты Серебряного века» (г.Иваново, 24–25 нояб. 2011 г.). Иваново, 2011. С. 37–39.
- ³ См.: *Блискавицкий А.А.* Философско-эстетические основы русского символизма // *Вестн. славян. культур.* 2011. № 1. С. 31–43.
- ⁴ См.: *Блискавицкий А.А.* Роль философско-эстетического наследия русского символизма в поиске путей преодоления кризиса современного мира (на примере эстетики Вячеслава Иванова) // *Актуальные проблемы российской философии: межвуз. сб. науч. тр.: В 2 т.* Т. 1. Пермь, 2011. С. 317–323.
- ⁵ *Иванов Вяч.И.* Кризис индивидуализма // *Иванов В.И.* Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 831.
- ⁶ *Иванов Вяч.И.* Символика эстетических начал // Там же. С. 825.
- ⁷ Там же. С. 826.
- ⁸ *Иванов Вяч.И.* О границах искусства // *Иванов В.И.* Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 634.
- ⁹ Там же. С. 633.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же. С. 634.
- ¹² *Иванов Вяч.И.* Заветы символизма // *Иванов В.И.* Собр. соч. Т. 2. С. 594.
- ¹³ См.: *Блискавицкий А.А.* Эпистемологический контекст в русском символизме (на примере эстетики Вячеслава Иванова) // *Философия и культура.* 2011. № 6. С. 162–169.
- ¹⁴ *Иванов Вяч.И.* Заветы символизма. С. 585.

- ¹⁵ *West J. Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetics.* L., 1970. P. 62.
- ¹⁶ *Иванов Вяч.И.* Прозрачность, II // *Иванов В.И.* Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 778.
- ¹⁷ *Котрелев Н.В.* «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова (из материалов к комментарию на корпус лирики) // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: Сб. / Под ред. Е.А.Тахо-Годи и др. М., 2002. С. 9.
- ¹⁸ *Грек А.Г.* Красота мира в «Кормчих звёздах» Вячеслава Иванова // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., 2004. С. 325.
- ¹⁹ *Иванов Вяч.И.* Два маяка // *Иванов В.И.* Собр. соч. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 330.
- ²⁰ Там же. С. 332.
- ²¹ *Самохвалова В.И.* О метафизике безобразного // Полигнозис. 2009. № 3. С. 98.
- ²² *Иванов Вяч.И.* О границах искусства // *Иванов В.И.* Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 649.
- ²³ *Иванов Вяч.И.* Наш язык // Там же. Т. 4. С. 677.
- ²⁴ *Иванов Вяч.И.* Два маяка // Там же. С. 333.
- ²⁵ *Иванов Вяч.И.* Заветы символизма // Там же. Т. 2. С. 598.
- ²⁶ Там же. С. 599.
- ²⁷ *Блок А.* О современном состоянии русского символизма // *Блок А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Л., 1982. С. 145.
- ²⁸ *Иванов Вяч.И.* Символика эстетических начал // *Иванов В.И.* Собр. соч. Т. 1. С. 828.
- ²⁹ *Иванов Вяч.И.* Символика эстетических начал // Там же. С. 829.
- ³⁰ *Соловьев В.С.* Поэзия Ф.И.Тютчева // *Соловьев В.С.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 7. Брюссель, 1966–1970. С. 126.
- ³¹ Там же.
- ³² *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. С. 65.
- ³³ *Асмус В.Ф.* Философия и эстетика русского символизма // Лит. наследство. № 27/28. 1937. С. 65.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

Н.А. Кормин

Эстетика разума Статья первая

Что есть разум, какое свойство мы имеем в виду, когда говорим о нем, совпадает ли природа с линией горизонта разумности, какова территория предела для разумного преобразования человеком самого себя и мира, что делает нас разумными, каковы правила интеллигибельности – все эти вопросы имеют явно метафизический смысл. Появление тематики разума в размышлениях философов с мировым именем, анализ значения отличающихся друг от друга форм его обусловлены разными причинами. И хотя многим его значения казались едва ли не интуитивно понятными, тем не менее нельзя сказать, что они со всей строгостью проникли в тот его смысл, который явен: само понятие разума не отличается простотой и наглядностью, издавна оно обсуждалось в режиме уточняющих определений, не прерывался поиск ответов на вопрос: как возможен разум? Решение его неизменно связывалось с метафизическим рассмотрением так называемых высших, предельных вопросов, осмысление которых сегодня резонирует с физикализмом, стремящимся описать умственную активность, применяя сложнейшие абстракции неклассической физики. Более того, научные теории в современной физике и космологии пытаются выявить, как изнутри работает система сотворения мира, как устанавливается великий интервал между большим взрывом и большим разрывом вселенной, ведь теория такого разрыва создает сценарий абсолютной трагедии всего сущего, которая ожидает его в далеком будущем. Практически одновременно с космологической теорией расширения вселенной возникают и философские теории расши-

ренного разума, за которыми стоит проблема утраты изначальной идентичности последнего, осмысления его специфических форм, тематизированных в эпистемологии, аксиологии, этике, теории игр. «Человек, – писал в свое время Э.Гуссерль, – поднимая “метафизические”, собственно философские проблемы, вопрошает о себе как о разумном существе, о своей истории и коль скоро речь идет о “смысле” истории, – о разуме истории. Проблема Бога явно включает в себя проблему “абсолютного” разума как теологического истока разума в мире, “смысла” мира. Естественно, что вопрос о бессмертии включает в себя вопрос о разуме не в меньшей мере, чем вопрос о свободе. Все эти “метафизические” в широком смысле вопросы, собственно философские в обычном смысле слова выходят за пределы мира, отождествляемого с универсумом простых фактов. Они выходят за его пределы, будучи вопросами, смысл которых – в идее разума»¹.

Отвечая на вопрос, что такое рацио, какова его идея, философы, по сути дела, апеллировали к связности разума и сущего, к пониманию его как пропасти между бытием и ничто, к тому, как дается «слово знания», как конструируются новые интеллектуальные практики. В пределы философски значимой территории включались формы легитимации разума, теоретическое понимание знания, которое имеет своим автономным источником чувства, типы рациональности, рассмотрение действительности разума, соотношения его сознания и субстанции, т. е. такого эволюционного органа, как мозг. Следующая серия вопросов, на которые философы пытались ответить хотя бы в самых общих чертах: имплицитный смысл проблематики разума, значение субъективности в осмыслении познания, правила рационального обоснования, соотношение уровней мыслительной деятельности, виды рациональной аргументации, пределы понимания самого разума, феномен релятивизации рациональности. Многие из этих вопросов были обречены остаться открытыми, решения, предлагаемые одними философами, вызывали возражение у других. Нескончаемая драма вопрошания о сущности разума проистекала, возможно, оттого, что ни один из них не давал ответа со стороны *теории разума*, если, конечно, не считать позицию Юма, которого можно было бы, как полагал Э.Гуссерль, рассматривать в качестве основателя такой теории, окажись он более последовательным в своих построениях:

«Если бы его сенсуализм не сделал его слепым ко всей сфере интенциональности “сознания”, если бы он включил ее в исследование сущности, он не был бы великим скептиком, а был бы основателем подлинной “положительной” теории разума»². Современные исследования последнего как доминирующего аспекта психики (Theory of Mind) тоже не дают ответа на поставленные вопросы, несмотря на разработанную систему репрезентации психических феноменов – метарепрезентаций. Что же касается разившейся за последнее столетие теории рациональности, то, как признано в научной литературе³, она находится в кризисном состоянии. Между тем такая теория как раз и позволила бы объяснить природу разума, составить целостное представление о его существенных связях. Но пока такой целостной системы знания, которая могла бы выступать в качестве универсального образца высшей пробы, нет, и поскольку вряд ли в скором времени она появится, то надеяться на смысловую точность понятия разума не приходится. Поэтому остается только одно – создавать предварительный набросок и необходимое введение в эту новую теорию, анализировать ее определяющие черты, если угодно, ее «несущие опоры», стремиться к тому, чтобы здание этой теории конструировалось специалистами с логическим талантом и возводилось в соответствии с «архитектурным проектом». С созданием такой теории связаны надежды на прояснение современной интеллектуальной ситуации, порожденной невиданным социальным и культурным кризисом XX столетия, при истолковании которой уже не срабатывают мыслительные каноны эпохи Просвещения. В этой ситуации даже ратиоцентризм оборачивался, по признанию исследователей европейской культуры, иллюзиями разума, бегством в болезнь и патологию, а само мышление и смысл приобретали черты того, что П.Слотердаик называл деконтекстуализацией (*die Dekontextuierung von Sinn, das dekontextuierende Denken*)⁴. И неудивительно, что в период, когда нарастали трактовки иррациональной природы человека, возник вопрос о новом образе разума, который по существу возрождает кантовскую идею таланта разума, вопрос о синтезе идеи разума, существующего на гранях если и не собственного распада, то перехода в какие-то иные размерности. Характеризуя просветительские идеи и рецепты постепенного индивидуального самоояснения и социального объ-

яснения, Н.С.Автономова отмечает, что они «оказались с точки зрения нового социального опыта устаревшими. Культурный мир западноевропейского человека, скроенный, как некогда казалось, вполне по мерке естественных человеческих масштабов и потребностей, перестал быть самопонятным: он потерял четкость границ и целостность внутренней структуры. Те пласты и уровни бытия, которые некогда вовсе исключались из сферы опыта или же оттеснялись на его периферию, выявились теперь во всей своей качественной самобытности и тем самым потребовали переосмысления границ и критериев понимания самого разума»⁵. Не случайно, еще Гуссерль относился к ситуации, складывавшейся в XX в., со скорбным чувством, видя в ней контраст с эстетическим символом достойного уважения духа Просвещения, воплощенным в бетховенском гимне на слова Шиллера «К радости».

Этот эстетический символ вмещал магический знак перекрестов, которые готовил «просвещенья дух» (А.С.Пушкин), удерживал рациональность в более широких культурных рамках, создавал театр фигур, наделяемых значениями власти разума. Но эстетическая символика последнего – это лишь одна грань более общей проблемы эстетики вездесущих и неизменных во всех местах состояний, называемых разумом, некоторые части которого уходят в какие-то скрытые измерения, в которых как раз и объединятся эти когнитивные партнеры. Эта сторона исследования разума идет чаще всего в приглушенных тонах. Надо признать, что отношение между разумным, смысловым, мыслимым и эстетическим складывается далеко не просто. Так, как писал М.Мамардашвили, «красота мешает нам остановиться и – или ужаснуться, или обрадоваться, испытать какое-то крупное состояние мысли»⁶. Эстетику разума можно рассматривать как область применения интуитивно интерпретируемых понятий рациональности, в границах которой строились «частные» модели таковой, зависящие от явно или неявно принятых эстетических конвенций и критериев искусства, вызревали эквиваленты эстетических качеств, эти модели хотя и не отличаются всеобщностью, но охватывают значительные сферы бытия и культуры, создают своеобразный образ разума. Отыскивая синтез истории человеческого сознания как развивающегося через произведение искусства явления, А.Синджер связывает при этом эстетику разума с обсуждением вопроса об этическом значении

художественного и эстетического опыта, сам эстетический разум переэкзаменовывает, с точки зрения автора, всю историю эстетического теоретизирования, которое порвало с практикой создания произведений искусства⁷.

Симметрия разумного и эстетического порядка может рассматривается как сфера эмоционального интеллекта, эстетической модуляции рациональности – от классически завершенных, метафизически совершенных образов чистого разума до возвышенных и пластичных, но одновременно полностью неопределенных образов его или его базовых структур, например, не только логически упорядоченных систем, но и систем иного порядка, принятого только символически, каких-то идеальных образов правильного порядка, которые имел в виду Д.Хармс, когда вводил представление о чистоте порядка, она есть «та самая чистота, которая пронизывает все искусства. Когда я пишу стихи, то самым главным кажется мне не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие “качество”, а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне [...] Это – чистота порядка»⁸.

Соблюдение меры эстетического и рационального предполагает, что то и другое разворачивается как непрерывно варьирующаяся матрица⁹, противостоящая как непомерной рационализации эстетической реальности, так и распознаванию этой реальности как проекта, выполненного по формальной схеме, что ведет к ее полному обесмысливанию. Между тем такого рода попытки нередко встречаются и в современной литературе. Тенденцию к сведению эстетического к рациональной конструкции нетрудно обнаружить в работе И.А.Кребель. Как полагает автор, «для классификации метафизической размерности мысли, для осмысления бытийственных оснований той или иной культурной формы требуется реконструкция исконного значения такой категории, как эстетика, а в плане формирования представления об исконных основаниях Логоса возникает потребность в вовлечении такой рациональной единицы, как *эстезис*»¹⁰. Но если бы эстезис представлял собой рациональную единицу, то никакая эстетика была бы не нужна.

Хотя тема эстетики разума в общем-то проблематизирует все основные сферы, охватываемые современным философским мышлением, но формы и методы постановки проблемы эстетических

координат познающего разума известны издревле: тема эта звучит уже в библейские времена, когда схватываются нервные узлы трактовки идеи мудрого художника. В Ветхом Завете существует тенденция оценивать разум и мудрость по признаку нарастания или убывания в них эстетических явлений. В притчах царя Соломона премудрость, обитающая с разумом и ищущая рассудительного знания, мыслится как начало начал, предшествующее акту творения мира Богом и выступающее в образе некоего эстетического априори: прежде земного бытия, говорит премудрость, «я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя **была** с сынами человеческими» (Притч 8, 30-31). Делая ставку на присваивание текста разума в качестве лично пережитого события, библейское мышление вычитывает в этом тексте то, что может увенчать эстетические движения души: когда человек прилепится к мудрости и разуму, она возложит ему на голову «прекрасный венок» (Притч 4, 9). Если обсуждать тему эстетического акта в терминах христианской традиции и трактовать его как акт **пения духом**, то надо признать, что уже в апостольские времена осознана зависимость эстетики разума (**пения умом**) от духовного образа самой эстетики – «буду петь духом, буду петь и умом» (1 Кор. 14, 15).

Смысловая сопряженность, дополнительность (в духе методологических идей Н.Бора) рационального и эстетического оказывается знаком того, что силы субъективности задают такой способ видения сущего, при котором оно как бы струится, становится текучим, нередко даже выявляется плавно-текучий способ думания, которым пропитано поэтическое сознание, – способ, включающий в себя оценочно-познавательный элемент, специфическую стихию мысли, структуры ассоциативного мышления. Отмечая, что эстетическое отсылает к характерному для художественной реальности типу бытия, Ж.Рансьер подчеркивает, что «в эстетическом режиме искусств художественные предметы идентифицируются своей принадлежностью к специфическому режиму чувственного. Это освобожденное от своих обычных связей чувственное населено инородной силой, силой мысли, каковая стала чуждой самой себе: продукт, тождественный не-продукту, знание, трансформированное в не-знание, *логос*, совпадающий с неким *пафосом*, на-

меренная непреднамеренность и т. п.»¹¹. Совершаемое под влиянием эстетического импульса, который обусловлен деятельностью субъективного сознания, свободного от обязательств здравого смысла, движение души доводит предмет до совершенства – на манер того, как гранится драгоценный камень, хотя в итоге и получается трансцендентальная огранка: как писала Анна Ахматова в стихотворении «Музыка»,

В ней что-то чудотворное горит,
И на глазах ее края гранятся.

Нарушая нормы общепринятого вкуса, искусство трансцендирует чувственное переживание, подражает человеческой интонации, передает вечную драму человеческого бытия, устраивает *entretien avec soi-même* – внутреннюю встречу человека с самим собой, которая происходит под знаком то ли комической гримасы, то ли трагической маски. В художественной реальности всегда есть некий неделимый остаток, ни к чему рациональному не сводимый, – иррациональный, который В.П.Зубов называл чувством дремлющих ассоциаций, присутствующих в метафоре. Этот несводимый остаток можно назвать или завораживающим чувством жизни, или не прочитываемым человеком внутренним миром его (ведь, как признано, только Бог читает в сердцах людей), или очищением разума, или особым способом познания, описанным, скажем, в «Дуинских элегиях» Р.М.Рильке:

...uns
erst zu erkennen sich gibt, wenn wir es innen
verwandeln*.

Верность человеческой интонации уже сама по себе предполагает вопрошание о разуме и неразумии (еще апостол Павел, указывавший на суетность мудрствований, говорил, что «если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым. Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом» (1 Кор 3, 18-19)), некое свидетельство о рациональности и иррациональности – абсурде, алогизме, безумии, бессмыслице. Рели-

* Познать нам дано лишь во внутреннем
преображеньи.
(пер. В.Макушевича)

гиозно-метафизическая трактовка этой темной, иррациональной стороны жизни, которую с такой силой передавало уже искусство романтизма, известна в мировой культуре давно – от дзэнских коанов до постмодернистского дискурса, в русской культуре она дана Л.Шестовым, подчеркивавшим, что в человеке, которого постигла трагическая судьба, «люди хотят видеть признаки безумия, чтобы приобрести право отречься от него»¹². Фигура иррациональности, выверяющей мышление на подлинность, соотносится с регионом неподконтрольных человеку творений его собственного ума: кинематографические образы сверхразума – электронного мозга (от антиутопии «Альфавиль» Годара до «Матрицы» братьев Вачовски), разумные начала которого несопоставимы с нашей церебральной активностью, кадры, бегущие перед глазами зрителя, наглядно демонстрируют, какую кибер-угрозу для цивилизации представляет этот искусственный мозг, осуществляющий тотальный контроль за человеческой жизнью. Парадоксальность отношения между рациональностью и иррациональностью, оценка типов первой связана с установлением интегративных связей для разнородных ценностей разума, что возможно в том числе и на пути формирования интеллектуально и эстетически насыщенной рациональности, прояснения разума в качестве творческой, эстетической ткани способности человека, хотя оценивать аксиологический образ разума по эстетической шкале весьма затруднительно. Кстати, само «крещение» эстетики разума происходило вполне традиционно – как бы в «водах» классической идеи единства теоретического, морального и эстетического знания. Поэтому так важно в ситуации, когда ценностные установки стилизуются под инструментальную рациональность, вернуть разуму утраченную им полноту культурного смысла, значения его как способа уникального понимания личностного бытия, понимания, не затеняющего всеобщность, универсальность. Только внутри пространства этих значений становится ясно, сколь существенную роль играет выбор ценностных критериев рациональности, поиск способов расширения и углубления интеллектуального постижения мира. Как справедливо подчеркивал Г.Башляр, «нельзя слишком доверять пафосу общего рационализма, это может привести нас к одному – к утрате всякого интереса к высшим, подлинно человеческим ценностям: к ценностям морального порядка и, в частности, к эстетическим

ценностям»¹³. Подлинно человеческие ценности, несомненно, уже содержат в себе имплицитно разумный смысл, но проблема в том, что их носители иногда погружаются в пучину иллюзий, в бездну неразумия, оказавшись в которой разум претерпевает собственные кризисы, их интерпретация бросает свет на скрытый в тумане неразличимости отрезок пути между самим разумом и безумием (безумием как «отсутствием произведения» (М.Фуко)) – отрезок, имеющий вид то ли изгиба, то ли разрыва. К такому отрезку не так уж часто приглядывались художники, тем не менее его размерности придает новое звучание историчность (а последнее основание всякой историчности Ж.Деррида видел в разуме вообще), которая сводит воедино и его эстетические части – «цветовой смысл» и неистовство, одержимость красотой. В свое время М.Бланшо и Ю.Хабермас стремились выявить интенциональный смысл художественного обращения к теме безумия, выделяя в истории такого обращения структуры дискурсивной напряженности между безумием и неразумием, посредством которых культура отбрасывает все то, что не вмещается в ее границы. В собирании субъективно разнородных структур, связанных с эмпирией вхождения в специфические сферы психики, – судьба некоторых явлений в поэтике (например, «безумная» поэтика Антотена Арто), в творчестве художников (Ван Гог, Гельдерлин, Нерваль), которое открывает в определенных формах безумия связь с определенными ценностными координатами и которое существует, связывая и разделяя разум и безумие, обуздывая и символизируя последнее, устанавливая симметрию и асимметрию в отношениях между ними (*El sueño de la razón produce monstruos*** – фабула офорта Франсиско Гойи из цикла «Капричос»). Искусство умерло бы как мудрость под семантическим притеснением свободной субъективности, отпечатки которого нетрудно обнаружить в эпоху классического европейского рационализма. Возможно, реакцией на такие отпечатки и явились некоторые структуры художественной рефлексии, направленные на отторжение рационализма, например, позиция отрицания разума, заявленная Малевичем накануне установления «семафоров супрематизма», задуманного как направление, которое превосходит все знания. Это и другие направления в искусстве XX в., приверженцы которого выражали его как иррациональный, так и едва

** «Сон разума рождает чудовищ» (исп.)

ли не рациональный, чтобы не сказать доктринальный, формально-геометрический канонический характер, запечатлевали, по существу, универсальность языка современного сознания, а с другой стороны, находили в самом разуме почти сверхчувственную силу, полагая, что из иррационального голода художник может выйти к состоянию мудрости: как писал Сальватор Дали, сюрреалисту, «чтобы не погибнуть до тех великих свершений, которые ему предстоят в ближайшем будущем, ему необходимо отведать икры, сравнимой с изысканным, пьянящим и напоенным мудростью виноградом, без которого тяжелая и плотная пища современных идейных учений может с самого начала парализовать жизнеутверждающий философский порыв исторического чрева»¹⁴.

Эстетическая интенция, понятая как язык, присущий разуму, связана с той всеобщей эпистемологической структурой, с которой ее хотят поставить в некоторое отношение, – прежде всего со структурой гуманитарной эпистемологии. Эстетическая ориентированность мира познания задана, по существу, уже библейским мышлением. Ведь само древо познания имеет эстетический вид: оно «приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание» (Быт 3, 6). Но в полной мере этот эпистемологический ракурс начинает теоретически описываться только в современной ситуации. «Признаки становления новых “парадигм знания”, когда философия “разыгрывает почтовую открытку как карту против литературы” (Деррида), все отчетливее проявляются в пространстве всех гуманитарных наук, начавших, особенно последовательно со второй половины XX века, выраженный дрейф в сторону эстетизации лежащего в их основе сознания и форм его дискурсивной презентации»¹⁵.

В современной ситуации этот вопрос, как видим, получает новое звучание, поскольку расширяется эпистемологический диапазон, идет процесс формирования разноориентированных эпистемологий – от эволюционной эпистемологии до эпистемологии перевода, пытающихся сломить замкнутость познавательных позиций, осуществить основательный поворот, ведущий к тому, что они становятся более широкой темой. Обнаруживая эстетическое измерение в структурах современной философии, присутствие тончайших поворотов и оттенков мысли в бесконечно варьирующихся контекстах, умственный блеск, интеллектуальные ассоциации, тонкий аналитизм и так далее, Н.С.Автономова подчеркива-

ет: «Уже сейчас несомненно, что эстетическое (в широком смысле слова) переосмысление разума даст нам очень много, если после всех своих глубоких погружений разум сможет вновь обрести концептуально значимую форму... Без мыслительной гимнастики, без гибкости всех суставов и сочленений мысли, способной и к погружению в неизведанное, и к внятному отчету об всем понятом, ничто в человеческом мире не удержится»¹⁶.

Эпистемологическая интеграция «многолистных» гуманитарных дискурсов имеет и свои культурологические приложения, направленные на анализ положения, которое занимает разум во всем корпусе культуры, на изучение возможностей сколь-нибудь определенной экспликации складывающегося между ними отношения, их смысла и сферы применимости. Рациональному знанию в истории культуры и философии придавался высокий статус, оно приобретало гуманистическое звучание, вспыхнувшие личностные акты самонастраивались на разум – эту грань собственного достоинства человека. Объективный смысл философского обсуждения проблемы знания, его местоположения в культуре В.А.Лекторский усматривает «не в нахождении неких несомненных образцов знания, а в трансформации сложившихся форм познавательной культуры и в нахождении мостов между постоянно обновляющейся теоретической мыслью и когнитивными установками, укорененными в жизненном мире. Философская теория знания была не описанием неких непроблематизируемых знаний, а имела нормативно-оценочный смысл»¹⁷. Место эстетики в структуре познавательной культуры определяется ее способностью сопрягать разум с воображением, обживать пространство «умных чувств», особенно в их избыточном варианте, создавать уникальные гносеологические явления, например, так называемую кинематографическую эпистемологию в духе А.Бергсона. Чувствуя смысловое дыхание искусства, передавая аксиологически напряженное и очаровывающее звучание мыслительной культуры, эстетика раскрывает все свои возможности, чтобы устроить неусыпное бдение концептуальных сил вокруг произведения искусства, проникнуть в лоно антропологической мистики жизни и открыть в поэзии корень экзистенции, чтобы представить само мышление как своего рода «прапоэзию» (М.Хайдеггер), выявить, как с наступлением познавательной способности «светает» творение бытия, как само *cogito* становится

картиной «разумности разума» (Ж.Деррида). Эстетически символизированное *cogito*, **обретающее, согласно концепции деконструкции**, свою меру, став лицом к лицу с демоном, со злым гением, с не-смыслом и выдерживая его натиск, выражает гиперболический пик, находясь на котором «мысль возвещается для самой себя, ужасается самой себе и, в своем наивысшем взлете, полагает себя как нечто *положительное*, дабы противостоять своему крушению и уничтожению в безумии и смерти»¹⁸.

Эстетический дискурс развивается таким образом, что объединяет в себе тенденции к культурологическому форматированию разума и выявлению необходимых условий герменевтики субъективности. Поэтому он неизбежно оказывается в пределах философски значимой территории. Более того, в силу своей уникальности эстетика становилась незаменимым инструментом для выявления личностного начала самого философствования. Если оглянуться на историю развития европейской философии в последнее столетие, то нетрудно заметить, что «чем больше философия становилась не общим делом мысли, а стремлением к неповторимости личной манеры, тем больше она подходила к искусству и дальше отходила от науки»¹⁹. Философия больше эстетизировалась по мере того, как в ней сужалась область сугубо рационального сознания, преодолевались рационалистические предрассудки.

Эстетическое вхождение в сферу разума неразрывно связано с проникновением «в непреступное основание человеческой самодостоверности» (К.Ясперс), т. е. в философию, в истории которой как раз и синтезированы рациональные, этические и эстетические установки сознания. При осмыслении структур такого проникновения важно следить за тем, чтобы между разумным и эстетическим не проходила граница, просто разобщающая их, чтобы выявлялась структура *cogito* как произведения, осуществлялась концептуализация знания как укорененного в глубинах воображения, выстраивался образ мышления как проявления вдохновения и неожиданного озарения, чувства удовольствия, которое еще Декарт интерпретировал как любовь к прекрасному. Не менее опасно и смешение эстетического и рационального, оно может произвести такое философствование, «которое ставит себя выше понятия и за недостатком его считает себя созерцательным и поэтическим мышлением, выставляет напоказ произвольные комбинации воображе-

ния, которое только дезорганизуется мыслями, произведения – ни рыба, ни мясо, ни поэзия, ни философия»²⁰. В метафизике не следует ожидать повторения того же удовлетворения, которое сознание получает от восприятия художественных произведений, что, конечно, не значит, будто искусство существует вне метафизики, напротив, гениальные произведения несут в себе метафизические импульсы: так, с точки зрения Бродского, танец М.Барышникова представляет собой не что иное, как метафизические отношения с пространством. Эстетическое осмысление разума, проблема соотношения художественного и философского мышления имеет особое значение для развития современной российской философии, в которой утверждение о поэтическом бытии философии стало, по признанию исследователей, расхожим, хотя и спорным общим местом; самое же существенное заключается в том, что отечественная философия должна обрести «достойное мыслительное содержание и надежную концептуальную форму. То, что в России есть замечательные писатели и известные “любомудры”, – общеизвестно. А теперь хотелось бы увидеть не только художественное или религиозное философствование, но и мощный концептуальный прорыв без скидок на специфику и трудности российской культурно-интеллектуальной истории. Если концептуальные дефициты нынешней культурной ситуации будут поняты как собственная потребность и как вызов, тогда и достойный ответ найдется»²¹.

Современное истолкование эстетических шифров разума связано в первую очередь с анализом постмодернистского дискурса. Характеризуя рациональное познание как частную форму человеческого бытия со всей его напряженностью и драматизмом, исследователи теоретически описывают параметры движения от классической к современной постклассической рациональности. Но насколько эстетическое знание включено в структуры такого движения, связанные, например, со снятием односторонней ориентации на предмет исследования и рефлексией над установками и предпосылками познавательной деятельности? Идея такого пути «возникла в рамках монологизма кантовского трансцендентализма, дальнейшее ее развитие разрушает монологизм и ведет к признанию гетерогенности познавательной деятельности, наличия различных коллективных ее субъектов, выступающих носителями различного рода парадигм, исследовательских программ. Здесь мы

сталкиваемся с определенной точкой бифуркации, используя язык синергетики: как мы будем относиться к характеру и направленности взаимодействия этих субъектов – либо мы становимся на позицию релятивизма, на которую неизбежно скатывается философский постмодернизм, руководствующийся в лучшем случае эстетическими критериями, либо мы все-таки стремимся ориентироваться на возможности конструктивного взаимодействия различных позиций, на перспективу гармонизации человека и объемлющей его реальности, подлинного решения возникающих здесь достаточно драматических проблем. При этом необходимо отдавать себе отчет во всей сложности реализации подобных установок, которая не может протекать на основе норм классического рационализма и когнитивизма, – в этом современные постмодернистские критики “фундаментализма”, несомненно, правы»²². Эстетизирование как инструмент постмодернистского релятивизма фактически противопоставляется здесь пространству конструктивного взаимодействия познавательных позиций, но такое противопоставление вряд ли оправдано, поскольку выделенные автором структуры этого пространства – гармония человека и мира, драматизм отношений между ними – издревле являлись предметом именно эстетического мышления.

Такое противопоставление, как ни странно, делается философом, который тонко чувствовал, что любая философская система, оперирующая разумным смыслом, сама создает его образ, включая подчас и образ эстетических формообразований мысли, которая каким-то образом встраивает себя в человеческий мир, что художественно-эстетические формы имеют немаловажное значение даже при исследовании самых абстрактных сюжетов рационализма, скажем, при осмыслении принципа так называемой автономии разума и вытекающего из него гносеологического оптимизма рационализма Нового времени, в соответствии с которым знания, получаемые нами от содержания исследуемого объекта, базируются на рефлексии схемы его представления в сознании: «объект в точном гносеологическом смысле этого термина и означает предмет в принципе прозрачный, открытый для овладения, освоения субъектом, что, в частности, подразумевает, что объект не может иметь онтологического статуса, превышающего или даже сопоставимого по своему рангу с онтологическим статусом познающего субъекта,

что давало бы ему возможность “играть на равных” с субъектом. Явным “контрпримером” для такого подхода выступает, например, ситуация, которая составила сюжет “Соляриса” у Лема и Тарковского, когда неудача людей, пытающихся постичь это странное явление, определяется тем, что Солярис, к которому они подходят как к обыкновенному небесному телу, оказывается существом, “переигрывающим” познавательные возможности пытающихся его “освоить” людей»²³.

Другой исследователь полагает, что в современной ситуации устанавливается своего рода соперничество между эстетическим и разумным, эстетическим и эпистемологическим, параметры которого задаются неклассической философией. Считая, что постмодернистская мыслительная схематика отходит от понятия языка как слишком организованной структуры, наделенной свойствами символичности и законосообразности, в сторону воображаемого и ризоматического, Н.С.Автономова подчеркивает, что такой общекультурный сдвиг в гносеологии «все больше приводит к вытеснению эпистемического эстетическим... Сейчас, когда эпистемологии приходится доказывать свое право на существование в споре с политической философией, социальной философией, философией культуры, истории, религии и даже с мифопоэтикой в ситуации общей эстетизации мысли (культ новых впечатлений, созерцания разглядывания, те или иные формы апологии непосредственного удовольствия), разработка проблем, связанных с языком и переводом, дает эпистемологии новый материал и новое дыхание, становится для нее вызовом и поводом для обнаружения в себе новых возможностей»²⁴. При этом исследовательница фактически противопоставляет эстетическое и эпистемологическое. Так, говоря со ссылкой на Л.Витгенштейна об изобретении новой логики и нового смысла, она подчеркивает, что «это изобретение подчиняется прежде всего эстетическим, а не собственно познавательным критериям»²⁵, но четкого различения этих двух критериев, двух видов реакции – эстетико-эмоциональной и интеллектуальной – не дает. Анализируя некоторые направления современной философии, Н.С.Автономова показывает, как у их сторонников эпистемология вступает в состязание с эстетикой: так, у продолжателей структурализма эпистемологическая проблематика уступила место некоему новому субъективизму и эстетизму, что является симптомом

глубоких смещений в современном интеллектуальном пространстве. Более того, автор вообще усматривает в эстетическом препятствии для оценки письма современной философии. «То, что создавалось, – пишет она, – как эффективный критический язык, направленный против ограниченности новоевропейских способов философии, воспринимается в эстетическом ключе, что мешает заметить и должным образом оценить критические эффекты этого письма и его возможные конструктивные применения»²⁶. Но указанное противопоставление вряд ли имеет смысл, поскольку эстетическое является структурой познания как творчества, оно связано с духовным состоянием смысла, производит синтезы сознательной жизни, в нем сохраняется то, что М.Пруст определял как глубокие отложения умственной почвы души. Оно имеет непосредственное отношение к обдумыванию того, как в действительности устроено наше мышление. С другой стороны, само знание и познание охвачено атмосферой эстетических предчувствий и впечатлений, творческих озарений; говоря о том, что человек может жить только в понимаемом мире, В.А.Лекторский подчеркивает: «Жажда знания неотделима от его творческой самореализации»²⁷. Без этого прорисовывать контуры современной культурно-исторической эпистемологии и эстетической теории, указывающих на спонтанные источники разумного, на соотношение между открытиями в познании, человеческими дерзаниями и красотой стихийности, непредвиденность перемены ума, неизбежной перед лицом искусства, неместимость произведения искусства ни в одну теоретическую формулу, его рациональную непрозрачность, просто невозможно.

Итак, сегодня эстетические прорастания, идущие в глубь сферы разума, наделенные неявным смыслом, который еще нужно истолковать, появляются в той ментальной среде, в которой происходит становление структур новой эпистемологии, ориентированных на введение в последнюю антропологического измерения, на формирование эпистемы для гуманитарного знания. Это эпистемология с явными признаками того, что можно охарактеризовать как размывание жесткой грани между познавательными и ценностными установками, теоретическим, этическим и эстетическим знанием (резкое различие между ними – явно надуманная проблема), хотя все эти признаки давали о себе знать уже давно. Просто сегодня

эти духовные поля сместились в сторону дополнительного оправдания рационального знания. В результате на территории теории познания стали появляться структуры, близко стоящие к эстетическим фактам или даже совпадающие с ними. Среди них нарратив, рассказ, роман, поэзия, драматизация опыта разума. Весьма примечательны размышления Ж.Ф.Лиотара: «Научное познание не может узнать и продемонстрировать свою истинность, если не будет прибегать к другому знанию – рассказу, являющемуся для него незнанием; за отсутствием одного, оно обязано искать основания в самом себе и скатываться, таким образом, к тому, что осуждает: предвосхищению основания, предрассудку. Но не скатывается ли оно точно так же, позволяя себе рассказ?»²⁸. Так называемое антропологическое измерение, несущее на себе печать аксиологических практик, оснащенных в том числе и процедурами эстетического переживания реальности, некими вспышками жизни, освещающими и сопровождающими образы, их игру, не может не оказывать влияния на эпистемологическую идентичность. Это достаточно убедительно демонстрируется современными исследованиями науки и культуры, в частности, в процессе анализа формирования механистической и современной физической картины мира²⁹.

Метафизические основания эстетики разума содержатся в такой интерпретации значений самого *ratio*, которая имеет свои истоком то, что есть. Из каких онтологических глубин движется сам художник к своему произведению, хорошо видно на примере трактовки скульптуры в одном из сонетов Микеланджело:

И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке – и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.
(пер. А.М.Эфроса)

Эта трактовка напоминает одну концептуализацию в японской эстетике, в соответствии с которой в понимание разума, в средоточие *ratio* вносится нечто телесное, некие фактические связи, в результате чего мы получаем «телесный разум», первичный по отношению к дискурсивному знанию. Это точка, проработанная в онтологии, есть какой-то неподъемный для самого разума камень смысла или непроходимый разумом поток, вносящий шум в гар-

монию. Камень существует, сам поток может клубиться волнами смысла, но начало свое он берет не на смысловой возвышенности, и ведет к нему не тропинка мышления, логической дедукции, его исток – на плато реальности, фактичности, открывающейся не просто в ходе решения какой-то «головоломки», а посредством каких-то других (их можно вслед за Кантом назвать практически) способностей человеческой души, включая и искусство, сказанное не имеет никакого отношения к проблеме реализма в последнем, возникающей при выстраивании довольно-таки искусственных конструкций. Для понимания того, какие мотивы могут питать эстетику разума, важное значение имеет выявление предпосылок отношения современного рационального сознания к до-рациональным и внерациональным формам. Любая форма интеллектуализации, какой бы гибкой и утонченной она ни была, не может превратить художественное исследование жизни в структуру теоретического мышления с его логической аргументацией, четкими понятиями, обладающими объективированным контентом. Художественное мышление, в отличие от теоретического, ближе к тому, что называют озарением, интуицией, непосредственным схватыванием, которые, как правило, характеризуются в качестве процедур, соединяющих познаваемое и познающего, постигаемое и постигающего; правда, еще апостол Павел, рисуя христианскую перспективу наступления совершенного, когда отвергнется разум разумных, упразднится знание и мы будем видеть лицом к лицу, усложнял эту эпистемологическую ситуацию введением понятий не только познаваемого и познающего, когда то и другое становятся, говоря религиозным языком, нераздельными и неслиянными структурами мира, но и третьего ее участника – Бога, которым познающий познан: «Теперь я знаю отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1 Кор. 13, 14).

Любая интеллектуальная деятельность предполагает не редуцируемый по отношению к теоретическому знанию элемент самоценности личностного усилия, личностных оснований, элемент Я, которое еще Фихте признавал абсолютным принципом всякого разума и знания, элемент духовного переживания, открытости душевного горизонта, за которым находится человеческий расчет по мотивам рациональности, что не исключает возможности разумного понимания тех способов, посредством которых мы

«касаемся» бытия. Что, как не попытки такого осмысления, представляет собой, скажем, анализ соотношения искусства и истины, способов обретения истинной раскрытости произведения искусства Г.Зедльмайером? Отношение к истине уже со времен Бонавентуры, считает он, входит в определение прекрасного, поскольку последнее требует соответствия образа предмету (*adaequatio imaginis ad rem*), тому, что действительно есть. Анализируя проблему времени в искусстве, Зельдмайер подчеркивает, что «даже если мы допускаем, что художественное произведение обрело для нас истинное присутствие в настоящем, все же всегда остается открытым вопрос, до какой глубины оно соизволило открыть нам свою тайну – ту тайну, которую никакие понятийные отмычки не смогут из него извлечь. Всегда остается вопрос, не явится ли в будущем кто-то, кому произведение откроется в гораздо большей степени в своем существе... От нас зависит быть хорошими или плохими “читателями”, способствовать или препятствовать тому, чтобы произведение искусства раскрыло себя. От нас зависит открывать мир истинного или ложного времени, приумножать бытие или тлен и пустоту»³⁰.

Область рациональных высказываний в эстетике очерчена тем способом их обоснования, тем методом введения порядка, которые их и специфицируют, они не укладываются в привычные ментальные рамки, в сферу рациональных соображений и рационального расчета, не сводятся к оперированию знаково-логическими структурами мысли, аналитический персонаж здесь живет в другом измерении, когда создается внутренний образ художника, становится слышимым его внутренний голос, выявляется гениальность и точность выражения невыразимого, но в то же время становится очевидным, что этот персонаж стоит перед тайной художественного мышления, перед недоказуемым знанием, знаемым неизвестным, вводящим символ, интерпретацией которого и складывается реальность, наполненная и истинных, и ложных штрихов, заложенной в основаниях мира неделимости добрых и злых помыслов, счастливых и несчастных состояний, так что даже «из этого несчастья можно извлекать и красоту, и истину»³¹. В эстетике, как ни в каких других разделах философии, ощутима правильность гетевской идеи о том, что всего мышления недостаточно для мысли. По мере осмысления в такого рода явления, в избыточные

пафосы познания, сокровенное движение мысли прочерчивает собственные контуры и аналитическая антропология. Характеризуя художественный язык Андрея Белого, В.А.Подорога отмечает, что писатель «не стремится подготовить читателя к очередному скачку собственной мысли, хотя требует от него полной доверительности». Развивая идею Шкловского о Белом как *мыслителе ряда*, автор описывает его стратегию установления и удержания рядов слов, образов, хотя надо признать, что творение писателя не вмещается ни в одну словесную формулу. Показывая, как эти плохо различимые ряды преобразуются после перевода в иной образно-терминологический строй, автор пишет: «Вокруг некой мысли идет накопление слов-образов (не понятий), они собираются в ряд, пока размытый и неточный, мысль скользит между образами, отчасти сцепляясь с ними. В этой стратегии удержания рядов Белый выигрывает в основных позициях, нигде не нарушая изначальную матрицу экзистенциально-онтологической картины мира, которой будет придерживаться и дальше. Но проигрывает в деталях, тем самым часто теряет интерес к реальности»³².

История искусства как наука (надо, однако, признать, что всеобщей истории искусства пока не создано) и искусствознание ведут свой поиск истины, придерживаясь общих норм доказательной аргументации (хотя в самих произведениях искусства логические предпосылки, предопределяющие мысль, могут пониматься весьма парадоксально, как, скажем, для героя романа Андрея Белого «Петербург», в прихотливом строе мысли которого даже предметы реального мира перевоплощались в умпостигаемые символы чисто логических построений), атрибутирования и метрики произведений искусства, у создателей которых, в их душе, всегда, по описанию М.Пруста, сохраняются глубокие отложения умственной почвы. Ко всем этим параметрам добавляется интуитивный синтез художественной репрезентации, раскрытие структур сознания собственной правоты музыканта, живописца, писателя, выполняющих практически метафизическую миссию – нести парменидовский пылающий шар бытия. Само искусство может вступать в соперничество с метафизикой на поле решения чисто философских проблем – так, в современной литературе существует точка зрения, согласно которой тот же Пруст глубже и лучше решил феноменологическую проблему, чем Гуссерль. Искусствознание схватывает

вневременное существование произведения искусства и одновременно представляют судьбу последнего как нечто меняющееся в самом его существе, творит ценностно ориентированную историю художественного сознания. Подвергая критике редуцирование интерпретации художественного произведения к чисто мыслительному истолкованию, отказываясь от поиска универсального ключа к художественным явлениям, исследователи апеллируют к скрытому от знания феномену **орега, произведенческому строю, поднима**ясь до его философского обобщения. Можно вспомнить в этой связи восточную традицию понимания произведения искусства как «следа Дао». Искусство нередко превосходит даже летописание и историческое исследование по силе жизненной напряженности и трагичности в передаче опыта прошлого.

Специфика ментальной деятельности в сфере искусства, его интеллектуальной текстуры заключается в том, что объективно-общее прочтение или то, что А.Платонов называл *точкой объективного внеотносительного наблюдения*, истолкование великой реальной темы здесь никогда не может быть чисто умозрительным, исчерпывающим, порождающим ситуацию, когда само «знание надмевает». Раскрыть эту специфику особенно трудно при обращении к конкретному произведению: как описать, например, фигуру молчащего знания в «Чевенгуре» Платонова, этого всезнающего персонажа, выполняющего функцию бодрствующего швейцара в подъезде человека? Объективное прочтение, извлекаемое в качестве образа, способствует тому, что сам художник становится, говоря словами апостола Павла, *совершеннолетним по уму* (см: 1 Кор 14, 20). Монтаж наблюдения, спроецированного в текст произведения, всегда закрепляет ритмику наблюдаемого, регулируемая субъективным актом художника, его душой, охваченной манией совершенства. Истина наблюдения имеет в искусстве релятивный, условный характер, здесь может возникнуть зазор между самой истиной и реальностью, который можно оценить с точки зрения подобий тому, что называют таинственностью мистерии, совершаемой, но не разглашаемой посвященными в процедуры художественного ясновидения, мгновенного сатори, просветления и переживания реальности, или тому, что оставляет самостоятельность «загадки», «тайны» («тайна изойдет красотой небес» (С.Малларме)), реальность которой достаточно ощутимо фиксируется на неконтроли-

руемом уровне переживания. Тема такого объективного прочтения по-новому звучит в традиции современного искусства. Так, перформативная стилистика дана не на уровне репрезентированного, а сделанного. В концептуализме с его каноническим характером пустотных объектов сам эстетический объект – внутренне инсталляционный и контекстуальный – может, по мнению исследователей, возникнуть на пересечении неуниверсализуемых культурных кодов и обеспечить молчание предмета, остаться постоянно становящимся или возможным жанром или фигурой, вызывающей ряд проектируемых мутаций, породить коллапс интерпретаций: асигнификативный предмет «можно интерпретировать таким огромным числом способов, что все истолкования выйдут заведомо произвольными и тем самым само желание интерпретировать, то есть переводить свое впечатление в форму речи, окажется парализованным. Молчание достигается здесь изматывающим перенапряжением высказывания, является результатом возникновения бесконечных возможностей означивания мира»³³. По существу, мы имеем здесь дело с отношениями, которые пропитывают собой тишину диалога, ведущегося в рамках одной ментальности, отношениями, в которых рациональное сознание растворяется, уходит в невидимую жизнь других форм опыта.

Эстетическое измерение разума может быть транслировано в формах, в которых жизнь получает определенность необходимых переходов между разными духовными структурами: аналоговый формат разума, мыслительная экстастика, эстетическая рациональность, эпистемология искусства, эстетические границы мысли, границы разума и творчества, соотношение разума и гармонии. Так, с точки зрения современного исследователя, кантовская концепция разума может быть вполне обоснованно сопоставлена с концептом гармонии и всей системой исследования способности суждения³⁴. К такому измерению ведут взгляды, характеризующие, скажем, предсуществующий образец героического деяния разума, феномен его героического энтузиазма, *героизма разума*, с которым Гуссерль связывал надежды на новое европейское возрождение в духе философии. Интенции эстетической рациональности и условия ее возможности ориентированы на выявление структур рационального знания в контексте категориального многообразия эстетики, например, категории комического (еще П.Слотердаjk подчеркивал,

что «сатирически-полемически-эстетическое измерение в истории знания обретает свою весомость благодаря тому, что оно поистине представляет собой диалектику *en marche****»³⁵, на раскрытие связи между логикой и теорией игр, распознавание эстетических образов выразительного лица логики, понятой не просто как статичный страж корректности, а как «гораздо более вдохновляющая иммунная система разума»³⁶. Они связаны с раскрытием того, как «истина меняет свой знак» (В.Хлебников), описанием места эстетического в структурах классического и неклассического понимания рациональности, соотношения света и разума (ветхозаветный феномен, описывающий способность уразуметь сердцем, или новозаветный: Христос «дал нам свет и разум» (1 Ин 5, 20)). На понимании этих явлений строится основная смысловая конструкция, очерчивающая связь разума и трансцендентальной эффективности, разума и слова, рациональности и точности чувства, истины и красоты, логического и эстетического совершенства знания, разума и мимесиса. Порядок аргументов и контраргументов в этой области связан с выявлением тенденции к абстрактности в науке и искусстве, с изучением «стыков» эстетики и кибернетики, соотношения эстетической и математической, геометрической интуиции, а также аналогового и цифрового языка. Характеризуя живопись как преимущественно аналоговое искусство, Ж.Делез считает, что в связи с такой ее чертой важную проблему ставит абстрактная живопись, которая «действует через код и программу – подразумевает гомогенизацию и бинаризацию, формирующие цифровой код. Однако абстракционисты часто становятся великими живописцами, то есть уже не накладывают на живопись внешний ей код, а, наоборот, вырабатывают код собственно живописный. Этот код парадоксален, так как вместо того, чтобы противостоять аналогии, он берет ее в качестве объекта, является цифровым выражением аналогового как такового. Аналогия проходит через код, вместо того чтобы пройти через диаграмму. Это порог невозможного»³⁷.

Чтобы концептуализировать эстетическую размерность разума, важно выявить и значение рациональных и внерациональных форм сознания, измененных состояний сознания для сферы творчества. Надо признать, что некоторые теоретические представления об искусстве могут как способствовать пониманию феномена

*** на марше (фр.).

эстетической рациональности, так и затруднять его например, как отмечал Т.Адорно, понятие умеренного модерна «препятствовало развитию эстетической рациональности»³⁸. Для нас в эстетическом видении разума наибольший интерес представляет то, как чувство разума находило выражение в метафизике.

Примечания

- ¹ Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология // Вопр. философии. 1992. № 7. С. 55–56.
- ² Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. 1911. Кн. 1. С. 153.
- ³ Одна из последних работ на эту тему: Левин Г.Д. Истинность и рациональность. М., 2011.
- ⁴ Sloterdijk P. Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung. Frankfurt a/Main, 2005. S. 396.
- ⁵ Автономова Н.С. Познание и перевод. М., 2008. С. 539.
- ⁶ Мамардашвили М. Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб., 1997. С. 397.
- ⁷ См.: Singer A. Aesthetic Reason: Artworks and the Deliberative Ethos (Literature and Philosophy). Pennsylvania State Univ., 2003.
- ⁸ Хармс Д. Полет в небеса. Стихи. Проза. Драммы. Письма. Л., 1991. С. 483.
- ⁹ В современной западной литературе эта матрица изучается в основном в историко-эстетическом ключе. Отметим здесь лишь наиболее интересные из исследований последнего времени. Рассматривая эпистемологию вне постмодернистских рамок и подвергая критике структуры инструментальной рациональности, выявляя воздействие релятивизма на реалистические теории знания, Кр.Баки-Глюксманн стремится обнаружить истоки современной эстетической теории в рационализме Просвещения и нарисовать картину ее развития в концепциях ряда влиятельных фигур от Ницше до Барта, представления которых образуют причудливую парадигму, объединяющую их единством аллегорического стиля, сплавом эстетики и этики (см.: *Vuci-Glucksmann Ch. Baroque reason: the aesthetics of modernity*. P., 1994). Д.Тригг, применяя критику рациональности к анализу современной ситуации, пытается построить модель пострациональной эстетики (*Trigg D. In The Aesthetics of Decay*. N.Y., 2006). Другой исследователь показывает, как в философии Хабермаса идея коммуникативной эстетики выстраивается в терминах теории рациональности, какое место эстетическая рациональность занимает в системе коммуникативной рациональности (*Duvenage P. Habermas and Aesthetics: The Limits of Communicative Reason*. Rand Afrikaans Univ., 2003).
- ¹⁰ Кребель И.А. Территория предела: эстетика мысли русского модерна. М., 2011. С. 32.
- ¹¹ Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб., 2007. С. 25.
- ¹² Шестов Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии). М., 2007. С. 17.

- ¹³ *Бахляр Г.* Новый рационализм. М., 1987. С. 289.
- ¹⁴ *Дали С.* Завоевание иррационального // Искусство. 1989. № 12. С. 49.
- ¹⁵ *Бычков В.* Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. М., 2010. С. 460.
- ¹⁶ *Автономова Н.С.* Цит. соч. С. 210.
- ¹⁷ *Лекторский В.А.* Трансформация эпистемологии: новая жизнь старых проблем // Эпистемология: перспективы развития. М., 2012. С. 13.
- ¹⁸ *Деррида Ж.* Cogito и история безумия // *Голобородько Д.Б.* Концепции разума в современной французской философии. М., 2011. С. 146.
- ¹⁹ *Автономова Н.С.* Цит. соч. С. 201.
- ²⁰ *Гегель Г.В.Ф.* Феноменология духа. М., 2000. С. 41.
- ²¹ *Автономова Н.С.* Цит. соч. С. 531.
- ²² *Швырев В.С.* Рациональность как ценность культуры. Традиция и современность. М., 2003. С. 169.
- ²³ Там же. С. 119–120.
- ²⁴ *Автономова Н.С.* Цит. соч. С. 14–15.
- ²⁵ Там же. С. 290.
- ²⁶ Там же. С. 387–388.
- ²⁷ *Лекторский В.А.* Трансформация эпистемологии: новая жизнь старых проблем // Эпистемология: перспективы развития. М., 2012. С. 25.
- ²⁸ *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М.–СПб., 1998. С. 74.
- ²⁹ См.: *Гайденко П.П.* Христианство и генезис новейшей европейской естествознания // *Философско-религиозные истоки науки.* М., 1997; *Косарева Л.М.* Рождение науки нового времени из духа культуры. М., 1997; *Подорога В.А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 2. Ч. 1. М., 2011.
- ³⁰ См.: *Зедльмайер Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб., 2000. С. 243, 257.
- ³¹ *Мамардашвили М.* Цит. соч. С. 434.
- ³² *Подорога В.А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 2. Ч. 1. С. 46–47.
- ³³ *Рыклин М.* Фактура, слово, контекст: объект в традиции московского концептуализма // Искусство. 1989. № 10. С. 16.
- ³⁴ См.: *Coleman F.X.J.* The Harmony of Reason: A Study of Kant's Aesthetics. Univ. of Pittsburgh Press, 1974.
- ³⁵ *Слотердайт П.* Критика цинического разума. Екатеринбург, 2001. С. 326.
- ³⁶ *Bentham J. van.* Psychologism in Logic? // *Studia Logica.* 2008. № 88. P. 83.
- ³⁷ *Делез Ж.* Френсис Бэкон: Логика ощущения. СПб., 2011. С. 123.
- ³⁸ *Адорно Т.* Эстетическая теория. М., 2001. С. 54.

О.А. Губанов

Художественно-эстетические аспекты симулякра (на материале коммерческой, дигитально модифицированной музыки)

Сфера бытия симулякров – психологическая, так как симулякр невозможен на уровне самой вещи, материальной или нематериальной, но привносится в неё извне¹. Эта сфера не принадлежит ни порядку субъекта, ни порядку объекта, она интересубъективна, т. е. существует для множества субъектов, но не обладает никакими объективными свойствами. Она невозможна для чисто субъективного восприятия, так как изначально адресована множеству реципиентов и реализуется как таковая лишь в определённом семантическом/антисемантическом поле. Поле это не соотносимо ни с какой реальностью-квазиреальностью, кроме своей собственной. Но оно априори имеет некую невербализуемо-неосмысляемую, неосуществляемо-невоспроизводимую идеальную модель, едва ли доступную познанию, особенно рациональному. Она берёт начало в тех смутно-хаосмических универсалиях бытия, которые через мистическую хору, спазмы гено- и фено-текста оформляются в некие симулятивные конструкции². Эти универсалии не трансценденты, но имманентны некоему интер-бессознательному, т. е. типичны для некой конвенции. Симулякры есть бесконечные следы этих хаосмических универсалий, поглотившие в том числе и более «традиционные» образно-символические трансцендентные миры. Последние не мертвы, как многим представляется, но аккумулярованы в более сложные квазиструктуры, которые будут составлять основу следующей, так сказать, постапокалиптической фазы развития человечества. Они не представляют никакой иной ценности, кроме той цены, за которую способны себя продать.

Симулякры имеют строгую иерархию. Так, симулякры высшего уровня это техногенно-корпоративное ноу-хау, которое можно копировать, но нельзя создать неотличимую копию того же уровня, ибо она сразу будет отнесена к следующему, более низкому уровню, который можно было бы назвать подобием симулякра. Симулякры высшего уровня, т. е. воспринимаемые нашим дигитально ориентированным сознанием как первоисточник, первое и наиболее ярко-значительное воплощение некоего концепта, весьма близки к своей идеальной модели, они в определённом смысле почти совершенны, как бы идеальны. Эстетические характеристики их безупречны (симулякры высшего уровня виртуозно встроены в контекст своего представления, самопредставления, они сделаны по всем канонам-законам красоты, просто лишены подлинного, трансцендентного содержания, не являются референтами вечного, духовного), этические же вообще сняты. Симулякры высшего порядка напрямую корреспондируют с политикой и масс-медиа, в которых морально-этический компонент лишь симулируется. Симулякры следующего уровня менее совершенны, содержат больше недостатков. Эстетические качества их менее выражены, заведомо вторичны, дешевы, кичевы, хотя и выдаются за некое новшество. В самом же деле они суть менее профессиональное подобие симулякров высшего уровня. Существует также низший уровень, который можно было бы назвать подобием симулякра – более косно-провинциальный, малобюджетный или созданный на общественных началах, не содержащий пыла и энтузиазма верхних уровней. Есть и симулякры, располагающиеся между этими уровнями, переходящие с одного уровня на другой.

Симулякр не есть следствие деградации-девальвации символов, символического. Он не постсимволический и не квазисимволический, он сущностно другой, вбирающий в себя символическое и деконструирующий, истощающий его. Он – шаг в развитии *пост*-культуры. Симулякр обладает определенным эстетическим потенциалом. Он ещё более, чем символ, противопоставлен природе и одновременно приближен к ней, более непосредственно воздействует психологически, физиологически, но при этом антиреференциален, имманентен самому себе и неизбежно интерсубъективен, т. е. он независим и гиперзависим.

Симулятивная сущность объекта связана исключительно с его восприятием. В эстетическом плане в современных арт-практиках субъекту-интерсубъекту предлагается воспринимать квазисимволический объект-квазиобъект, который на самом деле является лишь симуляцией. Нечто выдаётся за то, чем не является. ИмPLICITно или EXPLICITно симулякр переоценивает себя, набивает цену всеми правдами и неправдами. Уловки именно психологические: гипноз, психофизиологическое «зомбирование», гиперцепция. При этом когнитивный диссонанс неизбежен и фатален, он – основа восприятия симулякров. Ещё на стадии перцепции в нас закрадывается ощущение, что нас обманывают. Мы поддаёмся соблазну, боготворя и презируя соблазняющий нас объект-квазиобъект. Мы его покупаем-потребляем, обличая и одновременно смакуя его. Маргинальное занимает место магистрального. Симулякр, который некогда был ничем, в глобализирующемся мире становится всем.

Сказанное применимо к сфере современной музыки. В стремлении скрыть гигантскую подмену и сохранить свой онтологический статус музыка становится сегодня больше чем музыкой: шоу, эротикой, телом, танцем, тишиной, денежным эквивалентом. То есть её теперь невозможно отделить от внемзыкальных элементов, которые вкупе с ней и по отношению к ней могут рассматриваться как «ультрамузыка». Последняя ориентирована на гаптическое переживание. Музыка-симулякр рассчитана на тактильные ощущения. Она становится лишь частью, и подчас не самой важной, гиперреальной ультрамузыки. Манера пения приближена к «живой» разговорной речи, а игра на музыкальных инструментах упрощена, доступна непрофессионалам. Непрофессионализм культивируется. В телевизионных шоу («Минута славы», «Две звезды», «Прожектор Пэрис Хилтон») поют и музицируют все, кому не лень: циркачи, спортсмены, актёры, продюсеры. Музыка почти обретает плоть, зомбируя слушателей и заставляя себя покупать/скачивать. Посредством психоакустических процессоров, компрессоров и эквалайзеров возникает эффект твёрдо-плотно-близкой музыки. Рекламно-ярко-броская физически-телесная музыка ежесекундно назойливо вдалбливается в уши. «Слишком реальная реальность» подобной музыки призвана скрыть ее нереальность, неподлинность – ведь якобы реальному нужно постоянно доказывать свою реальность.

Музыка-симулякр всеядна. В ней зачастую вполне органично воспринимается самая дикая и нелепая эклектика. Этническое фальсифицируется, извращается, интегрируется с чуждыми ему элементами (вспомним кощунственные обработки русских народных песен в репертуаре Надежды Бабкиной). Музыка-симулякр основана на простейших кодах и закономерностях, которые познаются-потребляются сразу, не требуют расшифровки и интеллектуальных усилий. Поэтому она адресована массам во всех частях земного шара.

Такая музыка поставляет потребителям телесное как своё единственно подлинное содержание. Это «останки» смыслов музыки. Низменно-телесное актуализуется в двух векторах – сексуальности и агрессии. Агрессия заложена в самих физических характеристиках современной, ориентированной на массы музыки – злоупотреблении низкими частотами (использование субгармоник). Она проявляется в сверхактивном ударном звукоизвлечении на музыкальных инструментах, особенно на барабанах, ревущих тембрах гитар, резкой атаке и напряжённой манере пения, нормализации звучания с высоким значением RMS. Агрессия – неотъемлемое свойство музыкальной эстетики безобразного, чьи доминанты – ритм, искажение и крик. Различные формы агрессии реализуются и на ультрамузыкальном уровне: в брутальном имидже поп-артистов, в содержании музыкальных клипов. На рок-концертах вершится фантасмагорический апокалипсис. Появляются агрессивные музыкальные-ультрамузыкальные жанры-стили субкультуры, например, Dead Metall, Trash Metall.

В Средневековье музыка помогала людям заботиться о спасении души. Через пение органумов христиане приобщались к высшему бытию, духовно очищались. Сегодня место души в симуляционной среде занимает тело. Оно подвергается давлению моды, гламура, бодибилдинга, салонов красоты. Музыка тоже обросла телесностью. Искусство звукорежиссуры предусматривает целый набор «косметических процедур» для голоса (типа обработки де-эссером и ревербератором), в «криминальных» случаях голос накачивают метафорическим латексом и ботоксом: исправляют фальшь тюнером, «осветляют» пение эксайтером. В результате «тело голоса» в поп-музыке становится безупречно-идеальным и абсолютно безжизненным.

По мере освоения музыкальной индустрией новых технологий в музыкальной эстетике стала выкристаллизовываться паракатегория «саунда» (от *англ.* – звук, звучание). «Саунд» – это идеальная абстрактная норма звучания жанра-стиля. Она связана с особенностями музыкального материала, звуковой подачи, сведения. Специалист, отвечающий за эстетику музыкального звука, называется саунд-продюсером. В среде музыкантов бытует понятие «фирменный саунд», под которым подразумевается профессиональное безупречное узнаваемое звучание (звук ноу-хау), как правило, связанное с большими финансовыми инвестициями. Музыка становится искусством саунда. Множество современных композиторов-исполнителей априори считают свою музыку безупречно гениальной и размышляют лишь о качестве записи-сведения своих «артефактов».

Новые технологии вносят в процесс сочинения и исполнения музыки свои коррективы. Теперь она делается и редактируется визуально в компьютерных программах, на рабочей станции или портостудии. Глаза становятся не менее востребованными, чем уши. Искусственные эффекты и обработка призваны сделать исходный звук более естественным. Качество его напрямую зависит от количества вложенных в музыкальное оборудование денег. Музыка-симулякр не может быть достоверно отражена в нотной записи, она распространяется в MIDI и аудиоформатах.

На специализированном оборудовании имеется огромное количество электронных звуков-тембров. Они – чистой воды симулякры, безжизненные, мало чем отличающиеся один от другого, лишённые какой бы то ни было референции. Следовательно, вся алеаторическая музыка, сделанная с использованием этих звуков-тембров (House, Drum and Bass и др.), – также симулякр.

В социальных сетях, например, «Вконтакте» вся музыка есть гипер-интертекст. Один и тот же музыкальный артефакт может фигурировать под разными названиями, затрудняющими его «различание», иметь разную длину (кто-то может обрезать начало или конец), разный саунд: кто-то загружал аудиофайл в социальную сеть с лицензионного CD-диска, в сжатом формате Мр3 или оцифровывал с кассеты. В качестве дополнительного удовольствия к музыкальному артефакту романтической эпохи может поставляться барабанная дробь вместе с Шубертом.

Вообще, «Вконтакте» – ризома для симулякра общения. Здесь каждый имеет своего двойника. При этом молодое поколение часто выбирает в качестве аватара героев компьютерных игр, несуществующих сюрреалистических монстров или нечто подобное. Думается, что это далеко не случайно и связано с желанием, полностью отрешившись от реального «Я», раствориться в виртуальном пространстве. Кстати, разложение системы ценностей ультрамузыки проявляется и на уровне сугубо материальном. Любые ноты, книги, аудиотреки теперь не надо покупать, их можно бесплатно скачать в Интернете. Теперь они ничего не стоят.

Существенным представляется вопрос о способности сохранять в цифровой аудиозаписи акустические характеристики «живых» инструментов, запечатлеть духовную сферу исполнения, адекватно воспроизводить её. Ведь нередко приходится слышать от музыкантов-академистов, что в цифровом звучании классики пропадает что-то самое главное. Специфика компьютерной обработки и передачи информации, базирующаяся на последовательности двух цифр (0 1), создает идеальную среду для бытования симулякров. Тот, кто не знает главного, не заметит его отсутствия.

Музыка сегодня утратила самоидентичность, отказавшись от просодического и миметического принципов. Все средства музыкальной выразительности превратились в симулякры. Нет более ни одного мелодического хода, который не был бы пошловато-банальным и не вызывал бы воспоминания о его употреблении в сотне других музыкальных сочинений. Мелодия часто заменяется в современных музыкальных артефактах невыразительной речью на одном-двух звуках, сопровождающейся брутальными или нимфеточными придыханиями.

Ладовые ресурсы практически не задействованы. Вездесущ лишь минор гармонического и мелодического вида. В нём пишутся и весёлые песни, словно и в них закрался глубинный трагизм. Мажор звучит фальшиво, используется лишь как средство сарказма, издёвки, например, в стиле панк.

Богатейшие возможности классической музыкальной гармонии не используются. Зачастую стремятся вообще обойтись без последней. Нередко в аранжировке поп-песен применяются лишь барабаны и пара электронных тембров, оттеняющих начало или конец части песенной формы. Это и материально, и акустически

выгодно: можно меньше возиться со сведением, качество звука при воспроизведении в мобильном телефоне или Mp3-плеере не слишком ухудшится. Чем уже динамический диапазон, чем меньше обертонов и звуковых красок, тем лучше для всяких относительно дешёвых звуковоспроизводящих гаджетов.

Ритм как живое движение музыки сегодня отсутствует. Взамен нам предлагают заикленное воспроизведение дискретных единиц, партии, которые призваны скрыть отсутствие подлинного ритма. Даже метра нет! Ибо он – дыхание музыки, богатое нюансами. Теперь всё записывается под мёртвый метроном, он со своей идеальной точностью звучит как набат метру!

Из музыки ушла динамика. Используемая при сведении обработка начисто убивает градации громкости, чтобы ни в коем случае трек не звучал на один децибел тише других! Нужно сделать его максимально ровным и громким.

Крупные формы покинули музыку. Даже полноценная песня постепенно становится роскошью, однако она не может окончательно исчезнуть. Ведь песня – наиболее массовый жанр. Как писал Ж.Бодрийяр, масса «не обладает ни атрибутом, ни предикатом, ни качеством, ни референцией» и «превратилась в публику, которую интересуют только зрелища»³. Именно массам адресованы артефакты композиторов-песенников и вообще любые музыкальные симулякры. Нужны всё более мощные средства воздействия, всё новые технические новинки на музыкальном рынке, которые позволяют сделать музыку ещё более яркой и броской.

Само сочинение музыки сегодня становится симулякром. Значение слова «композитор» как нельзя более приблизилось к своей этимологии (*lat. compositor – составитель*). Это ведь иллюзия творчества – использовать эффекты производителей «железного» музыкального оборудования и без стеснения ставить свою фамилию под очередным музыкальным опусом! Это палимпсест, алеаторическая мозаика. Многие сочинители, понимая, что лишь компилируют/комбинируют уже когда-то бывшее, отказываются от титула «композитор», сознательно становятся анонимами, выступают в социальных сетях под никами. А музыкальные артефакты они называют уже не произведениями, но треками, вещами, штучками. При этом наблюдается гипертрофия «композиторства». Отсутствие музыки словно пытаются компенсировать миллионами новых и новых музыкаль-

ных артефактов. Модно паразитирование на академической музыке. На наш взгляд, поп- или рок-аранжировки классических шедевров – это уничтожение их подлинного смысла, замена его симулякром.

Автора сознательно убивают, заменяя «производителем текстов», интегрируют его в крупные корпорации. Часто мы не знаем композитора, сочинившего какой-нибудь хит, но нам хорошо известно имя продюсера, который его продвинул, или исполнителя. Композитор как выразитель человеческого духа посредством музыкальных звуков, композитор-творец стал не нужен и невозможен. Музыка как просодически оформленная рефлексия, как невербальное интонирование духа массами не востребована. Тем не менее в современной музыке наблюдается явление транссентиментализма. Например, в поп-музыке заметна усталость от диктата джаза и рока, она постепенно возвращается в лоно сентиментальной романсовости (цыганщине, элементам романтической классики), к якобы народным истокам.

Исполнение музыки сегодня – это тоже симулякр. Певцы, хоры и оркестры поют и играют под фонограмму не только эстрадную музыку, но и классическую, т. е. симулируют исполнение. Ещё более показательный симулякр – оркестр на сцене, который аккомпанирует певцу, открывающему рот под фонограмму. Причём в самой фонограмме и близко нет оркестровых партий, лишь барабаны (и то виртуальные) и ещё кое-что. И всё это транслируется по телевидению с пометкой «Живой звук». Есть и симулякры-танцоры, которых заставляют якобы играть на сцене на музыкальных инструментах. Ведь танцоры, как правило, визуальнее эффектнее «настоящих» музыкантов: у них лучше фигуры, они хорошо держатся на сцене, пластично двигаются. При этом зажимают совершенно не те аккорды на гитаре и нажимают не те клавиши на выключенном (!) синтезаторе, когда звучит фонограмма. Это и комично, и симптоматично одновременно.

Даже в интерпретации академической музыки современными профессиональными, особенно молодыми музыкантами, зомбированными дигитализированным сознанием, постепенно пропадает что-то самое главное, некий не вербализуемый эйдос, который условно можно обозначить как присутствие духа в музыке. Классика теряет свой изначальный духовный смысл, превращается в бутафорию, самопародию. Она становится почти музейным ретро-

дежавю-симулякром. Музыковеды по-своему, без использования постмодернистской терминологии описывают эту проблему и стремятся найти пути её решения. В.Н.Холопова разработала спецкурс «Теория музыкального содержания» с целью помочь молодым музыкантам отыскать для себя подлинный, духовно-символический смысл академической музыки⁴. Музыковед В.В.Медушевский призывает использовать православный подход к трактовке и анализу классической музыки, видя в этом единственную возможность не исказить ее исконный смысл⁵.

Моцарт и тот в условиях *post-* становится симулякром. Его гениальность дискредитируется «портретом Моцарта» на монетах номиналом 1 евро, «Реквиемом по мечте» (саундтрек к кинофильму, композитор Клинт Мэнселл), настойчиво приписываемым миллионами «меломанов» Моцарту. «Гуляка праздный» с шизофренической улыбкой на лице – такова характеристика Моцарта в новейших телепередачах, озвученных иногда заводными мотивчиками современной попсы. В исполнении музыки Моцарта сегодня исчезает её сокровенная глубинная суть. В ДМШ каждому учащемуся предстоит исполнить «что-нибудь из Моцарта», зачастую посредственно, невыразительно тарабаня по клавишам то, что некогда было вечным (как теперь видно – не вечным!) солнечным светом в музыке. Неподготовленные слушатели-симулякры-потребители слышат в главной теме первой части соль-минорной симфонии мотив, поразительно похожий на мелодии поп-песен. Дальше главной партии и слушать никто не хочет, дальше всё раздражающе-непонятное, вроде как лишнее... Моцарт сегодня для дигитально ориентированного слушателя – имя, лишённое своей подлинной гениальной сущности, ибо псевдорепрезентируется современными реципиентами больше как этикетка без какого бы то ни было духовного смысла. Финансовые клещи безжалостно впились в Моцарта в готовности как угодно извратить его облик, лишь бы привлечь к нему внимание и заработать на нём как можно больше денег. Шлейф непонимания, откровенного издевательства, паразитирования на имени композитора тянется за его музыкой, становится всё более грязным и уже никогда не отстирается.

Венским классикам удалось создать столь совершенное говоряще-поющее музыкальное зеркало, что отражение души человека в нём было идеальным. В симфониях Моцарта, в сонатах Бетхо-

вена невозможно заменить ни одной ноты, чтобы не разрушить целого. Уже романтизм устаёт от этой идеальности, в зеркале появляется трещинка. Человек видит себя в этом зеркале в несколько надтреснуто-искажённом виде. В послевоенный период XX в. зеркало раскалывается, и мы смотримся в разбросанные осколки. Всё взаимоподменяемо, взаимоподставляемо. Припев от одной песни легко приклеивается к куплету другой, барабаны из одной песни легко вставляются в другую, даже партия из одной симфонии Моцарта вставляется в другую. Большинство не заметит подмены.

Звёзды эстрады соблазняют нас своей светящейся, искрящейся, фантазмагорической пышностью, расточительностью, миллионами долларовых вложений в звуковое и световое оборудование, наряды, украшение сцены, подтанцовку, рекламную раскрутку и т. д. Они стараются соответствовать своей «заявленной» божественности. Ведь всё, что продаётся, самопредставляется как идеальное, абсолютное, неизбежное, единственно возможное, ценное. В аудиозаписях звёзд эстрады нет ни одной ошибки, они просто невозможны. Исполнение ими музыки гиперреально, так как каждое её воспроизведение совпадает с самим собой. Ремейки – это симулякр усовершенствования, обновления, бесконечное осовременивание. Коммерческая музыка искусственно-идеальна: электронные аналоги живых инструментов и голосов совершеннее настоящих, они не скрипят, не пищат, не фальшивят, они безупречны. Певец стремится быть сверхчеловеком, ему нужен не только идеальный голос, но и такие же внешность, клип, продюсер, запись, и только тогда он состоится как товар, тогда он может котироваться.

Помимо основной «Армии любовников», кроме передового отряда, авангарда коммерческой музыки, есть ещё «камикадзе» и «пацифисты», которые также заслуживают внимания. Первые живут «горением», отдают себя музыке целиком и полностью. Другие – это, по Ж. Делёзу, «шизофреники», не вливающиеся в общую струю, ищущие собственный путь⁶.

И в тех, и в других подкупает искренность, их вера в то, что они делают. В основном «пацифисты» и «камикадзе» являются рок-музыкантами, но ещё в диссидентском понимании этого стиля как музыки протеста, подполья, по-домашнему гениальной элитарности, ставшей предметом всеобщего достояния. Ведь сегодня

и рок-музыка подверглась коммерциализации, в сущности, кроме саунда и более широкого круга тем в текстах, она уже ничем не отличается от поп-музыки.

Музыкальное искусство перестало быть суперинтеллектуальной абстракцией, оно становится, как сейчас говорят, жизненным. Уже не всегда можно отличить пение от речи, а текст песни от простого разговора. Примером могут послужить нарративные тексты рэперов. Эта черта проявлялась в музыке ещё с начала эры постмодернизма, в частности, в «хэппенинговой» музыке Дж. Кейджа, где реальный жизненный процесс становился музыкальным арт-объектом, если был помещён в специальное арт-пространство. Стирается дистанция между артистом на сцене и слушательской аудиторией, всем предлагается участвовать: танцевать, петь, погружаться в транс.

Для музыкальных меломанов-гурманов по сей день существует и сверхсложная для восприятия и понимания музыка, причем как в академической среде (проводятся фестивали современной музыки академико-авангардистского направления), так и в сфере эстрады. В стиле арт-рок уже на заре постмодернизма появились композиции, по сложности и идейной целостности не уступающие классическим симфониям и сонатам (Пинк Флойд, «Обратная сторона луны»).

Ныне всё суперпрофессионализировалось и дилетантизировалось одновременно. Искусство с миллионными долларовыми вложениями лишь симулирует жизненность, ведь оно напрямую связано с бюджетом и привлечением профессионалов такого уровня, что сделать нечто подобное «в домашних условиях» простым смертным не под силу.

Коммерческая музыка сегодня вобрала в себя богатство музыки прошлого, но деконструировала его, пропитала симулякрами. Так, в поп-музыке можно усмотреть «следы» следующих эпох и стилей:

– от Средневековья – воздействие музыки наряду с вербальной и визуальной коммуникацией (гиперцепция в музыкальных видеоклипах), создание культа (культ звёзд шоу-бизнеса);

– от барокко – представление об идеальных нормах стилей, жанров и т. д., любовь к эмблемам (постеры с изображением звёзд, их символов);

– от классицизма – строгая организованность, диктуемая «форматом», «собранность» музыкального материала, его ясность и логичность;

- от романтизма – лиричность, транссентиментализм;
- от импрессионизма – внимание к звуковым краскам, тембрам, саунду;
- от экспрессионизма – агрессивная исполнительская подача, общий трагический пафос;
- от джаза – основополагающая роль ритма, свинг и синкопы.

Активно внедряются в коммерческую музыку и достижения авангардизма. Так, электронная музыка, т. е. созданная при помощи электронных технологий и электромеханических музыкальных инструментов, возникла в среде композиторов-авангардистов, но сегодня в эстрадной музыке существуют десятки жанровых разновидностей «электронщины». Одна из них – клубная музыка, создаваемая диджеями, причём иногда в процессе её звучания. В ней присутствуют как черты минимализма (длительное повторение одних и тех же музыкальных фраз), так и алеаторический принцип, ведь диджей складывает музыкальную «мозаику» в произвольном порядке. Черты сонорики можно выявить, например, в жёстком низкочастотном саунде рок-групп, когда партии гитар и баса фактически перестают быть различимыми. Полистилистика – один из жанровых признаков арт-рока. Она также весьма часто встречается в поп-музыке в виде цитат из классики или песен, смешения стилей.

Можно констатировать, что в современной коммерческой музыке присутствуют все основные атрибуты постмодернизма: эклектичность, снятие оппозиции «элитарное – массовое», игровой характер, обилие всякого рода симулякров. В последние десятилетия наблюдается смещение ценностных установок в популярной музыке: главным становится качество звука, умение обработать музыку, скрыв возможные недостатки исполнения. Подчас это «улучшение» делает неестественными голосовые или инструментальные тембры. Но эта неестественность принимается за правило и становится естественной в рамках поп-музыки. Продукция последней ориентирована на формат, в связи с этим подчас сложно отличить музыку одного композитора от музыки другого, голос одного певца от голоса другого. Главным критерием качества музыки оказывается «фирменный» саунд, во многом обусловленный бюджетом записи творческого продукта.

Музыка разорвала связь со своей «средой обитания» – нотным письмом, перешла в электронно-цифровой вид, именно этим обусловлена прерогатива новой категории – саунда. Современную музыку невозможно адекватно записать нотами, так как радикально сместилась роль средств выразительности и новые их преобразованные виды уже никак не зафиксировать «традиционным» письмом.

Разумеется, намеченные в данной статье аспекты новейшего бытия музыки – лишь тезисы, требующие более фундированного доказательства.

Примечания

- ¹ Другое понимание симулякра в эстетике см.: *Маньковская Н.Б.* Феномен пост-модернизма. Художественно-эстетический ракурс. М., СПб., 2009. С. 48–58; *Бычков В.* Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. М., 2010. С. 706–708.
- ² См.: *Kristeva J.* La révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XXe siècle: Lautreamont et Mallarmé. P., 1974. P. 23, 83–84.
- ³ *Бодрийяр Ж.* В тени молчаливого большинства (http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/aver/01.php).
- ⁴ См.: *Холопова В.Н.* Теория музыкального содержания. Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2009.
- ⁵ См.: *Медушевский В.В.* Интернет-ресурсы: Христианский взгляд на музыку и музыкальную терапию (<http://siya.aonb.ru/index.php?num=1632>); О происхождении и сущности серьезной музыки (<http://www.portal-slovo.ru/art/36037.php>); Куда идём – куда заворачиваем? (<http://lampada.ucoz.ru/publ/18-1-0-12>); Рок-музыка как орудие глобализма, направленное на молодежь (http://www.moral.ru/rock_globalizm.htm); Христианские основания сонатной формы (<http://www.portal-slovo.ru/art/36036.php>).
- ⁶ См.: *Textual strategies: Perspectives in post-structuralist criticism* / Ed. with an introd. by J.V.Narari L., 1980. P. 283–291.

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

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

Символ и символизация в художественно-эстетическом измерении (Фрагменты новых материалов для Триалога)*

Вниманию заинтересованных читателей предлагается выборка материалов из новых писем авторов «Триалога»¹, посвященная дискуссии по проблемам символа, символизации, символизма в искусстве, которые они считают существенными в современной эстетике и философии искусства и притом практически не разработанными. В настоящем тексте в уже установившемся триаложном формате намечаются основные и различные подходы к кругу названных тем, выявляются некоторые значимые проблемы символизации в искусстве.

В.В.Бычков (Москва, 24.02.11)

Дорогие друзья,

я начал размышлять о предварительно данных в прошлых письмах формулировках, о последних письмах о. Владимира с вопрошаниями² и последующими размышлениями о том, как вообще-то трудно на них отвечать и лучше раствориться в размытостях и символическом тумане околобытия и якобы существования и сомнамбулически парить над миром пакибытия. И стало мне так грустно, что я не нашел ничего лучшего для начала, как взять свое старое письмишко о символизации (от 05.11.10), умилиться его могучей концептуальности при одновременной легкой размытости смыслового поля, капнуть на него скупой муж-

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

ской слезой неизбежной печали по ускользающему смысловому ряду и повторить его в аспекте некой деконструкции-реконструкции мыслесимволов и размышлизмов, постоянно помня гениальную мысль великого Делёза о том, что повторение – мать учения и... убежище для дураков...

//28.03.12.

Готовя сегодня, через год после написания этого письма, текст к фрагментарной публикации, я снял весь этот повтор в целях экономии места и вынужден отослать вас и потенциальных читателей к только что вышедшей моей статье на эту тему³. Завершался текст изъятая из письма следующей фразой: //

В некоторых художественно-сакральных феноменах типа иконы, которую Флоренский, как известно, считал предельной формой выражения символа и вершиной искусства, художественный символ как бы сливается с религиозным, то есть может обладать энергией архетипа, являть его в чувственно воспринимаемом мире. Относится ли эта функция к эстетической специфике символа, составляет ли суть художественного символа, еще предстоит осмыслить. Во всяком случае мне. Здесь я вплотную подошел к проблеме бытия религиозного символа, на чем хотел бы остановиться и спросить более компетентного в этой теме собеседника – отца Владимира. Что и как мыслит он в этой плоскости? Имеет ли смысл вообще говорить о религиозном символе? И, если да, то чем он в Вашем понимании отличается от художественного и отличается ли?

Жду от вас, дорогие друзья, любых соображений по проблеме символизации. Я не столько дал ответы на какие-то вопросы из этой интереснейшей и значимой для всех нас темы, сколько наметил проблемы, поставил вопросы, определил примерное поле для новой дискуссии.

Спасибо за долготерпение. Жду.

Ваш В.Б.

В.В.Иванов (Берлин, 26.02 – 01.03.11)

Дорогой Виктор Васильевич,

собирался уже несколько дней нацарапать Вам письмо о моем понимании *символизации*, но замешкался и сейчас ругаю себя за промедление. Было бы идеально, если б вчера мы одновременно

получили по электронному конверту: я от Вас и Вы от меня. Теперь же мне предстоит решить трудную задачу: зафиксировать уже продуманные мысли в таком виде, в каком они сложились до знакомства с Вашим посланием. Это важный момент. Поскольку если не принять сего обстоятельства во внимание, то у Вас может сложиться впечатление о моей агрессивной готовности вступить в логомахическую полемику... Упаси меня Бог! Примите мое нынешнее письмо как нечто родственное розановским «опавшим листьям», ибо речь идет не столько о теории, сколько об экзистенциальном опыте жизни-в-символизме. Об изложенных в Вашем письме идеях я смогу судить только после основательного их продумывания. Теперь мне еще рано высказывать свои согласия или несогласия с ними.

Еще одна оговорка: я собирался писать, так сказать, невзирая на авторитеты не из-за дьявольской гордыни, а исходя из скромного желания поделиться своим опытом в проблематической сфере символизаций. Мое словоупотребление будет вполне свободным и во многом не соответствующим уже устоявшимся смыслам, вкладываемым в рассматриваемые понятия.

Теперь перехожу к делу.

Помните, как Дмитрий Карамазов высказал пожелание «сузить» человека, ибо слишком он «широк». Вот и я хотел бы «сузить» понятие символа. Исходя из своего опыта, мне кажется, что оно приложимо только к ограниченному классу эстетических объектов и процессов. Возможно, однако, и расширительная интерпретация символа. Одно другого не исключает, если речь идет о различных сферах эстетического опыта и способах его вербализации. Поэтому мой подход не только не исключает другие истолкования символа, но даже и подразумевает их.

Для дальнейших рассуждений о символе и символизации нужно оговорить две предпосылки. О них, собственно, я и собирался Вам написать. Обе они тесно связаны друг с другом, и разделить их можно только условно.

Первая предпосылка (могла бы быть и второй): *контекстуальная*.

Приступая к рассуждению о символе, я спрашиваю себя: в каком контексте оно разворачивается? Решающий вопрос: ощущаю ли я себя принадлежащим к творческому движению (школе, направлению, группе и т. п.), культивирующему жизнь в определен-

ной символике и ее активно творящую, или я существую вне такого контекста в качестве человека, интересующегося проблемами символизма, решавшимися более или менее удачно в уже давно исчезнувших культурных контекстах? Обозревая современную ситуацию, я не нахожу течений и т. п., для которых символизм был бы чем-то живым и эстетически реальным. Последние следы действительного символизма я усматриваю только в рамках Серебряного века. Уже возникновение акмеизма знаменовало сознательный отход от эстетики и практики символистов. И чем дальше, тем хуже... Было создано немало прекрасных произведений искусства, но к которым – при самом расширительном подходе к символу – он приложим быть не может, если мы только не станем – любой ценой и вопреки намерениям самих художников – проделывать такие герменевтические процедуры. Соответственно понятие символа (и, разумеется, символизации) приложимо только к таким произведениям, создатели которых были *символистами*. Символистом же – по выражению А.Блока – не становятся, а *рождаются*. Символист – носитель определенного типа сознания, способного к трансцендированию за пределы эмпирической действительности и – в идеальном случае – обладающего раскрытыми органами духовного восприятия. Здесь, я предполагаю, Вы заметите, что обладание такими «очами мысленными» недостаточно для создания эстетически ценных произведений. Конечно, недостаточно. Я имею в виду только тот случай, когда художник способен творить символы, в которых духовные и эстетические смыслы имманентны друг другу. Поскольку в современности таких мастеров что-то не видно, остается пребывать в пустыне. И хотел бы применить, да не к чему...

Итак, я констатирую отсутствие контекста для рассуждений о символизме как живом явлении. Что остается? Два компенсаторных варианта: 1) музейный, 2) библиотечный.

1) Музейный контекст.

В поисках среды, благоприятной для символизаций, можно попытаться выработать метод транстемпоральных путешествий. Еще паломники в Страну Востока разработали систему упражнений, благодаря которым в них развивалась способность «магического проникновения в отдаленные времена и состояния культуры». Я не вижу в этом ничего утопического. Каждый имеющий

подлинный музейный опыт – в той или иной мере – обладает такими способностями. Здесь, конечно, возникает опасность некоторой *люциферизации* сознания, когда человек, пренебрегая современностью, внутренне живет в прошлом: в одной какой-либо эпохе или странствуя по многим (чему способствует постоянное пребывание в больших музеях, типа Эрмитажа или Лувра). Здесь, несомненно, присутствует игровой, карнавальный момент, но возможно и более серьезное путешествие в минувшие времена. Пишу об этом лишь намеком, поскольку в этом письме хочу только поставить вопрос о контекстуальном подходе к проблеме символизма без того, чтобы дать на него более или менее связный ответ.

2) Библиотечный контекст.

Наименование еще более условное, чем первое. Под музеем я, действительно, понимаю реально существующий музей (музеи), который представляет в данном отношении род лаборатории для проведения транстемпоральных экспериментов: либо карнавального, либо эзотерического характера, либо для достижения синтеза этих двух подходов в различных – иногда взрывоопасных – пропорциях. Тогда как «библиотеку» я использую только в качестве метафоры, имею же в виду только «книжный» контекст, в рамках которого происходит процесс осмысления проблем символизма и т. п. Основные понятия рассматриваются, так сказать, *sub specie aeternitatis*. Предполагаю, что наша дискуссия пойдет в этом направлении. Собеседники уютно расположились на вершине башни из слоновой кости и, бросая время от времени взгляды на «библиотечные» ландшафты, размышляют о сути символизации. Мне кажется, дорогие друзья, вам понятно, о чем идет речь, поэтому перехожу к следующему пункту...

...в последнее время меня занимает мысль о третьем контексте: культовом, но в таком случае придется покинуть эстетическое поле и вступить в сферу, в которой эстетические критерии применимы только в очень ограниченном смысле. Более того: меня начинает искушать мысль о том, что понятие символа и символизации реально применимы только в сфере культа ... здесь многое остается мне самому не до конца ясным. В качестве пробной гипотезы рискну сформулировать следующий тезис: перенесение культового (в широком смысле, включая и эзотерические (масонские и т. п.) культы, а также церемониальную магию (*horribile dictu*) понятия

символа в сферу эстетическую основано на некоторого рода недо-разумении. *Символ есть по существу понятие, реально примени-мое только в сфере действенного культа. Предполагаю, что все трудности, которые возникают при чисто эстетическом подходе к символу, коренятся именно в этом непропорциональном отсечении магически-культовых корней подлинной символизации.*

Здесь хочу еще раз подчеркнуть, что пытаюсь эскизно набросать мыслишки, бродившие в моей голове до получения письма В.В. Если этого не учесть, то последний гипотетический тезис получит полемическую окраску, но на самом деле он продумывался мной совершенно независимо от Вашей теории символа, хотя теперь предвижу, что в будущем вокруг этого пункта может возникнуть плодотворная дискуссия. Пересекая положенные мной границы, замечу только кратко и – в данном случае осознанно полемически, – что не считаю любую форму «выражения смысловой предметности» в искусстве полностью идентичной *процессу символизации*. Этот процесс носит в культе онтологический характер, тогда как эстетическое *выражение* в большинстве случаев имеет условно миметический и даже иллюзорный (Schein).

Теперь несколько слов о другой предпосылке: условно назову ее *экзистенциальной*.

Она подразумевает, что символ переживается в субъектной (не субъективной) сфере, иными словами, экзистенциально: вне объективации. А ведь обычно символ воспринимается уже в объективированном контексте. Сама история искусства – в той форме, в которой она существует теперь как наука, – представляет собой объективацию творческих процессов, протекавших в экзистенциальном времени. Особенность этого времени заключается в его принципиальной нелинейности и неизмеримости приемами, приложимыми к времени в обычном смысле этого слова. Такое время, говоря словами Платона, есть «подвижный образ Вечности». Переживая символ экзистенциально, мы приобретаем тем его смыс-лам, которые пребывают в Вечности.

Если мы примем во внимание эту предпосылку и будем твердо различать между экзистенциальным и объективированным сим-волом (а также между двумя измерениями символизации), то возникнет меньше терминологической путаницы в ходе дальнейших виртуальных бесед.

Таковы – в предельно кратком виде – мои соображения, которыми я хотел с Вами поделиться до получения Вашего письма. Если будет желание о них услышать что-либо подробнее или если возникнут вопросы и возражения, то буду очень рад ответить. Но теперь, вероятно, было бы уместно сосредоточиться на круге проблем, очерченном в Вашем последнем письме.

Всем собеседникам сердечный привет. В.И.

В.В.Иванов (16.03.11)

Дорогие собеседники!

Чувствуется, что мои последние письма не пробудили в вас желания на них откликнуться. Так мне и надо, хотя, конечно, писать «в пустоту» занятие мало вдохновительное. Но дай мне, Господи, «зрети мои прегрешения и не осуждати брата моего...». В числе этих «прегрешений» нахожу и собственное промедление с ответом на замечательное послание В.В. от 24.02.11. Вызвано оно, впрочем, вполне уважительными причинами. Не буду говорить о занятости и т. п., поскольку подобные вещи носят чисто внешний характер. Скажу по существу: письмо В.В. похоже на многобашенный замок. Брать его штурмом не имеет никакого смысла. Остается только присесть на холмик и любоваться издали гармоническим сооружением. Напрашивалось другое решение: изложить собственные взгляды на проблему символизации, а там посмотреть, что получится из сопоставления наших текстов. Словом, по своему обыкновению совсем запутался в лесу неограниченных возможностей...

Однако чтобы дело не затягивалось, решил остановиться на более динамичном – хотя и несколько рискованном – варианте. Если нам удастся наладить разговор о символизации и символизме, то надо с самого начала позаботиться об адекватном понимании тех смыслов, которые мы вкладываем в эти – многозначные и порядком затасканные – понятия. И вот, читая письмо В.В., я ясно вижу, что – при общем и принципиальном согласии в главном – мы наделяем понятие *символизации* довольно-таки различными содержаниями. Не усматриваю в этом ничего драматического. Можно и в дальнейшем пользоваться терминами, как нам удобно, привычно и приятно. Только будем по-дружески учитывать особенности словоупотреблений других собеседников. Поэтому мои нынешние вопрошания не носят полемического характера.

В чем же я вижу разницу?

Например, В.В. пишет: «Символизация... составляет основу практически любой художественной активности, любого творческого метода». Даю цитату в сокращении.

В моем понимании дело обстоит несколько иначе. Символизация составляет основу только для вполне определенного вида творчества, имеющего сознательной целью создание символов. Говоря словами В.В., символизация «являет собой становление и жизнь художественного символа». Лучше не скажешь. Но разве этот принцип лежит в основе *любого* творческого метода? Разве каждое произведение искусства – символ? Если же отбросить слово «символизация» и написать: «выражение смысловой предметности составляет основу...», то остается только поддакивать и одобрительно качать головой. Таким образом, в моем внутреннем эстетическом обиходе символизация и выражение не идентичны друг другу. Символизация может быть «Выражением смысловой предметности» почти во всех случаях, – тогда как выражение отнюдь не всегда является актом символизации. Оставим при этом в стороне те явления в истории искусства, которые игнорируют оба принципа, не нуждаясь ни в «выражении», ни в «символизации» (например, минимализм). И помимо минимализма имеется достаточно артефактов, ничего не «выражающих» и ничего не «символизирующих», но вполне обладающих эстетическими качествами.

Следовательно, символизация не является универсальным принципом, приложимым к любым видам художественного творчества, или, несколько по другому выражаясь: да, действительно, является универсальным принципом, конститутивным для формирования культуры, стиля, школы, направления и т. п., сознательно стремящихся к созданию символов. В то же время существует иной, не менее универсальный принцип: принцип подражания (миметизм). Эстетическая теория и практика, ставящие во главу угла «подражание природе», разрабатывают совершенно иные методы, чем эстетика символизма. Можно, конечно, в известной перспективе, обнаружить в миметически ориентированном искусстве приемы символизации, но вряд ли сами миметики будут рады такой герменевтической процедуре. Нет нужды приводить общеизвестные эскапады знаменитых художников

против символизма в искусстве. Зачем же тогда обозначать их творческие акты как символизацию? Не лучше ли оставить символизацию символистам?

Здесь встает «роковой» вопрос: а кого считать символистами? Только тех, кто сознательно исповедует символизм как свое мировоззрение, или всех тех, в чьем творчестве мы обнаруживаем символическое содержание? Явно, что многие художники, называвшие себя символистами, с определенной точки зрения таковыми не являются и, наоборот, есть немало мастеров, творивших символы, но обозначавших их при помощи иных терминов. В духе В.В. можно было бы различать между имплицитным и эксплицитным символизмом. Но в любом случае речь идет о произведениях, насыщенных символическим смыслом, и в этот ряд не должно включать работы миметического характера. Какой-нибудь портрет репинской кисти безусловно нечто «выражает», но абсолютно ничего не «символизирует», и сам Репин с недоумением отверг бы любую «символическую» интерпретацию своего творчества.

Этот простейший пример показывает мне, что символизация не является основой «любой художественной активности». Но это так *мне кажется*. Вполне допускаю другие перспективные точки зрения. Просто в дальнейшем надо их учитывать в разговоре, тогда будет легче понять друг друга.

Так вот, для меня символизация – процесс создания символа. Тут уместно спросить: а что первично, символ или символизация? Яйцо или курица? Символ обуславливает символизацию или символизация – символ? Вопрос представляется неразрешимым, если рассматривать творчество в линейно временной перспективе. Вздохнется несколько легче, если допустить реальность метафизического измерения эстетического бытия. Сложность описания процесса символизации в немалой степени заключается в его *синтетической* природе, включающей в себя в различных пропорциях «кванты» времени и вечности. С такой точки зрения символизм предстает *метафизическим синтетизмом*. Этот термин, как мне представляется, более корректно – хотя и сухоовато – соответствует сути символизации.

Символизация создает символ, как *сочетание несочетаемого*. В истории это происходит на разных уровнях и с различными целями, но сам принцип остается неизменным. Я насчитываю пять

основных типов символизаций: 1) астрально-окультиный; 2) розенкрейцеровский; 3) сюрреалистический; 4) нигилистический-абсурдистский; 5) метафизико-синтетический. Те творческие процессы, которые не владеют тайной «сочетания несочетаемого», не могут считаться символизациями. Опять-таки повторю, я пытаюсь кратко охарактеризовать проблему с позиций метафизического синтетизма (моего эстетического мировоззрения) и вполне признаю другие точки зрения. Письмо В.В. тоже носит позиционный характер и выполнено в жанре *манифеста*. Оно выглядит, в известной степени, программой какого-то нового художественного (и в реальности еще не существующего) направления (с основными принципами которого я согласен).

На этом заканчиваю. Смысл моего письма сводится к вопросу: символизация составляет основу *любой* художественной активности или только той, которая является символистски ориентированной? Можно было бы многое еще написать, но не стоит ли иногда обмениваться краткими репликами для оживления нашего виртуально-электронно-кофейного разговора.

С братской любовью В.И.

В.В.Бычков (21.03.11)

Дорогой Вл. Вл.,

простите меня, грешного. Справедливый упрек в нашем вербальном нереагировании на Ваши письма. Однако смею Вас уверить, Вы пишете не в пустоту. Ваши письма внимательнейшим образом изучаются. Они поднимают действительно кардинальную проблему символизации и вызывают у меня серьезные размышления над моей собственной концепцией и над проблемой в целом. Идет мыслительный процесс, и достаточно сложный, поверьте мне. Я не хотел бы с разбегу ответить: но ведь вроде бы в моей «башне» все четко прописано даже с дефинициями. Нет! Так не будет.

Я постоянно размышляю, однако множество суетных дел и проблемок не дают возможности сесть и спокойно по пунктам все прописать, опираясь теперь уже на две слегка проступающие из мрака концепции символизации. В ближайшие дни надеюсь сесть за такое письмо. Не будем торопить друг друга. Это, может быть, самые кардинальные вопросы философии искусства, и стоит еще раз все хорошо взвесить. В Ваших вопросах (о миметизме и сим-

волизме, например) заключена значимая проблема для эстетики, которую я вроде бы когда-то решил для себя, но сегодня в свете Вашей ее постановки я опять задумался над своим решением. Верно ли оно? Или если верно, то в каком плане?

Сейчас же просто хочу поблагодарить Вас за Ваши хорошо продуманные письма и поставить один вопрос, на который я хотел бы получить ответ: а что лично Вы все-таки имеете в виду под *символом в искусстве*, когда пишете, что «символизация составляет основу только для вполне определенного вида творчества, имеющего сознательной целью создание символов»?

Я вот, в силу своего скромного разумения, попытался дать свое определение художественного символа, которое тоже как бы кануло в пустоту, то есть не вызвало никаких эмоций или мыслительных вибраций. Так ли уж оно чуждо Вам?

Желательно было бы получить от Вас нечто подобное, хотя Вы и враг точных дефиниций. Однако, может быть, нечто описательное, чтобы мне было за что зацепиться, чтобы дружески поддёргать Вас за пушистую бородку...

С самыми добрыми и радостными чувствами, что дело-то идет, слава Богу!

Брат Ваш по вербальным мукам

и творческим взлетам мысли и эстетического чувства В.Б.

Н.Б.Маньковская (Москва, 21.03.11)

Дорогие друзья,

Включаясь в разговор о символизации после прочтения Ваших писем, хочу начать с короткой реплики.

Мне кажется, стоило бы уточнить, что речь у нас идет о символизации именно в художественно-эстетической сфере, а не какой-либо иной – религиозной, ритуально-обрядовой (языческие обряды, масонская символика), научной (математические символы), государственной (флаг, гимн), политической (символические акты), военной (воинские ритуалы), бытовой (символические формы поведения) и т. п. В искусстве же символизация вершилась во все времена, с глубокой древности и поныне, а не только в символизме как таковом. Приводить примеры из разных художественных областей – от наскальной живописи до египетских пирамид, от месс Баха до «Герники», от средневековых храмов до кинопро-

екта К.Маркляя «Часы»... – можно бесконечно, но мне это кажется излишним. Другой вопрос, что символизация в символизме – русском, французском, бельгийском – обладает своей спецификой, и о ее отличиях от других типов художественной символизации есть смысл поговорить специально.

Символизация в моем понимании – и процесс, и его результат. Собственно, в лингвистическом отношении это отглагольное существительное, наподобие «объективации». Так что дискуссия по поводу «или – или» представляется мне довольно надуманной. А вот обсуждение сущностных различий между аллегорией, художественным образом и символом, которым посвятил свое глубокое, оригинальное исследование В.В., мне кажется, можно было бы продолжить. Аллегория представляется мне, если можно так выразиться, однозначным знаком. В ней заложено некоторое рациональное содержание, легко раскрываемое в кругу посвященных (скажем, голубь или роза в библейских живописных сюжетах в восприятии людей воцерковленных) и не требующее интерпретации. В отличие от аллегии художественный образ многозначен, многослоен, и вся герменевтико-феноменолого-интерпретационно-рецептивная линия в эстетике, не говоря уже о художественной критике, бьется над его интерпретацией с разных позиций – от метафизических до сугубо рассудочных. Соблазн последних, спровоцированный сложной структурой образа, по сути, чужд его символической сущности. Символ же – здесь я разделяю позицию В.В. – невозможно создать сознательно: он воплощает глубинные метафизические смыслы, возникает по наитию, в порыве творческого вдохновения, в результате озарения и воспринимается реципиентом на столь же иррациональном уровне, адекватном самому процессу и результату символизации. Символ, действительно, носит общечеловеческий, вневременной характер, вызывает эстетическое наслаждение при контакте с ним независимо от расовой, национальной, конфессиональной и т. п. принадлежности воспринимающего. Именно это, как мы все понимаем, и позволяет погружаться в художественный мир Вавилона, Египта, Индии, Греции, Рима, Древней Руси и других великих культур прошлого, восхищаться памятниками индуистского и мусульманского искусства, проникаться эстетическими идеями

Серебряного века. А вот как протекает процесс символизации сегодня, в условиях техногенной цивилизации – тема весьма дискуссионная. Надеюсь, к ней мы еще обратимся.

С весенними пожеланиями Н.М.

В.В.Бычков (22–24.03.11.)

Дорогие друзья,

Ваши вчерашние письма и порадовали меня, и устыдили за долгое молчание (письмо Вл. Вл., понятно), и поставили в некоторое тупиковое положение. Не понимаю, что делать. Или разбирать по пунктам интересные, но не всегда мне понятные и нередко дискуссионные положения Ваших (в большей мере относится к письмам Вл. Вл.) писем, или пытаться (в который уже раз!) разъяснить свою позицию, которую, как мне кажется, я предельно точно изложил в «многобашенном замке». Однако даже сама эта красивая метафора Вл. Вл. подтверждает, что моя простая концепция представляется почему-то неприступным замком. Как быть? И в чем здесь дело?

Не понимаю. Не знаю. Не умею.

Поэтому отключаю, насколько смогу, разумный контроль и предамся свободному потоку сознания на тему, инициированную и мной самим, и Вашими письмами.

Честно говоря, этот месяц мало способствует аналитическим рассуждениям. Он весь в эстетическом созерцании. В Москве (для Вл. Вл.) проходит баховский фестиваль. Практически каждый день в Доме музыки идут баховские концерты. Мы все с большой радостью посещаем их, а я – так особенно, как с юности влюбившийся в музыку великого немца. Н.Б., кроме того, еще и смотрит почти все спектакли фестиваля современного польского театра, который проходит в рамках «Золотой маски».

Открылся баховский фестиваль «Страстями по Иоанну» при участии Bach-Collegium из Штутгарта, с неплохими западными солистами, и, главное, дирижировал сам Хельмут Риллинг. Последний раз он был в Москве лет 20 назад, потом я слышал его в Германии и думал, что он уже отошел от активной работы. Нет! Дирижировал крайне вдохновенно. И хоры наши (при хорошем управлении-то) научились хорошо петь Баха. Так что и в Москве теперь Бах звучит очень даже воодушевляюще. Правда, возможно, реальное исполнение как-то еще улучшается на уровне моего вос-

приятия (идеализируется при формировании «эстетического предмета»), воспитанного на многочисленных записях Баха под управлением того же Риллинга с прекрасными солистами, оркестрами, хорами, которые я регулярно слушаю.

Далее были Месса си минор, Рождественская оратория, органные и инструментальные концерты, немало зарубежных исполнителей, завершается фестиваль в пятницу Бранденбургскими концертами Лейпцигского Гевандхаус-оркестра под управлением Кристиана Функе. Тоже, конечно, слушаем, хотя эти концерты знаем почти наизусть.

Все эти баховские пиршества возвращают меня в блаженный 75-й год, когда я на три месяца попал в ГДР, был там совершенно свободен, подолгу жил в Лейпциге и Дрездене и постоянно слушал Баха и в Томас-кирхе, и в Кройц-кирхе. С тех пор я полюбил и Гевандхаус-оркестр, и Кройц-хор. Незабываемое впечатление произвели на меня тогда и живые исполнения кантат Баха в Томас-кирхе, органные концерты в пространстве, где до сих пор витает дух Баха. Тогда я не размышлял ни о какой символизации в искусстве, а безмятежно предавался высокому парению на волнах великой музыки, изучал все доступные картинные галереи Берлина, Ваймара, Дрездена и других городов, предавался созерцанию шедевров архитектуры (к счастью, их немало сохранилось в ГДР). Мысли же и мозг мой были заняты византийской эстетикой, материалов для которой я немало накопил в немецких библиотеках (особенно в Берлине и Лейпциге). Позже с таким же упоением и без всякой профессиональной герменевтики я слушал Баха и в ФРГ (не только Баха, естественно, но здесь речь о нем, ибо фестиваль днесь).

Сегодня же после каждого баховского концерта я (ах, злодей!) с маниакальной педантичностью радостно восклицаю: вот где величайшая художественная символика во всей ее мощи и глубине! А ведь именно об этой символикe я и пишу. И что же здесь непонятного? Мы все ее переживаем, живем ею! И имеем дело здесь не с культовым символизмом, а только и исключительно с художественным, возникшим, естественно, в религиозно просвещенном сознании, в контексте высокой Культуры и на литургическом материале, но таковым практически было и все великое Искусство Культуры от Древнего Египта до... Ну, скажем обобщенно, до XIX в. уж точно. Далее вплоть до наших дней можно говорить не об Искусстве

в целом, но об отдельных великих личностях Искусства, которые все хорошо нам известны и в немалом числе. Этот художественный символизм доступен и сегодня всем реципиентам, обладающим достаточно высоким эстетическим вкусом, ориентированным в случае с Бахом на музыкальный художественный опыт.

Был ли Бах символистом? Конечно. Но «имплицитным» (Вл. Вл. уместно употребляет в этом контексте сей термин), ровно в той же мере, в какой и любой *великий* (*не всякий!* – ответ на пример с портретом Репина) художник является подлинным символистом.

В моем «многобашенном замке» речь ведь идет не о всяком искусстве, не об эмпирическом уровне искусства, не об «объективированном» (в терминологии Вл. Вл.) искусстве, а об искусстве «в идее», как сказал бы Гегель, о метафизике искусства, т. е. о символизации и художественном символе как *принципах* искусства, или о неких идеальных законах (в этом смысл любой категориальности в науке), по которым должно строиться искусство в принципе, к чему стремится внесознательно любой художник, но чего редко кто достигает.

Может быть, в портрете Репина (я сейчас не стал бы огульно это утверждать – у него есть и сильные в художественном отношении портреты) и нет художественного символизма, но в «Джоконде» или в некоторых портретах Рембрандта (предельно миметических в понимании Вл. Вл.) он, несомненно, есть. Однако художественный символизм именно в понимании автора «многобашенного замка», когда художественный символ осознается как *сущностное ядро* художественного образа, произведения *высокого* искусства, являющее собой высшую ступень *художественности*. При этом я подчеркиваю регулярно, что *далеко не всякое произведение искусства этим ядром обладает*. Вот ведь собственно о чем идет речь у меня. И с этим символизмом ничего общего не имеет рациональный символизм типа: три ангела на иконе «Троицы» символизируют триединого Бога, а алтарь в храме – духовное небо и т. п.

Кстати, дорогой Вл. Вл., меня удивила Ваша фраза о том, что в моем письме якобы изложена программа «какого-то нового художественного (и в реальности еще не существующего) направления (с основными принципами которого я согласен)». Мне льстит, что Вы согласны с основными принципами, но это отнюдь не программа нового, еще не существующего направления, но *принципы*

высокого Искусства Культуры, которое существует очень давно и которое, увы, уже скончалось, и ничего подобного в будущем я не вижу. Об этом мой «Апокалипсис» и многие другие работы, в том числе и письмо о символизации. Многобашенный замок выстроен на основе анализа моего восприятия произведений всего высокого Искусства с древнейших времен до нашего времени, на основе моего постоянного эстетического опыта в сфере искусства. Моя теория символизации основана на принципах уже ушедшего Искусства, а не манифест чего-то, чаемого в будущем. Я не вижу ни сегодня, ни в ближайшем будущем ничего, что предвещало бы появление искусства, основанного на художественной символизации. Увы, ни-че-го!

В наших с Вл. Вл. письмах вырисовываются две концепции, которые формально в некоторых пунктах вроде и совпадают, если в какой-то формулировке убрать ключевое слово, заменить его другим и т. п., но по существу – это, как мне кажется, разные концепции. И в этом конечно нет ничего драматичного (Вы правы, Вл. Вл.), но важно, чтобы мы сами-то правильно понимали их различие и плоскости соприкосновения и пересечения.

Собственно, мой замок и посвящен максимально подробному разъяснению моей позиции. Хотелось бы, дорогой друг, получить нечто подобное и от Вас.

Мне импонирует Ваше стремление рассматривать проблему символизации в искусстве *sub specie aeternitatis*. Именно в этом плане, как мне кажется, символисты усмотрели сущность любого подлинного (высокого) искусства в его символизме. Именно в этом ключе я и пытался построить свой «замок», т. е. ориентируясь на метафизический подход к искусству, а не на эмпирический в данном случае. И именно в этом плане я рассматриваю художественный символ в качестве эстетической сущности любого подлинного искусства в его высших (шедевральных или близких к этому уровню) достижениях. Конечно, это отнюдь не общепринятое понимание символа в искусстве. Так же, как и Ваше. Здесь две авторские концепции, требующие еще детального разъяснения и подробного разворачивания.

Вы вводите свое определение символа как «сочетание несочетаемого» и даете 5 исторических этапов символизации. Вот об этом в нашей переписке я и просил бы Вас написать подробнее,

не отправляя нас читать Вашу прекрасную монографию «Петербургский метафизик. Фрагмент биографии Михаила Шемякина» (СПб., 2009). Я изучал ее очень внимательно, с уважением и пониманием отношусь к этой оригинальной концепции, но и у меня возникли некоторые вопросы по ее поводу.

В чем, например, заключается эстетический (или художественный) смысл «сочетания несочетаемого»? Ведь не всякое же сочетание несочетаемого обладает им? Сейчас такими сочетаниями несочетаемого напичканы практически любая инсталляция и любой арт-проект «актуального искусства». Не думаю, что все их Вы отнесете к символизму в Вашем понимании, хотя кое-кто из авторов этих проектов сознательно стремится выдать их за символические (тот же Бойс – его Blitzschlag и другие артефакты), и есть большая герменевтическая литература на эту тему.

Или вот сюрреалистический тип символизации в Вашей классификации. Сюрреалистов в XX в. было множество. Несколько великих и тьма, мягко говоря, малохудожественных, но все они использовали принцип сочетания несочетаемого. С другой стороны, в лучших (и высоко символических, с моей точки зрения) полотнах Миро я не вижу сочетания визуально несочетаемого. Напротив, многие из них организованы на принципах тонкой гармонии цветоформ. Достаточно ли сие определение для обозначения художественного символа? Символа, свидетельствующего о том, что перед нами действительно высоко художественное произведение, а не просто визуальная головоломка?

Между тем мне импонирует сам принцип «сочетания несочетаемого» как один из, может быть, фундаментальных принципов художественного произведения. И меня в 1970-е гг. интересовал этот принцип в совершенно другом, правда, вербальном оформлении и в несколько ином контексте. Я даже писал на эту тему специальные статьи и ввел этот сюжет в первое издание моего учебника «Эстетика» (2002 г.), которое, кажется, у Вас есть. Потом я его существенно перерабатывал постоянно и продолжаю сию приятную процедуру до сих пор, что-то из него убирая, а что-то вместо этого добавляя, так как объем его и так очень велик для учебника. Я имею в виду мою концепцию «Художественных (или эстетических) оппозиций» (см. с. 292–294). Там я взял только один аспект этих оппозиций – именно психологический и намеревался

когда-то рассмотреть все более широко и связать с антиномизмом богословско-философского мышления, но так до этого руки и не дошли. Поэтому сам принцип «сочетания несочетаемого» значим в искусстве. Это несомненно, и я рад, что мы очень давно и разными путями (правда, вероятно, от одних источников – антиномизма догматов, «Ареопагитик» и идей Флоренского об антиномическом мышлении) пришли к пониманию этого. Однако вопрос стоит о сущности: все ли оппозиции в произведении искусства способствуют созданию художественно значимого произведения? Любое ли сочетание несочетаемого автоматически являет собой художественный символ?

Далее. Когда Вы настойчиво акцентируете внимание на том, что символизация имеет место только там, где *сознательно* ставится цель создания символов, я могу это понять, но думаю, что эта символизация не имеет отношения к художественной символизации, хотя и каким-то образом участвует в создании произведения искусства, его образного строя и т. п. На мой взгляд, что, кстати, отмечает и Н.Б., художественным символизмом чаще всего и как правило отличаются те произведения искусства, где такой цели художник *сознательно* перед собой не ставил, а просто творил, пел, как птицы поют. И получилось высокохудожественное искусство, обладающее художественным символизмом, который присущ самой природе художественного выражения. А вот там, где такая цель ставилась сознательно, как в творчестве символистов, например, высокохудожественные символы удавались далеко не часто. Кажется, Вы тоже это сознаете и не даете в своей классификаций этапов символизации собственно символистский.

Кстати, почему все-таки? Ведь даже в живописи были очень неплохие символисты. Те же Бёрн-Джонс, Россетти, Моро, Редон, Дени, Шаванн, Карьер, Бёклин, и ряд этот Вы сами можете еще порядочно продолжить. Все они, кстати, могут быть отнесены и к тому творческому методу, которому Вы напрочь отказываете в символизме, – миметизму. Конечно, они миметисты в определенном смысле, работают с формами видимой реальности, не только не деформируя их (как, например, Гоген, которого тоже не без основания относят к символистам), но часто, напротив, почти иллюзорно выписывая, и при этом создают художественные символы, используя миметизм как средство. Или это совсем не так?

Взять того же Сегантини. За что его, Бёклина, Россетти так высоко ценил Кандинский? Не думаю, что за миметизм, а скорее всего именно за художественный символизм – *выражение* художественными средствами в формах видимого мира, за ними и с их помощью мира духовного. Это и есть, по-моему, подлинная символизация.

Понятно, что выражение и символизация в принципе не синонимы. Ясно, что не всякое выражение даже в искусстве дает художественный символ. Однако я же об этом и пишу, когда рисую иерархию образной структуры в искусстве, *только в пределе, на высшей ступени образного развития достигающей уровня художественной символизации*. Как правило, большинство произведений искусства и там, где сознательно стремятся к символизации, и там, где о ней не думают и даже не знают, что это такое, не добиваются до этого уровня, оставаясь на тех или иных уровнях образности. Только шедевры и близкие к ним произведения высокого искусства. У того же Бёклина на этот уровень выходит, пожалуй, только «Остров мертвых», все остальное – так, жалкие потуги к символизации. Особенно там, где он берется за какие-то аллегорические или мифологические сюжеты. Символизм, идущий от *ratio*, на мой взгляд, мало общего имеет с собственно художественным символизмом. Между тем у того же так нелюбимого Вами Левитана на уровень высокого художественного символизма легко поднимается полотно «Над вечным покоем», да и ряд других пейзажей приближаются к этому.

И, честно говоря, никакого «сочетания несочетаемого» у большинства символистов даже из перечисленного выше ряда я не усматриваю. Ну, какие сочетания несочетаемого у самого, пожалуй, сильного из них – Пюви де Шаванна? Я думаю, Вы не вычеркнете его из рядов подлинных символистов. Символистов по духу, а не по букве.

В Вашей классификации, к моему удивлению, отсутствует и средневековый период. Точнее, если обратиться все-таки к Вашей книге, к первой ступени символизации (астрально-окультурной), Вы относите из Средневековья только образ Тетраморфа, а из древности образ Сфинкса. Однако с моей точки зрения, Тетраморф – это и не художественный символ, а просто условное обозначение четырех евангелистов, восходящее к ветхозаветно-

му духовно-визуальному архетипу, но достаточно произвольно связанное Преданием с конкретными евангелистами. Во всяком случае, это совсем не тот символ, который я имею в виду под символом собственно художественным.

Согласно моей концепции, Тетраморф, как и любой иной образ, может быть в изобразительном искусстве решен высоко художественно, и тогда он поднимается до художественной символизации, но бесчисленное количество тетраморфов в западном искусстве просто остаются условными изображениями евангелистов, не обладающими художественным символизмом, условными знаками их, не более. Это же я мог бы сказать и об образе сфинкса. Притом практически ни одно из тех конкретных изображений, что я знаю, не поднимается до уровня высокого художественного символизма. Это действительно попытка визуализировать мифологический образ сочетания несочетаемого (как, кстати и кентавр, сатир, пан и т. п.), как правило, художественно мало удачная.

А вот действительные шедевры средневекового художественного символизма, типа высокохудожественных русских икон, кажется, не попадают в круг Вашего внимания, вашей классификации. А именно в них-то я и усматриваю почти недостижимые высоты художественного символизма. В том же «Голубом Успении» или в «Троице» Рублева, в его «Вседержителе» из Звенигородского чина и т. п. В чем дело? В них, конечно, трудно усмотреть сочетание визуально несочетаемого, как в сфинксе, но вряд ли на этом основании можно отказать им в самом высоком художественном символизме.

Не примите мои вопросы, заданные в напористой манере, за стремление критически отнестись к Вашей концепции, давно сложившейся, проведенной через всю жизнь и явно более глубоко продуманной и аргументированной, чем, возможно, мой импрессионистский замок из синтетической кости. Я все-таки строю его не так давно, как Вы Вашу теорию метафизического синтетизма. Между тем я просто искренне хочу понять ее и определить ее место в пространстве моего понимания эстетического, в моей философии искусства. Понять, имеем ли мы здесь какие-либо точки соприкосновения или это действительно два разных многобашенных замка, выстроенных на разных берегах реки, которые никогда не смогут сойтись, а замки открыть ворота для брата с того берега.

Другой круг вопросов, также сильно меня интересующих в круге нашей проблематики и который Вы тоже вскользь затрагиваете, – это соотношение культового, или религиозного, символа и собственно художественного. Вам представляется, что подлинным символом, возможно, является только культовый («Символ есть по существу понятие, реально применимое только в сфере действенного культа»). Хотелось бы знать, что Вы имеете в виду.

Евхаристические Дары? Тетраморф? Символ веры? Икону как предмет культа? Что? Все из перечисленного в том или ином контексте именуют символами, но что Вы имеете в виду?

Здесь мы вплотную приближаемся к понятию «метафизический», но нельзя же в одном письме вопрошать и вопрошать. Время и меру знать.

Вы понимаете, Вл. Вл., что разговор наш только начинается. И я специально заостряю какие-то моменты и в Вашей, и в своей концепциях, чтобы в процессе неспешных размышлений и продумывания и своих аргументов, и Ваших, может быть, сблизить наши позиции, а возможно и что-то в последний раз скорректировать, уточнить в них и полностью развести.

Обнимаю, размышляю даже над своими вопросами, поставленными здесь (насколько они правомерны и корректны), и с нетерпением жду писем.

Если что-то еще придет на ум, сразу же напишу. И от Вас прошу того же.

Н.Б. хотел бы нижайше просить более подробно развить свою реплику, за которой несомненно ощущается особая концепция, возможно, отличная от уже вырисовывающихся в наших с Вл. Вл. письмах.

Братски В.Б.

В.В.Иванов (29.03 – 01.04.11)

Дорогие собеседники,

прежде всего хочу кратко откликнуться на реплику Н.Б. Она дает повод для дальнейшего уточнения нашей терминологии. Внутренне размахнулся было на большое письмо, но вот послышалась уже не реплика, а целая речь В.В., радостно взволновавшая своим вниманием к моему любимому детищу – метафизическому синтезму. Она побуждает меня без промедления приступить к ответу на поднятые в ней вопросы. Но все же начну с *реплики*.

Я совершенно согласен с Н.Б. , что «речь у нас идет о символизации именно в художественно-эстетической сфере». В то же время мне представляется невозможным оградить *эту сферу* непроницаемой стеной от других сфер, с известным правом также претендующих на обладание тайнами символизации. Но, разумеется, тем строже и тщательней надо защитить понятие символа от интерпретаций, существенно искажающих его подлинный смысл. Основная работа в этом отношении уже проделана. Остается только присоединиться к традиции и в дальнейшем соблюдать предложенные правила игры. Например, «представители точных наук называют употребляемые ими при вычислениях буквы тоже символами. Но мы спутаем весь наш анализ, если будем называть символами буквы, употребляемые математиками в своих математических операциях» (Лосев). Связь между научными понятиями и их знаковыми обозначениями совершенно случайна и носит, согласно Лосеву, *отвлеченно-диспаратный* характер. Впрочем, если представителям точных наук нравится, то пусть они и впредь говорят о математической и химической символике. «Это, – как выразился Лосев, – нам не мешает». Однако при серьезном разговоре о проблемах символизма не стоит тратить время на опровержение такого использования эстетического термина.

Так же обстоит дело и с тем, что Н.Б. относит к сфере государственной «символики». В этой сфере мы имеем дело (скажу, следуя опять-таки за Лосевым) с точно фиксированными, конвенциональными и общепризнанными в своем значении знаками, тогда как «символ не имеет точно зафиксированного и конвенционального значения». В этом пункте, однако, в отличие от научной «символики», я допускаю возможность плодотворного разномыслия, принимая во внимание истолкование понятия *эмблемы* Андреем Белым.

Поэтому не представляется необходимым резко разграничивать сферу художественной символики от эмблематики. «Эмблему можно выполнить художественно, и тогда это будет художественная эмблема» (Лосев).

Еще сложнее обстоит дело с тем, что Н.Б. называет «религиозной, ритуально-обрядовой» сферой символизации (ритуал от лат. ritus и означает *обряд*; лучше было бы писать о сфере культовой – или литургической – символики, поскольку наряду с обрядами (ритуалами) еще большее значение для нее имеют *таинства*;

различие между таинством и обрядом в данном отношении более чем существенно). Я также не отождествлял бы – без уточнений и оговорок – религиозную сферу с культовой (Н.Б. пишет через запятую, что предполагает отнесенность обоих прилагательных к одному существительному: сфере). Религия может обходиться без культа. Культ может репрезентировать более глубокие духовные реальности, чем то, что предлагает религия. Культ и религия находятся в самых многообразных и запутанных соотношениях друг с другом в различных духовно-исторических контекстах. В православии, например, идет речь о почти полной тождественности культа и религии. Сама религия имманентна культовым формам. В протестантизме религия обходится без культа (в православном и католическом понимании). Ранние формы буддизма никак с культом не связаны. Толстовство принадлежит к сфере религии, но носит принципиально антикультовый характер.

Далее надо учесть наличие мистериальных культов, а также оккультно-эзотерических церемоний, имеющих собственный архетип. Вспомните, как Фауст созерцал магические знаки и к чему это привело. Существуют символы, созерцание которых вызывает реальные переживания духовного мира. Здесь приоткрывается возможность более глубокого понимания природы магически действующих знаков.

Словом, можно предположить, что истоки символизации уходят в культово-мистериальную сферу и уже оттуда начинают инспирированно действовать в мире эстетических ценностей. Скажем с Флоренским, что культура есть производное от культа. Культ – в мистериальном смысле – первичен. Культура – вторична. Автономная культура – проект, ведущий в бездну антикультуры. Залог плодотворности культуры – мистерии, как место связи нашего мира с миром духовным. Хорошо представляю себе, насколько современное сознание далеко отстоит от признания реальности мистериального принципа в сфере культуры, но не менее отчетливо вижу плодотворные результаты его применения в древности (Египет, Вавилон и т. д.).

Не буду углубляться в эту тему... хочу только подчеркнуть динамический характер соотношений архетипов. Все находится в состоянии постоянных и не всегда ясно уловимых метаморфоз. Многое зависит от того, что можно было бы уподобить астрологическим

конstellляциям. Каждая эпоха стоит под тем или иным знаком. Это относится и к сфере эстетической. Иногда она приближается к культурной сфере, иногда удаляется, иногда входит в энергетическое соотношение с другими «планетами» (архетипами). Астрологическая символика может быть дополнена алхимической (в смысле глубинной психологии Юнга). Тогда надо говорить не о конstellляциях и конъюнкциях (также в юнгианском смысле), а о синтезах.

Впрочем, мы уже не раз обращались к этой теме, но меня не оставляет чувство некоторой непроясненности: с одной стороны, вроде бы все ясно, тогда как, с другой, всегда готово вспыхнуть пламя взаимных «обвинений». Меня можно упрекнуть в ретроградном умалении автономности эстетической сферы, желании подчинить ее культу, завладеть музейными сокровищами и даже пнуть сапожищем... не помню только: что или кого... был такой пассаж в прошлой переписке. Я – в свою очередь – начинаю по-медвежьему ворчать и коситься на эстетиков, урывающий кровный кусок из литургической сферы... словом, пошло-поехало...

Предлагаю во избежание таких схваток разумный компромисс. Любой архетип предстает для нашего земного сознания в облике антиномическом. Тезис: эстетическая сфера – автономна и независима от других сфер (архетипов). Антитезис: эстетическая сфера – не автономна и входит в общую систему планет-архетипов. Синтез: предоставляется вашему разумению и воображению...

Возвращаясь к реплике Н.Б., еще раз выражаю согласие с ее предложением рассматривать символизацию (и-и) «именно в художественно-эстетической сфере», но с учетом того, что она «вращается» не в пустом пространстве, а входит в сложно структурированную «солнечную» систему архетипов, взаимно влияющих друг на друга.

Перехожу к следующему пункту.

Н.Б. в своей «реплике» приводит примеры символизации «из разных художественных областей». Я рад примерам и вместе с В.В. признаю необходимость выработки «исторической типологии символизации», но одновременно еще раз хочу отметить, что символизация и выражение не тождественны друг другу и, соответственно, некоторые из примеров Н.Б. не подпадают для меня под категорию символизации (например, наскальная живопись). Говоря словами Лосева: «Если всякий символ есть выражение, то

далеко не всякое выражение есть символ». В этом свете мне было бы трудно усмотреть в творчестве Пикассо («Герника») результат символизации. Думаю, и сам Пикассо не помышлял о символизации в своей живописи.

Потом мне не ясна логика конструкции «от... до». Допустим, «от Москвы до Петербурга столько-то километров», или «история русской поэзии от Пушкина до Блока», или была в Берлине интереснейшая выставка под заглавием «От Кандинского до Вайбеля», но смысловая связь между мессами Баха и «Герникой» ускользает от моего разума. В еще большей степени теряюсь в догадках: что произошло в истории, начиная «от средневековых храмов до кинопроекта Маркляя “Часы”»? Напрашивается ответ, что произошла катастрофа и полное разложение культуры, но опять-таки прямой (морфологической) связи между готикой и «Часами» как-то не видно.

Ради Бога, не сочтите мои вопрошания за пустые и мелкие придирки. Если мы начали серьезный и экзистенциально важный разговор о символе и символизации, то во избежание последующих недоразумений нужно постараться достичь максимальной ясности и уже потом пуститься в касталийские игры. Меня же смутило в реплике Н.Б. перечисление различных эпох и произведений в качестве примеров символизации в искусстве. В данном отношении подход В.В. представляется мне более дифференцированным. Хочу воздать ему хвалу, но перед этим не могу удержаться от одной цитаты из письма В.В., которая снова возбуждает вопрос: всегда ли понимаем мы друг друга адекватно? В.В. пишет: «Может быть, в портрете Репина (я сейчас не стал бы огульно это утверждать – у него есть и сильные в художественном отношении портреты) и нет художественного символизма, но в “Джоконде” или некоторых портретах Рембрандта (предельно миметических в понимании Вл. Вл.) он, несомненно, есть». Тут для меня возникает целая серия вопросительных знаков.

Я вовсе не ставил под сомнение художественную ценность живописи Репина, а всего лишь отметил, что она не имеет ничего общего с принципом символизации. Это отнюдь не умаляет ее достоинства при историческом к ней подходе. Другое дело, что реализм XIX в. мне как творческий метод чужд. Не усматриваю я художественного символизма и в «Джоконде», и портретах Рем-

брандта. Я никогда не считал их «предельно миметическими», но и символизма в них не нахожу. В отличие от Репина они доставляют мне огромное эстетическое наслаждение (в смысле В.В.).

Как мне представляется, эта цитата показывает всю разницу в нашем словоупотреблении. В.В. подходит к делу, так сказать, *монистически*, а ваш покорный слуга *плюралистически* (хотя не отрицает трансцендентного Единства). Но тут-то и приоткрывается возможность полного взаимопонимания в признании плюро-дуомонизма вершиной символизма в эстетике (сам термин заимствую у Андрея Белого). Я полностью согласен с В.В., что существуют *идеальные законы, по которым должно строиться искусство в принципе*. Если В.В. называет верховный принцип всех принципов искусства принципом символизации, то и слава Богу. Прекрасно. Остается только радостно присоединиться при оговорке: конфигурационный закон, по которому «строится искусство в принципе», абсолютно запределен (трансцендентен) и постижим только в своих плюральных и антиномических проекциях, в число которых входит и символизация в понимании традиционных символистов (в том числе и моем). В этом свете мне становятся более понятными «от ...и до...» в письме Н.Б. Тогда и у Маркляя можно обнаружить символизации... Кстати, горю желанием услышать ваше мнение о его выставке в «Гараже». К сожалению, ничем достойным отплатить вам не сумею: выставочная жизнь в Берлине почти полностью замерла. Музеи предпочитают – коварным образом – делать выставки из своих фондов, экономя тем самым время и, главное, средства. Радует только музыка. Главный дирижер берлинского симфонического оркестра Rattle в последнее время творит настоящие чудеса. Был на его двух концертах («Песнь о Земле» Малера и «Саломея» Рихарда Штрауса в концертном исполнении) и пережил настоящее потрясение.

На этом заканчиваю свою собственную *реплику* и буду – более основательно и без спешки – трудиться над письмом о принципах метафизического синтетизма (ответ на последнее послание В.В.), но это потребует времени. Поскольку наша переписка снова набирает хороший темп, то не хочется его замедлять. Жанр «*реплик*» мне очень нравится, и быстрый обмен мнениями согревает душу!

С братской любовью и наилучшими пожеланиями всем собеседникам В.И.

Н.Б.Маньковская (06.04.11)

Не лучше ли оставить символизацию символистам? – риторически вопрошает Вл. Вл., подчеркивая, что символизация составляет основу только для вполне определенного вида творчества, имеющего *сознательной целью* (курсив мой. – Н.М.) создание символов. Такая постановка вопроса провоцирует на обращение к эстетическим взглядам самих символистов (так как о русских говорилось уже немало, хочу сослаться на французских и бельгийских родоначальников этого течения). Думаю, это послужит вполне уместной пропедевтикой к нашей дальнейшей полемике.

«Вселенная – лишь галерея символов». Этот афоризм Теодора-Симона Жюффруа оказался весьма созвучен эстетическим исканиям французских символистов, сосредоточенных вокруг понятий символа, образа, аллегии. Они мыслили создаваемое ими течение как новое Возрождение искусства и художественного творчества, не случайно сравнивая символизм с наконец-то распустившимся бутоном, раскрывшимся цветком. Символизм не задается целью называть и описывать этот цветок; он стремится явить его образ, пронизанный чувством, которое он вызывает. Образ же, по словам Мориса Метерлинка, – коралловое ложе, на котором вырастает остров-символ. Развивая идеи Шеллинга о том, что без прекрасного нет искусства, он утверждает, что нет его и без символа.

В чем же видится эстетическая специфика созданной ими художественной школы самим символистам? Ее наиболее существенное отличие от символизма древних они находят в художественном восхождении от конкретного к абстрактному, а не наоборот, как это было в античной Греции. Суть искусства, его высшая эстетическая задача заключается для них в том, чтобы претворить сверхчувственную суть мира, его вселенский символ, идею во внятный человеку символ и развить ее с помощью бесконечных гармонических вариаций. При этом французские символисты делают особый акцент на *бессознательном, а не умозрительном характере символизма*, подчеркивая, что компас поэта – *интуиция*. Они исходят из того, что искусство не должно идти в ногу с человеком, оно опережает его и именно поэтому обращено не к рассудку, а к интуиции.

Преднамеренный, нарочитый символизм, возникающий из сознательного желания облечь в плоть и кровь некую мыслительную абстракцию, уподобляется Метерлинком аллегии:

произведение, изначально задуманное как символ, может быть только аллегорией. Бессознательный же символизм, присущий всем гениальным творениям человеческого духа, возникает помимо воли художника, а порой и вопреки ей, превосходя первоначальный замысел: поэт должен ввериться символу, ведь символ – одна из сил природы, и не человеческому разуму сопротивляться его законам.

«Аллегория, как и символ, выражают абстрактное через конкретное, – писал Альбер Мокель. – И символ, и аллегория основаны на аналогии и содержат в себе развернутый образ. Но аллегорией я назвал бы создание человеческого рассудка, аналогия здесь есть нечто искусственное и привнесенное, а не естественное, внутренне присущее, как в символе. Аллегория – это внешнее или аналитическое изображение с помощью образа ЗАРАНЕЕ ОПРЕДЕЛЕННОЙ ИДЕИ, – изображение к тому же *условное* – потому и внешнее: всякие герои, боги, богини – атрибутика этой условности. Символ же, напротив, предполагает ИНТУИТИВНЫЙ ПОИСК частиц идеального мира, рассеянных в мире форм». Благодаря этому символ являет собой самое совершенное, самое законченное воплощение идеи: «Ни одно слово, ни одна фраза не должны подавлять Идею, которую они призваны воплотить; я чуть было не сказал: вот и вся эстетика», – манифестарно провозглашал Андре Жид в своем «Трактате о Нарциссе (Теория символа)».

Как видим, приоритет интуитивного, а не сознательного характера творчества во французском символизме достаточно очевиден. А как обстоит дело с его глобальной синтезирующей ролью, по сути, с тем «метафизическим синтетизмом», о котором пишет Вл. Вл.? Здесь «в товарищах согласия нет», во всяком случае, полного. Символизм конца XIX в. – ни в коем случае не аллегория и тем более не синтез, энергично утверждает Эмиль Верхарн. Однако большинство символистов во Франции склоняется к мысли о том, что, питая одновременно чувства, душу и ум, символ превосходит аллереорию и сравнение благодаря своей синтезирующей роли; художественное творчество воссоединяет с помощью синтеза то, что было разъято анализом, а такой синтез символизирует конечный этап всей эволюции эстетической идеи, то есть вселенский эстетический синтез, к которому и устремлены творческие усилия символистов.

В высказываниях французских символистов содержится своеобразный превентивный комментарий к «искушающей» Вл. Вл. мысли о том, что понятие символа и символизации реально применимы только в сфере действенного культа, и его «пробной гипотезе» о неправомерности перенесения культового понятия символа в эстетическую сферу. Так, Жорж Ванор задолго до о. Павла Флоренского еще в 1889 г. писал, по сути, о храмовом синтезе искусств и их символической основе применительно к католицизму. Позвольте мне, друзья, в порядке исключения привести обширную цитату из его работы «Символистское искусство»: «...смысл евангельского учения, его таинств, просто и ясно переданный пластическими средствами, исполненными божественной символики, предстает перед верующими в убранстве храмов и в ритуале богослужений. Соборы, с дверями, распахнутыми на Восток, колокольнями, указующими острыми шпилями в небо, крестообразными нефами с уродливыми бесами на внешней стороне стен и хороводом святых и ангелов внутри; пышные обряды – когда благоухает ладан, звучит орган, возносятся к небу молитвы; проповедь, каждое слово которой настраивает верующего на возвышенный лад; само облачение священника, где каждый предмет имеет особое значение (так пояс одновременно напоминает о веревках, которыми был связан Иисус, и об обуздании чувств); наконец, Распятие – эти распростертые руки, призывающие всех несчастных, и крест, на котором воссияла телесная красота Богочеловека, приумноженная красотой духовной...». И далее Ванор без тени сомнения утверждает, что религия служит неиссякаемым источником поэтического вдохновения благодаря возвышенной красоте своих исполненных символизма обрядов. Тем самым культовое понятие символа вполне органично переносится в художественно-эстетическую сферу.

Действительно, в эстетике французского символизма художественное творчество по своей сути метафизично; подлинное искусство в своей символичности есть откровение, врата в бесконечность, ключ, открывающий вечность, оно устремлено к абсолюту, вечной единой первооснове, просвечивающей сквозь внешнюю оболочку вещей, кажимости и видимости. Символ предстает, выражаясь словами В.В., ядром художественного образа: образ символизирует целое, запечатлевая его подобно моне-

те, на которой вычеканен королевский профиль. Это своего рода ключ, каждая бороздка которого соответствует выступу замка, что и позволяет ему поворачиваться в скважине и запускать тем самым всю машину символизации: «живой образ – общий символ вещей» (Поль Клодель).

Досточтимые собеседники, я, кажется, чересчур увлеклась французами (уж очень они эстетичны!), и «пролог» чуть было не занял все пространство письма. Обращусь теперь к другим важным темам, обозначенным Вл. Вл. Он полагает, что понятия символа и символизации приложимы только к произведениям, созданным самими символистами, находит их последние следы в рамках Серебряного века и констатирует отсутствие контекста для рассуждений о символизме как живом явлении, замечая при этом, что остаются два компенсаторных варианта – музейный и библиотечный. В предыдущем письме я уже выразила несогласие с такой позицией и привела некоторые аргументы (и примеры из искусства разных эпох, в том числе и XX–XXI вв.), которые Владимира Владимировича совершенно не удовлетворили. Не считая уместным множить ссылки на художественные феномены, я хотела бы остановиться на глубинных причинах наших разногласий. Видимо, они коренятся в том, что акт символизации полностью реализуется только в восприятии реципиента (это положение, выдвинутое и обоснованное В.В., в наших спорах мы подвергаем своеобразной верификации). А такое восприятие, конечно же, носит индивидуальный, субъективный характер. И если для меня (да и не только для меня) совершенно очевидно, что «Герника» – мощнейший символ войны, насилия и жестокости, то это вовсе не значит, что все без исключения воспримут это творение Пикассо аналогичным образом. При этом конечно существует некая внутренняя, тоже сугубо личностная, иерархия символов. Скажем, Кристиан Марклай, смонтировавший в «Часах» фрагменты из созданных в разные годы в разных странах игровых и документальных фильмов, а также телесериалов, где так или иначе, наяву или во сне и мечтах, фигурируют часы – наручные, каминные, башенные, вокзальные, компьютерные, будильники и т. п., – не только создал проникнутый саспенсом (скажем, героиня нервно поглядывает на ходики, ожидая звонка; она в нетерпении выглядывает в окно... и видит там кошмарную

сцену из совсем другой киноленты) захватывающий 24-часовой, идущий для зрителей в режиме реального времени мегафильм, причем вполне оригинальный, подчиненный единому ритму, но и символ времени, его толщи и всевластия, символ ассоциативной памяти. Другое дело, что символ этот по своим художественно-эстетическим качествам несопоставим для меня с мощной символикой Пикассо. Возможно, дело в том числе и в том, что гением движет интуиция, а создателем «Часов» – определенный концепт, не говоря уже о масштабе таланта авторов. Марклай задавался целью создать фиктивную последовательность кинособытий, дабы трансформировать восприятие зрителя, фиксируя его внимание на тех сценах, которые он пропустил бы, следя за сюжетом, побуждая ценить уникальность каждой секунды.

Любопытно, что проект «Часы» – своеобразный полемический ответ документальному фильму «Коянискации» режиссера Годфри Реджио и композитора Филиппа Гласса, посредством ускоренных и замедленных съемок создающему ощущение вечного движения мира в космическом времени.

Кстати, творчество минималиста Гласса, столь высоко ценимое Вл. Вл., как мне кажется, опровергает его же суждение о том, что минимализм не нуждается ни в выражении, ни в символизации.

Символизм представляется мне живым явлением не только в искусстве, но и в философии искусства. Сошлюсь хотя бы на категорию «символическое» как центральную в структурно-психоаналитической эстетике Жака Лакана. Бессознательное символическое, выполняющее функцию фрейдовского Сверх-Я, преобладает у него над сознательным воображаемым и реальным как ядро собственно человеческого мира, первооснова психики и реализуется в художественном творчестве и языке: бессознательное структурировано как язык. Изучение фаз символизации в искусстве служит у Лакана основой для выводов общеполитического характера: анализ языка искусства – один из путей проникновению в тайны мироздания.

Но, боюсь, французы вскружили мне голову – надеюсь, отнюдь не в ущерб нашей дружбе.

С весенними пожеланиями Н.М.

В.В.Иванов (08–14.04.11)

Дорогой Виктор Васильевич,

в своем письме от 22–24 марта Вы – к моей радости, смешанной с некоторой долей смущения, – задали несколько вопросов, касающихся теории метафизического синтетизма. Хочу ответить на них в школьной манере: вопрос – ответ, хотя не совсем уверен, что смогу выдержать избранный тон. Трудность возникает уже в связи с первым вопросом.

1. В чем, например, заключается эстетический (или художественный) смысл «сочетания несочетаемого»?

...прыжок *in medias res*...

Соблазнительно, закрыв глаза, броситься без колебаний с вышки в пучину темных вод. Тем не менее возраст и накопленный опыт учит некоторой осторожности. Пловец предпочитает еще медленно походить по берегу, предаваясь рассуждениям о пользе ныряния в бездну... Если говорить конкретнее, то прямой ответ был бы чем-то невразумительным, если не учесть два момента:

- 1) контекстуальный;
- 2) экзистенциальный.

О необходимости учитывать их в нашей дискуссии о символизме я уже Вам писал. Ответа не получил, но предполагаю, что раз в некоторых случаях «молчание – знак согласия», то Вы (и, возможно, другие собеседники) сочли мое предложение не требующим дальнейшего обсуждения, поскольку, само собой разумеется, нужно учитывать и контекст, в котором возникает та или иная теория, и ее экзистенциальное измерение. Но в ряде случаев, впрочем, можно и не учитывать. Однако если речь идет о метафизическом синтетизме, то придется задержать Ваше внимание на этих двух моментах. Постараюсь быть кратким и, так сказать, лишь пунктирно очертить проблему.

О контексте, в котором возник метафизический синтетизм, я писал в последних двух глава моего «Петербургского метафизика», но поскольку Вы призывали меня не отправлять читать сей опус (с чем я совершенно согласен), то придется хотя бы в нескольких словах (и прежде всего для Н.Б. и Ольга Викторовна Бычкова) очертить контуры моей концепции...

...вчера по примеру Мережковского не дописав предложения слишком соблазнительно засияло солнце выключил РС и отправился в Pergamonmuseum (буду далее пользоваться аббревиату-

рой РМ) может и не стоило бы прерывать ход мысли и уж по крайней мере следовало бы вероятно закончить начатое предложение но видит Бог не люблю гладких текстов должны быть разрывы и провалы...

Короче говоря, вчерашняя выставка – лучшее доказательство правоты метафизического синтетизма, и, может, стоило бы вместо длинных и занудных рассуждений прогуляться вместе по сумрачным залам, но поскольку нам этого теперь не дано, придется – хотя бы в нескольких словах – попытаться передать свои впечатления от вчерашнего посещения РМ в той степени, в которой они связаны с главной темой моего письма.

Выставка «Спасенные боги из дворца Тель Халафа».

Словом, жил-был некогда коллекционер и любитель восточных древностей Макс фон Оппенхайм (1860–1946), сын богатого кельнского банкира. В 1899 г. он путешествовал по северо-восточным областям Сирии, где наткнулся на развалины дворца, теперь датированного началом первого тысячелетия до Р.Х.

На свой страх и риск фон Оппенхайм начал археологические раскопки, давшие потрясающие результаты. Пред его взором предстал мир мифических существ, запечатленных в камне и поражающих своей магически-суггестивной силой. Дальнейшая судьба этих созданий не лишена драматизма. Оппенхайм привез их в Берлин, но они не были приняты вначале под кров РМ. Тогда коллекционеру пришлось разместить их в здании своей фабрики, переоборудованной под музей. Затем был построен уже настоящий музей, открытый в 1930 г. В 1943 г. он сгорел в результате бомбардировки. От статуй остались только 27.000 разрозненных фрагментов, затем в этом безнадежном состоянии перевезенных на хранение в РМ. Никто не знал, что с ними делать, но и выбросить, так сказать, рука ни у кого не поднималась. Однако в 2001 г. у небольшой группы музейщиков и реставраторов созрел смелый план попытаться разобраться в хаотической группе обломков и восстановить хотя бы приблизительно первоначальный облик загадочных статуй. В этом году работа была завершена и результаты ее представлены на прекрасно организованной выставке.

Само по себе это событие – триумф современного музейного дела, но не об этом теперь будет у меня речь. Я говорил в начале письма о контекстуальном рассмотрении проблем символизма (в

моем варианте: метафизического синтетизма), и вот возник новый контекст: сидит ваш собеседник тихо перед своим компьютером, роется в памяти, восстанавливая события сорокалетней давности, потом, устав, едет в музей и попадает в мир *сочетаний несочетаемого* и, соответственно, контекстуальная ситуация превращается в экзистенциальную: мир мифических образов проникает в сознание, встречает там своих старых знакомых, вступает с ними в общение, возникают новые синтезы и т. д.

Короче говоря, нынешнее рассуждение о *сочетании несочетаемого* будет проходить в контексте *музейно-метафизически-созерцательном*, тогда как в 1960-е гг. моя концепция метафизического синтетизма вызревала в контексте *жизненном* (разумеется, музейный и метафизический аспекты неизменно присутствовали). К различию этих двух контекстов я неоднократно обращался в нашей переписке. Жизненный контекст означает, что приверженец символизма сам принадлежит к какому-то родственному ему художественному течению (направлению, школе, группе и т. п.) и в той или иной форме надеется творчески участвовать в процессах символизации. Музейно-метафизический контекст означает, что символофил не видит вокруг себя никаких школ или групп, способных к новым символизациям. Но в таком случае остается все же утешительная возможность метафизических созерцаний и восхождений (по мере сил и способностей) в мир архетипов.

Андрей Белый в конце жизни определял символ как *конкретный синтез*, хотя раньше разделял символ и синтез, отдавая предпочтение символу. Мне представляется, что в таком смысле *синтез* более точно передает существо дела, чем *символ*.

Синтез означает не простое соположение, а теснейшее взаимодействие существ, элементов, образов и т. д., в результате чего возникает новое («третье»), еще не бывшее до синтеза качество – образ, знак и т. д.). Синтез называется *метафизическим* в том случае, когда он соединяет разнородные элементы при помощи трансцендирования сознания в сферу архетипов. Синтез предопределен наличием архетипа. Если нет соответствующего архетипа в духовном мире, то нет возможности оправданного сочетания несочетаемого. Тогда разнородные элементы соединяются произвольно и не имеют метафизической ценности.

В этом признании реальности духовных архетипов заключается принципиальное различие эстетики метафизического синтетизма от других подходов к проблеме *сочетания несочетаемого*.

Здесь – во избежание недоразумений – хочу отметить, что когда я говорю о *метафизическом синтетизме*, то, с одной стороны, имею в виду свою, так сказать, *приватную эстетику* (рабочий метод для синтезирования результатов музейных созерцаний), с другой же – пользуюсь этим термином для обозначения богато разветвленного направления в культуре (культурах), которое посвящало себя (по разным основаниям) творчеству символов (символизаций). Называлось оно (направление, поток и т. п.) по-всякому, а нередко и вообще никак не обозначалось (имплицитный символизм). Говоря о метафизических синтезах, я опираюсь на многовековой опыт Культуры, и поскольку никто, находясь в здравом уме, не станет отрицать реальности духовного опыта, поэтому вполне правомерно изучать удавшиеся синтезы, в которых было произведено *сочетание несочетаемого* по метафизическим законам.

В тоже время метафизический синтетист, предохранив себя от упреков в беспочвенных мечтаниях указанием на символотворчество древних культур, для которых мир богов был высшей и несомненной реальностью, а земная жизнь только тенью архетипов, не просто довольствуется искусствоведческим изучением памятников прошлого, но стремится – по мере сил и способностей – приобщиться к метафизическому опыту. Тогда – с неизбежностью – встает вопрос о *пути*.

*Не увидишь синего ока,
Пока не станешь сам как стезя*
(А.Блок)

Поэтому мое *приватное* мировоззрение, выработанное исключительно для внутреннего пользования, с неизбежностью принимает – *horribile dictu* – эзотерический характер... И, замечу, новый. В такой постановке проблемы эзотеризма в эстетике не имеется. Все теоретические построения русских символистов (Андрея Белого, Вячеслава Иванова и Флоренского) от начала до конца пропитаны эзотеризмом. Он-то, собственно говоря, и является фундаментом, на котором они воздвигали свой символизм. «Кроме

церковного экзотеризма, – писал Флоренский, – есть своего рода церковный эсотеризм, – есть чаяние, о которых не должно говорить слишком прямо» (Столп, с. 133).

Подобные речи до добра не доводят, и над Флоренским всегда тяготело подозрение в оккультизме. «Ультраправославный П.Флоренский также был причастен к оккультизму, – писал Бердяев. – Это связано с его магическим мироощущением и в нем, может быть, были оккультные способности». Несомненно, были. Он сам об этом писал. Прекрасно он был знаком и с литературой по оккультизму. Сейчас я не хочу входить в эту проблематику и взвешивать на догматических весах православие Флоренского. Но не подлежит сомнению, что он считал эзотерический подход вполне правомерным и в области богословия.

Близкий Флоренскому Сергей Булгаков формулировал следующим образом «основную мысль оккультизма»: она заключается в том, что «область возможного и доступного человеку опыта и количественного, и качественного может быть углублена и расширена путем соответствующей психической тренировки, «развития высших способностей». Сама по себе эта мысль нейтральна, и доброкачественность ее реализации зависит от того, в каком контексте она понимается. Отталкиваясь от Булгакова, скажу, что «основная мысль оккультизма» вполне применима и в эстетике, в частности, в области метафизических синтезов. Сами занятия символикой предполагают «развитие высших способностей». Другого доступа к ее подлинному смыслу и нет. Поэтому в рамках метафизического синтетизма принимаются во внимание только такие способы *сочетания несочетаемого*, которые проводятся на основании признания реальности духовно-метафизического опыта (в разных степенях, разумеется). Поэтому, когда В.В. спрашивает: «В чем, например, заключается эстетический (или художественный) смысл “сочетания несочетаемого”?» Ведь не всякое же сочетание несочетаемого обладает им?» – то я отвечаю: конечно, не каждое, а только такое, которое проводится в согласии с метафизическими законами. Добавлю, что эстетический смысл в этом отношении имманентен смыслу метафизическому, поскольку символ существует только в энергетической соотнесенности с архетипами. Имею в виду архетипы, лежащие в основе искусства как духовно-творческой деятельности.

С касталийским приветом и наилучшими пожеланиями В.И.

В.В.Иванов (15–24.06.11)

Дорогой Виктор Васильевич!

Начну, пожалуй, сначала, т. е. вернусь к Вашему вопросу об «эстетическом (или художественном) смысле “сочетания несочетаемого”», к ответу на который я так и не подошел в предшествующем письме:

«Ведь не всякое же сочетание несочетаемого обладает им?»

Разумеется, не всякое. Об этом уже шла речь. Вы можете добавить, что некое «сочетание несочетаемого» обладает метафизическим или, например, религиозным, магическим, литургическим смыслом, но лишено смысла эстетического (художественного). Опять-таки я полностью с этим согласен. Хотелось бы к этому бесспорному утверждению добавить следующее:

для метафизического синтетизма ни одна из сфер духовной жизни не обладает абсолютной автономией, но включена в качестве особой «планеты» в состав сложно структурированного ментально-астрального космоса, иными словами, принадлежит к сфере метафизических архетипов, бросающих свои символические проекции в человеческое сознание. Поэтому принцип «сочетания несочетаемого» относится в первую очередь к проблеме синтеза внешне «несочетаемых» форм, наделенных известной самостоятельностью и независимостью по отношению друг ко другу. Для пояснения этой мысли следует воспользоваться сравнениями, заимствованными из сфер герметических наук, процветавших в Средневековье, затем высмеянных в эпоху Просвещения, забытых в период расцвета позитивизма и материализма, но заново открытых и переосмысленных в XX столетии. Много полезного в этом отношении сделал Карл Густав Юнг. В 1960-е гг. его интерпретация средневековой алхимии была мне, к сожалению, неизвестна. Читал только его книгу о психологических типах. Тем удивительней, что совершенно интуитивно (исходя из своего эстетического опыта) я подошел к проблеме, лежащей в основе алхимических исканий – проблеме сочетания противоположностей.

Не буду сейчас детально входить в юнгианскую интерпретацию алхимии. Сделать это в последующем ходе нашей переписки будет все же необходимо, чтобы подкрепить мою теорию результатами исследований швейцарского мыслителя. Теперь же без особых комментариев воспользуюсь его тезисом о том, что астрологи-

ческие и алхимические истины имеют глубокий психологический смысл. При помощи планетарной символики можно описывать сложнейшие процессы, разыгрывающиеся в человеческой душе (psyche), при условии признания того, что эта душа выходит далеко за пределы поля, освещенного нашим эмпирическим сознанием. За этими границами душа соприкасается со сферой коллективного бессознательного, в которой и действуют духовные архетипы.

«Планетарные» сферы (архетипы) в ходе истории человеческой культуры находятся в различных соотношениях: то сближаются, то отдаляются друг от друга. Одна «небесная» конstellация имеет благотворное, другая – губительное воздействие на культуру. При известных обстоятельствах эстетическая сфера может наслаждаться автономией, иногда же казаться стоящей полностью под влиянием других «планет». Мне давно приходила мысль о возможности написать историю древнерусской иконописи с точки зрения по-юнгиански интерпретируемой астрологии. Совершенно очевидно, что каждый период стоял под особым «астрологическим» знаком, предопределяющим изменения коллективной psyche на структурном уровне. Можно отметить совершенно различные соотношения между религиозными и эстетическими архетипами в истории. В XV столетии мы имеем дело с наиболее гармонической конstellацией. Напротив, начиная с XVII в. наблюдается расхождение: эстетическая сфера отходит от сферы религиозно-культурной, что привело к удручающему кризису православного иконописания, который оно не может преодолеть и по сей день.

Подобными «планетарными» процессами люди, конечно, не управляли, хотя в мистериях древности, вероятно, имелись средства, позволяющие – до известной степени – проектировать метафизические «сочетания несочетаемых» форм и принципов («планет») и – с помощью инспирированных мастеров – воплощать свои замыслы на физическом плане. Любопытно, что в одной из дневниковых записей Александра Блока упоминается о проблеме мистической «управляемости» культурой. Его собеседник Эмилий Метнер допускал такую возможность. Блок отрицал. В любом случае показательно, что мысль о подобном Ареопаге, способном инициировать духовные конstellации, определяющие те или иные явления в мире творчества, не казалась абсурдной в контексте Серебряного века. Не входя более в обсуждение этой проблемы, вернусь к

исходному тезису метафизического синтетизма, предполагающего существование энного ряда «планет» (сфер), находящихся в самых различных сочетаниях друг с другом. Сама же возможность сочетания несочетаемого, согласно метафизическому синтетизму, укоренена в Боге как *coincidentia oppositorum*.

Можно предвидеть возражение, что эстетика, основанная на теистическом принципе, утрачивает тем самым свою научно-академическую чистоту и приобретает конфессиональную окраску. Отводя упрек в конфессиональности, скажу, что метафизический синтетизм является не столько научной теорией, сколько рабочим методом, позволяющим решать экзистенциально данные проблемы, возникающие в *psyche* (в юнгианском смысле), которая открывает в своем опыте (эстетическом) наличие противоречий и несочетаемостей, то способных вступать в непримиримые конфликты, то создающих новые и парадоксальные формы сочетаемостей. Тот же опыт показывает, что весь эстетический «спектакль» разыгрывается в некоем континууме, если хотите, на фоне Божественного Ничто (выражение Сергея Булгакова). Поэтому для метафизического синтетизма является аксиомой: «Бог (Божественное Ничто) является основанием Красоты. Высшая напряженность бытия Красоты – приближение к Богу. Ослабление бытия Красоты есть удаление и забвение Бога». Таков первый тезис в МС⁴, его исходная аксиома, из которой выводятся все последующие эстетические теоремы. Он (тезис) совершенно лишен конфессиональной окраски и сводится к утверждению мысли о Божественном Ничто (апофатической бездне), своей Ничтоиностью создающей возможность примирения противоположностей и сочетаний несочетаемого. Такая эстетика не предполагает наличия единоверцев и является *эстетикой приватной*, так сказать, для внутреннего (*касталийского*) употребления. Она не ищет сторонников и единомышленников, но допускает существование душ, обладающих аналогичным эстетически-созерцательным опытом.

Понятие Божественного Ничто, в котором исчезают противоречия, само по себе имеет значение ментального ориентира и по существу – в строго философском смысле – не может именоваться понятием, скорее, СИМВОЛОМ.

Символ как метафизическая основа всех возможных форм символизаций. Здесь могу сослаться на «Эмблематику смысла» Андрея Белого. Для него «сам Символ, конечно, не символ; по-

нятие о Символе, как и образ его, суть символы этого Символа; по отношению к ним он есть воплощение». Поскольку собеседникам это произведение хорошо известно, то теперь воздержусь от проведения параллелей и продолжу рассуждения на свой страх и риск.

В контексте наших бесед также мог бы возникнуть вопрос о соотношении понятия Божественного Ничто с концепцией Великого Другого, вынашиваемой В.В. В самом начале переписки мы обменялись парой царапок по этому поводу. Теперь, прочитав книгу Слотердайка «Пены» (последний том его трилогии «Сферы»), хотел бы подойти к этой проблеме с другой стороны. Слотердаик критически характеризует возникновение представлений о «совсем ином» («Другом» в качестве «третьей трансцендентности») как средстве выйти из исторически обусловленных теологических тупиков. «Если даже Бог и мертв, то это никоим образом не лишает Другого (Вашего Великого?) его тайны, его недостижимости, его моральных претензий» (с. 467). «Совсем Иное», как понятие, должно заменить конкретные представления о Боге неопределенными (размытыми) и в своей неопределенности не вызывающими возражений у современного человека. Они указывают просто на существование Того, что более не требует именовании и пребывает как некий фон реального бытия. Мой вопрос: когда Вы пишете о Великом Другом, то как это соотносится с распространенной ныне концепцией Совсем Иного? Впрочем, это побочное – хотя и способное развиться в серию царапок – замечание.

Возвращаюсь к исходному тезису (аксиоме). Его следовало бы сформулировать так: условием метафизических синтезов (сочетаний несочетаемого) является Божественное Ничто.

Знание о Божественном Ничто – «ученое незнание» (в духе Николая Кузанского). Для определенного рода душ такое знание дано в качестве экзистенциального события дорефлексивного характера и не нуждается в абстрактно-понятийных доказательствах в силу своей экзистенциальной самоочевидности, поскольку корни человеческого существования на онтологическом уровне уходят именно в Ничто. Человек возник из Небытия. Над ним бездна Божественного Ничто, под ним бездна тварного ничто⁵.

В чем же тогда заключается эстетический смысл таких сочетаний несочетаемого, обусловленных Божественным Ничто? Эстетический смысл следует искать в данном случае только в эстетиче-

ской сфере, вычлняя ее из мира других сфер при само собой разумеющемся признании ее констеллятивных соотношений с ними. Для удобства и простоты можно допустить определенную степень ее автономности. В дальнейшем ходе моих рассуждений буду пребывать в ее границах. Конститутивным законом эстетической сферы является Красота, понимаемая – в духе Ареопагитик – как Имя Божие. В любом случае художественность как высший критерий для оценки произведения искусства переживается как степень *причастности* трансцендентной Красоте. Из этого следует также, что эстетическое переживание носит характер трансцендирования.

Если сочетание несочетаемого проводится вне эстетической сферы, то, естественно, оно лишено *художественных* достоинств. Все эстетически ценное – художественно, и все художественное – эстетически ценно. Ставить отдельно вопрос о художественности равнозначно постановке вопроса о солёности соли, сладости сахара, человечности человека. Если соль утрачивает качество солёности, то – по слову евангельскому – «если соль потеряет силу, чем исправить ее? Ни в землю, ни в навоз не годится; вон выбрасывают ее» (Лк. 14, 34–35). Соль солёная, произведение искусства наделено художественностью. Если же в объекте созерцания мы не находим признаков художественности, то «ни в землю, ни в навоз» он (объект) не годится, и его следует отнести в «Гараж».

Разумеется, имеются степени *художественности*, соответствующие *иерархии* эстетических ценностей. Различаются эти степени посредством *эстетического вкуса*. Каждая степень соответствует также мере творческой одаренности художника. Поэтому вопрос о *художественности* для меня неотделим от проблемы *гениальности*. Опять-таки степени эти иерархичны. Вопрос о гениальности (*демоничности* в гётевском понимании) – первичен, а художественность – лишь производная от гениальности. Художественность – функция творческой гениальности в сфере эстетической.

Эти замечания о *художественности* вызваны Вашим другим вопросом (тесно связанным с первым). Вы упоминаете сюрреалистический тип символизации (как он охарактеризован в МС). Сюрреалисты XX в., далее подчеркиваете Вы, «использовали принцип сочетания несочетаемого». В то же время, например, у Миро Вы не усматриваете «сочетания визуально несочетаемого». Из это следу-

ет Ваш вопрос: «Достаточно ли сие (т. е. мое. – *В.И.*) определение (символа как сочетания несочетаемого. – *В.И.*) для обозначения художественного символа?».

Для начала надо было бы более подробно написать о том, что метафизический синтетизм понимает под «типами символизации». Не хочется комкать эту тему и, дав краткий ответ, только окончательно заплести метафизико-синтетические нити в gordiev узел, к сожалению, не разбираемый понятийным мечом. Я, впрочем, давно собирался нацарапать – раз уж в этом году мы договорились посвятить наши собеседования проблемам символизма – отдельное письмо с подробной характеристикой пяти типов символизаций, лежащих в основе метафизического синтетизма. Без этого мне теперь трудно пуститься в рассуждения о сюрреализме.

Рискуя в будущем неоднократно повторяться, заводя разговор о типах символизаций в МС, скажу, что ими отнюдь не исчерпываются все известные в истории искусства типы символотворчества, а только такие, в которых происходит *синтезирование несочетаемых – по тем или иным признакам – элементов*. Поэтому, говоря о сюрреалистическом типе синтезирования, я беру его только в том объеме, в котором обнаруживается действие вышеобозначенного принципа. Далее: под сюрреализмом – в полном согласии с искусствоведением и теоретиками сюрреализма – имеется в виду не только течение, известное под этим наименованием в искусстве XX в., но и все явления в искусстве прошлого, имеющие в себе признаки сюрреалистического метода (разумеется, в разных видах). Возьмем в качестве наглядного примера Арчимбольдо, которого без всякой натяжки можно причислить к предшественникам сюрреализма. Сюрреализм не исчерпывается принципом сочетания несочетаемого (есть еще ряд других, не менее характерных: автоматизм письма, далианский параноидально-критический метод и т. д.), но для метафизического синтетизма именно он берется как один из основных элементов своей эстетики.

Неудивительно, что Вы указываете на произведения Миро, в которых нет признаков «сочетания визуально несочетаемого». Соответственно, когда Вы потом спрашиваете: «Достаточно ли сие определение для обозначения художественного символа?» – то решительно отвечаю: «Конечно, недостаточно, поскольку метафизический синтетизм занимается только вполне определенным

классом символизаций и не имеет претензий охватить все имеющиеся типы символотворчества». Вообще замечу, что классификация типов синтезирования несочетаемого, как она дана в МС, имеет не столько искусствоведческий, сколько метафизический и метахронный характер.

Главная задача: попытаться понять, какие архетипы (эйдосы, творческие модели, говоря лосевским языком) стоят за произведениями искусства, в которых синтезированы внешне несочетаемые элементы таким образом, что они (произведения) отрывают нам путь к трансцендированию в эстетическую сферу (о ней писал в начале данного письма).

Так мог бы ответить на Ваш вопрос.

Перехожу к следующему. Цитирую: «Все ли оппозиции в произведении искусства способствуют созданию художественно значимого произведения?».

Опасаясь, что не совсем понял этот вопрос, ибо слишком просто дать ответ: «Конечно, не все и не всегда».

«Оппозиции в произведении искусства», т. е. противоположности (образы, формы, элементы и т. п.). Рассмотрим главную оппозицию: Инь-Янь, лингам-йони, мужское-женское. Противоположность мужского и женского начал как основной принцип алхимического символизма. Синтез этих противоположностей как высшая и конечная цель алхимии. Но нетрудно заметить, что отнюдь не каждое изображение стоящих, лежащих или сидящих рядом мужских и женских фигур можно назвать символическим или тем более соединенным по принципам метафизического синтезизма. Соединены же они чаще всего по законам человеческой чувственности и сладострастия. Возьмем для примера изображение Адама и Евы Дюрером (Мадрид, Прадо). «Оппозиция» бросается в глаза. Со знанием дела подчеркнуты атрибутивные формы женственности и мужественности. Любовь к пропорциям и прочим соотношениям человеческих тел в соединении с виртуозным и продуманным до последнего штриха мастерством привела к созданию шедевра, но *метафизико-синтетическая* значимость этих изображений равна нулю. Созерцание образов Адама и Евы кисти Дюрера доставляет эстетическое наслаждение, но данное сочетание противоположностей (мужское-женское) не имеет никакого метафизически-синтетического смысла. Следовательно, оппози-

ции способствуют созданию «художественно значимого произведения» лишь в той степени, в какой художественно одарен пользующийся ими живописец (график, скульптор и т. д.).

Если за дело берется Дюрер, возникает шедевр, если же обнаженную парочку пишет бездарь, одержимый низменной чувственностью, получается порнографическая мазня. Совсем иное дело, когда данная оппозиция включена в контекст алхимической (окультной, герметической и т. п.) практики и переживается *символически*. // То есть символизм понимается совсем не в художественном смысле, а МС не имеет никакого отношения к искусству и эстетической сфере или только тогда, когда за дело берется мастер! // Собственно художественный момент в данной ситуации – внешне – отступает на второй план, хотя профессионально скромно, но со знанием дела выполненные картинки, иллюстрирующие алхимические трактаты, поражают своими эстетическими качествами, будучи измеряемы по совсем иной шкале ценностей, чем в классической эстетике. Как ни странно (впрочем, совсем не странно), многие такие миниатюры и гравюры более удовлетворяют требованиям современного вкуса, чем критериям Ренессанса. Если реципиент способен наслаждаться картинами Анри Руссо, то многие алхимические картинки доставят ему еще больше радости.

...перечитываю Ваш вопрос... снова сомнение: правильно ли я его понял или отвечаю невольно?

Обращаю внимание на то, что перед словом «оппозиции» стоит «все ли»: «Все ли оппозиции...». Мужское-женское – центральная оппозиция. Но имеется множество других («все»).

Здесь уместно высказать одно соображение, поясняющее смысл метафизического синтетизма. В рамках этой эстетической позиции речь идет не столько о противоположностях (симметричных оппозициях) (и о них, впрочем, тоже), сколько об *асимметричных сочетаниях несочетаемого*.

Симметричные оппозиции: мужское-женское, теплое-холодное, белое-черное и т. д.

Асимметричные сочетания: орел-лев-телец (синтез: сфинкс), звериная голова-человеческое тело (древнеегипетские божества: Анупис, Сохмет и т. д.). Множество асимметричных сочетаний обнаруживается в творчестве Босха и Сальватора Дали.

Этим очерчивается круг проблематики метафизического синтетизма, стремящегося постигнуть законы, по которым сочетание несочетаемого приобретает метафизический смысл в пространстве эстетических созерцаний.

При всей изощренности и эзотерической глубине алхимической символики, связанной с проблемой сочетания противоположностей (мужского-женского), сама жизнь дает ежедневно и ежедневно всем понятный образ такого сочетания (на биологическом уровне). Каждому понятно, что происходит, если смешать белое с черным или отопить холодную комнату. Простейшие явления повседневной жизни дают обильный материал для осмысления оппозиций и возможности их сочетаний. Гораздо сложнее обнаружить закономерности, лежащие в основе асимметричных сочетаний несочетаемого. Спросим себя, на каком основании Анубис наделяется головой шакала, а Сохмет – львиной головой? Не говорю уже о сложной символике сфинкса или грифонов. Такие сочетания проводятся только на основании познания мира архетипов и затем проецируются на физический план.

Этим, полагаю, дан ответ и на следующий Ваш вопрос, непосредственно примыкающий к первому: «Любое ли сочетание несочетаемого автоматически являет собой художественный символ?».

Почему, кстати, *автоматически*? Автоматизм письма – один из важнейших принципов сюрреализма. Но Вы ведь в данном случае не сюрреализм имеете в виду. В сюрреализме, в той степени, в какой он включен в систему метафизического синтетизма, рожденное в состоянии автоматизма сочетание несочетаемого может рассматриваться как удавшийся синтез. Но на других ступенях символизации автоматизм не может приниматься в качестве творческого метода.

Здесь необходимо сделать еще одно уточнение. В МС рассматриваются пять видов символизации. Но не все они ведут к созданию символов. Данная мной классификация рисует диалектический процесс отхода творческого сознания от экзистенциального сопереживания первоначального Символа в некое инобытие, чтобы затем на новом уровне вернуться *К-Себе*, став тем самым *Для-Себя*. С этой точки зрения не будет казаться противоречивым и бессмысленным утверждение, что символизация может не доходить до создания Символа и оставаться на уровне синтезирования (сочетания несочетаемого). Понятия синтезиро-

вания и символизации гераклитовски текучи и многообразно то переходят друг в друга, сливаются, то вновь расходятся: в зависимости от исторически-культурного контекста и экзистенциальной ситуации. В одной ситуации сочетание несочетаемого являет собой «художественный символ» (в Вашем словоупотреблении), в другой остается художественным синтезом, в третьей устанавливается шаткое равновесие между символом и синтезом и т. д.: *ad infinitum...* и во славу Божию...

Перехожу к следующей теме.

Обсуждение ее может привести к большой путанице и обмену царапками. Хотелось бы этого избежать, потому что именно в данном случае видна разница в терминологическом *словоупотреблении* при существенной родственности *эстетическо-созерцательного опыта*. На протяжении всего существования Триалога мы движемся с Вами между Сциллой и Харибдой. Следуя примеру мудрого Одиссея, мы стараемся мирно проплыть – и без потерь – между этими чудовищами. Под Сциллой я разумею опасность падения в логомахию. Под Харибдой – упрямое настаивание на абсолютной и незыблемой правоте своих выношенных годами философически-эстетических воззрений и мнений. Логомахию мы стараемся заменить беспристрастно спокойным гистологическим (в смысле Флоренского) анализом нашего понятийного аппарата. Харибде мы противопоставляем доброжелательную готовность признать правомерным другой тип мировоззрения (принцип мировоззрительного плюрализма, который не следует смешивать с релятивизмом и всеядностью) при сохранении верности своим – выношенным годами – взглядам.

Сделав это миролюбивое заявление, я одеваю на лапы хирургические перчатки, беру скальпель, ножницы и приступаю к эпистолярной операции... на странице Вашего письма. Делаю первый надрез... *художественный символизм*.

Ладно, оставим медицинскую метафорику. Лучше задам в свою очередь вопрос: неужели Вы, дорогой собеседник, *Magister Ludi* и пр., всерьез (а не потешаясь надо мной) утверждаете, что художественный символ возникает, когда художник – подобно пташке на ветке – поет, щебечет, резвится и заливается соловьем. Неужели строители готических соборов, перенасыщенных мисти-

ческой символикой, чирикали подобно воробьям на лужайке? Неужели творец «Божественной комедии», выстроенной по сложнейшим законам духовной архитектоники, «пел, как птицы поют»? Похож ли был Бах, трудившийся над «Хорошо темперированным клавиром», на канарейку в золоченой клетке? И сам «украинский соловей» Гоголь, по восемь, а иногда и более раз перемарывавший свои тексты, разве бездумно заливался соловьем в Абрамцево? Вы все это знаете, но тогда...? Дайте, ради Бога, хоть один пример «птичьего» пения в истории мирового искусств, которое привело к созданию художественного символа!

Истоки подлинного творчества находятся в мире архетипов. Настоящий художник внимает духовным инспирациям: «И внелет арфе серафима в священном ужасе поэт». Но менее всего настоящие мастера – охваченные вдохновением и внимающие серафическим звукам – похожи на певчих птиц.

Положительно думаю, дорогой Magister, что Вы надо мной смеетесь... искушаете, что ли? Вот, напелся, например, Данте или Пушкин (видывал его черновики в Пушкинском доме), «и получилось высокохудожественное искусство, обладающее художественным символизмом, который присущ самой природе художественного выражения». Ежели в одном предложении три раза повторяется один эпитет, то, очевидно, в нем, так сказать, сила, ключ к «певческому» творчеству символистов. Сила эта заключается в отождествлении «художественного символизма» (символотворчества) с «художественным выражением». Вот с этим тезисом я решительно не согласен (если я правильно Вас понял) и уже писал об этом несогласии. Символизм (как тип художественного творчества) только частный случай «художественного выражения». Есть множество произведений, являющих собой блестящие результаты «художественного выражения» и в то же время не имеющих ничего общего с символизмом (в любых формах и смыслах). «Природе художественного выражения» вовсе не присущ «художественный символизм» всегда, везде и при любых обстоятельствах, а только во вполне четко очерченных границах определенных исторических и духовных контекстов. «Выражение» – это одно, а «символизация» – нечто другое, хотя при некоторых условиях они могут совпадать друг с другом. Символ отнюдь не всегда *выражение*. Символ – в не-

которых ситуациях и контекстах – ничего не выражает вне его пребывающего, он *есть само означаемое (символизируемое)*. *Означающее как инобытие означаемого.*

Ох и ах, дорогой В.В., кроме шуток и царапок, уверен, что у Вас есть достаточно оснований утверждать: художественный символизм присущ самой природе художественного выражения, поэтому не буду далее спорить. Останемся при своих... Понятие *символа* многозначно и растяжимо. Каждый вкладывает в него собственное содержание и смысл: для Шеллинга символ означал одно, а для Шопенгауэра – совсем иное (ругательное). А ведь оба любили искусство и обладали глубоким эстетическим опытом. Но и внутри одной личности могут соединяться несоединимые идеи и суждения. Даже у Вас я усматриваю некоторое продуктивное противоречие. Вы утверждаете, что художественный символизм присущ самой природе художественного выражения (т. е. делается абсолютное утверждение), а далее – к моей радости – делаете бальзамическую оговорку: «Понятно, что выражение и символизация не синонимы». Тогда о чем спор?

Проблема сознательного символотворчества... Мои примеры: древнеегипетские пирамиды и храмы, романские и готические соборы... Разве сознательность мешала художественности? Другое дело, что произведения так называемых символистов второй половины XIX в. представляют собой нередко смесь плохо понятой археологии, литературности и не всегда безупречного вкуса. Натюрморт Сезанна с яблоками и кувшинами бьет, как хочет, по своим художественным достоинствам сотню произведений символистов-самозванцев. Называть себя символистом совсем не означает, что таковым являешься. Все зависит, однако, от того, какое содержание вкладывать в это понятие. Поэтому абстрагируясь от «певчих птичек», я понимаю и принимаю Ваш протест против самозванного «символизма», являющего в лучшем случае литературствующим аллегоризмом. Но все же не могу согласиться с Вашим утверждением, что «художественным символизмом чаще всего и, как правило, отличаются те произведения искусства, где такой цели художник *сознательно* перед собой не ставил...». Конечно, все зависит от того, что понимается под «художественным символом». Но художественно интерпретируемый символ является ли символом в том смысле, в котором его понимал Флоренский,

например? Акцент, ставимый на *художественности* символа, не лишает ли его собственно духовного смысла? Приводимый Вами пример картины Левитана, в котором Вы находите *художественный символизм*, лишь подкрепляет мое подозрение. В пейзажах Левитана, по-моему, нет и следа символизма, а есть виртуозное *выражение определенных настроений*, замкнутых в пределах сознания, и не помышляющего о трансцендировании.

Ваше определение *художественного символизма*. Он – «*выражение* художественными средствами в формах видимого мира, за ними и с их помощью мира духовного». Как же это соотносится с Вашей оценкой Левитана, имманентно жившего в мире своих субъективных лирических настроений? Ведь психологизм и духовность – вещи весьма различные, и смешение психологизма с духовностью нередко вело к *прелести* (в аскетическом истолковании этого термина).

Испив кофе и посозерцав шиповник, снова принимаюсь за письмо, да и пора его кончать. Вот Ваш конкретный вопрос: почему я не дал в своей классификации типов символизации собственно символистского. Ясно, что Вы имеете в виду символизм второй половины XIX в.

Спрашиваю себя сам в некоторой растерянности: а действительно, почему?

Порывшись в памяти и воскрешая внутренне ситуацию конца шестидесятых годов, когда вынашивалась концепция метафизического синтетизма, могу сказать следующее: не включил в свою классификацию в немалой степени потому, что поименованные Вами художники тогда не считались мной символистами в строгом смысле этого слова, а, скорей, «литераторами» от живописи, не поднимавшимися над уровнем аллегоризма⁶. К тому же в МС речь шла прежде всего только о проблеме сочетания несочетаемого. А ведь, как Вы справедливо заметили, не во всех работах символистов второй половины XIX в. даются синтезы несочетаемых элементов и образов (Ваш хороший пример: Пюви де Шаванн, хотя я бы его к символистам не стал причислять). Моя же классификация стремится выявить не все возможные типы символизации, а только те, которые приводят к художественно значимому сочетанию несочетаемого. Думаю даже, что точнее было бы говорить не столько о символизациях, сколько о синтезировании на разных уровнях: как метафизическо-сакральном, так и просто художественном.

Сочетание несочетаемого может быть лишено символического смысла и в то же время находиться с ним в некотором соотношении, которое способно стать предметом особого рассмотрения. Возьму для примера картину Моро «Эдип и сфинкс». // *Далее в письме идет многостраничный анализ и данной картины Моро, и самой темы и мифологии сфинкса. Все это в данной публикации приходится с сожалением опустить – изд. //*

Итог: художники XIX в., в той или иной степени причастные к символизму (в понимании того времени), использовали образ сфинкса без того, чтобы придавать сочетанию несочетаемого метафизически-мистериальный (тео-и-космогонический) смысл. Они по традиции перенимали это синтез, сочетавший несочетаемое, и проецировали на него проблемы современной души. Тем самым становится понятно, что такой способ символизации (синтезирования) не следует выделять в отдельный тип, а можно рассматривать как одну из (литературно-иллюстративных) модификаций первого типа (по классификации, данной в МС). Это не исключает высоких художественных достоинств картин Моро.

Символизм XIX в., как правильно заметил В.В., отнюдь не исчерпывается принципом сочетания несочетаемого и в этом качестве интересен для знатока в качестве самостоятельного и неповторимого явления в истории европейского искусства

...чувствую что пора заканчивать письмо необходима пауза следующее письмо будет непосредственным продолжением нынешнего то есть попыткой ответить на вопросы поставленные В.В. еще в марте сего года

буду рад если в эту паузу ворвутся ваши голоса

Ваш дружеский собеседник В.И.

Н.Б.Маньковская (10.07.11)

«Искусство – это выражение». Знаменитый афоризм Бенедетто Кроче, впоследствии ставший своего рода алиби для всех желающих порезвиться на околхудожественных лужайках, произвольно всплыл в моей памяти, когда я столкнулась с отождествлением выражения, символа и символизации у В.В. Конечно, он оговаривается, что имеет в виду принцип, а не его всеобщую реализацию в эмпирической реальности, но работает ли такой принцип? Разумеется, символизация в искусстве – это вы-

ражение, но не всякое выражение есть символизация. Здесь, как мне кажется, следует различать символизацию как процесс и как результат. В процессе художественного творчества выражение, действительно, может быть тесно связано с символизацией. Однако его результатом далеко не всегда является рождение символа. К тому же, если считать выражение и символ почти синонимами, то не окажется ли, что «все есть символ», то есть специфика символа будет размыта? Ведь символов, отличающихся квинтэссенцией художественности, максимальной обобщенностью (но не схематизмом, не абстрактностью), в искусстве вообще мало, и отнюдь не «всякое выражение» дотягивается до такого уровня. Подобно высокой классике, прошедшей сквозь века и утвердившейся в эстетическом сознании многих поколений, символы, в отличие от художественных образов, «схватываются» целостно, интегрально, не требуют интерпретации. Хотя... Действительно, В.В. прав: только восприятие реципиента завершает символизацию, а оно сугубо индивидуально. За примерами далеко ходить не приходится, в нашем «Триалогe» их множество, в том числе и по поводу оценки тех или иных художественных явлений в качестве символов.

Думаю, ни фигуративное, «миметическое», ни нефигуративное, «абстрактное» искусство не обладают монополией на продуцирование символов, и «сочетание несочетаемого», о котором пишет Вл. Вл., здесь никак не может служить своего рода «лакмусовой бумажкой». Создается впечатление, что в центре его интересов не столько символизация, сколько синтезирование.

Кстати, разговор о миметическом и абстрактном принимает порой неожиданные обороты. Не так давно мне пришлось участвовать в обсуждении книги искусствоведа В.А.Крючковой «Мимесис в мире абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы» (М., 2010). Автор весьма компетентно анализирует особенности первой и второй парижской школ, работа в целом интересна, написана увлекательно. А вот теоретический пафос автора – расширить понятие мимесиса, распространить его на абстрактное искусство – вызывает возражения. Не будем вдаваться в вопрос о том, что такое реальность – в философском плане это завело бы нас слишком далеко (автор же имеет в виду под реальностью окружающий нас зримый мир). И без того постановка про-

блемы, как мы видим, достаточно парадоксальна: ведь абстрактное искусство как раз и характеризуется отходом от мимесиса. Каковы же аргументы В.А.Крючковой? В основном их три⁷.

1) *В абстрактной живописи происходит возгонка реальности, однако при ее восприятии реципиент обязательно возвращается к ней, усматривает в картине фигуративные формы.*

Это утверждение кажется более чем странным. Оно напоминает мне многочисленные газетные и журнальные статьи, рекламирующие недавнюю выставку Марка Ротко: только ленивый не писал о том, что да, это, конечно, абстракция, но ведь если присмотреться, на линии горизонта можно обнаружить лошадок, какие-то строения и т. п. При большом желании и определенной настроенности зрения (и психики) это, конечно, возможно. Однако такая нацеленность восприятия носит, конечно же, сугубо субъективный характер и не может претендовать на критериальность. Между прочим, развивая свою мысль, автор утверждает, что поп-арт – не что иное, как преломление абстракции. Заявление, мягко говоря, парадоксальное. Ведь американское искусство новой реальности (поп-арт, оп-арт, кинетическое искусство, боди-арт, лэнд-арт, саморазрушающееся искусство и др.) – как раз реакция на абстрактный экспрессионизм. И если уж говорить о поп-арте, то это, на мой взгляд, одна из разновидностей неонатурализма.

В.А.Крючкова справедливо замечает, что содержание имманентно произведению. Но ведь и форма тоже! (Как тут не вспомнить введенный В.В. термин «форма-содержание», свидетельствующий о неразрывности двух этих компонентов). Мне кажется вполне очевидным, что благодаря гармоничным цветоформным отношениям, композиционной выстроенности высокохудожественная абстрактная картина самодостаточна, не предполагает «выпадения в осадок» каких-то узнаваемых фигур. Это, как полагал А.Ф.Лосев, такой образ, который содержит в себе собственный прообраз. Кстати, в 1950-е гг., когда и заявила о себе вторая парижская школа, Этьен Жильсон в книге «Живопись и реальность», рассуждая об онтогенезе картины и ее «эмбриогенезе», настаивал на том, что произведение живописи, будь то реалистическое или абстрактное, – это «личность», «индивидуальность», «единичность», живущая собственной жизнью, оно самодостаточно, ничего не изображает, и на этом основании предлагал отказаться

от термина «изобразительные искусства» в пользу «пластических искусств». (Кстати, Жильсон не скупился на саркастические оценки «религиозных картинок», изображающих, скажем Святое Сердце в виде «длинноволосого, бородатого блондина, который мог бы при случае выступить в качестве вагнеровского тенора; однако он обнажает свое сердце и тем самым сразу узнается как “Святое Сердце Иисусово”»). Живопись и производство картинок, по Жильсону, – два совершенно разных искусства, преследующих разные цели, создающие разные классы произведений (это к вопросу о «поражающих» Вл. Вл. своими эстетическими качествами «профессионально скромно, но со знанием дела выполненных картинках, иллюстрирующих алхимические трактаты»).

Суть символа в понимании Жильсона – обозначать, не изображая. У В.А.Крючковой же подобная самодостаточность ассоциируется исключительно с декоративностью. Конечно, есть немало людей, воспринимающих нефигуративную живопись именно как декоративную, путающих эстетство с декоративностью, – но мы ведь ведем речь не о таком наивном восприятии искусства. Другое дело, что мотивы знаменитых абстрактных картин нередко используются в дизайнерских целях, в моде (стоит выйти летним днем на улицу, как в глазах зарядит от соответствующих штамповок на футболках). Однако в тех же прагматически-прикладных целях, и с не меньшим коммерческим успехом эксплуатируется и фигуративная живопись (знаменитые шишкинские «мишки» на конфетных фантиках, фотообоях и т. п.).

Так что первый из выдвинутых в книге аргументов, по моему, несостоятелен. Абстрактная картина становится фактом искусства именно благодаря своим художественным качествам, а в исключительных случаях, как у Кандинского или Малевича, может подняться до уровня символа. И, разумеется, при ее создании важен не прием (тот же дриппинг, о котором идет речь в книге), а талант автора, его художественный вкус (одно дело дриппинг в поражающих своей художественностью и новизной произведениях Михаила Кулакова, талантливо развивающего на современном уровне абстрактную линию классического русского авангарда, и совсем другое – видео-дрип-шоу Георгия Пузенкова, тиражирующего на отечественной почве приемы американских «разбрызгивателей»).

2) *Абстрактная живопись – закономерный результат конвергенции искусства и науки.*

Проблема взаимосвязей и взаимовлияний искусства и науки достаточно традиционна⁸. Обращение к ней В.А.Крючковой вполне уместно: 50–70 гг. прошлого века, время расцвета второй парижской школы, – это и период бурного развития структурализма, семиотики, информационной эстетики, оказавших определенное воздействие не только на живопись (концептуализм), но и на литературу (новый роман, леттризм), театр (хэппенинг), кинематограф (новая волна), музыку (Авангард II). Так что в художественном контексте неоавангарда тех лет, во многом отмеченного акцентом на интеллектуально-концептуальной стороне эстетического восприятия, такой поворот темы заслуживает внимания. Еще со времен первого авангарда начала XX века тема влияния новейших достижений науки (теории атомно-молекулярного строения вещества, атомной энергии как основы материи и т. п.) на новейшие поиски в искусстве была крайне актуальной. И ее не обошли вниманием главные теоретики и практики абстракционизма того времени (знаменитый лозунг: Материя исчезла!) – Кандинский, Малевич, лучисты. Однако сегодня мы хорошо видим, что художественную ценность произведения названных художников, как и других, увлекавшихся в то время новациями научно-технического прогресса, приобрели не благодаря этим увлечениям, а скорее – вопреки: исключительно на основе традиционного для живописи понимания цветовых отношений, гармонизации форм, организации композиции цвето-форм и т. п. И, напротив, там, где это увлечение выходило на первый план (у позднего Кандинского, например), оно существенно засушивало и рационализировало его картины, снижало их художественное качество. То же самое можно сказать и о живописцах второй парижской школы.

Между тем разные ракурсы взаимосвязей искусства и науки обсуждались и в последующие периоды – достаточно вспомнить повальное увлечение теорией информации в искусствоведении, синергетикой и попытками применить ее положения о диссипативных структурах, возникновении порядка из хаоса, точках бифуркации и т. д. к развитию художественной культуры, не говоря уже о более близких к нам по времени идеях алгоритмической, ком-

пьютерной, а сегодня и цифровой эстетики – последняя стремится осмыслить характер арт-практик, возникших благодаря новым цифровым технологиям.

Действительно, рассмотрение философско-эстетических и искусствоведческих аспектов внедрения в искусство современной электроники, мультимедийных технологий, возникновения эстетической виртуальности, а также трансформаций художественного мышления, обусловленных использованием новейших технологических достижений в творческом процессе, и т. п. – одна из насущных задач современных эстетики и искусствознания. Специального внимания в контексте нашего обсуждения заслуживают особенности цифровой компьютерной графики, живописи, скульптуры; вопросы видовой структуры цифрового компьютерного изобразительного искусства; рассмотрение моделей компьютерной имитации материалов, приемов и техник различных видов традиционного изобразительного искусства; классификация дигитального искусства, определение его места в системе изобразительных искусств, выявление его специфических особенностей. Однако сейчас речь не об этом, а о самом принципе конвергенции художественно-эстетической сферы и науки. Думаю, он не работает. Ни полвека назад, ни сегодня заигрывание гуманитарных наук с математикой, техническими и естественными науками на путях поиска новых подходов к гуманитарной проблематике не принесли ощутимых результатов. Ничего существенного не дали они ни эстетике, ни искусствознанию. Измерить, вычислить, точно просчитать субъективную сторону эстетического отношения, как и ментальные и социальные параметры эстетического субъекта невозможно. Вспомним известную эстетическую аксиому о том, что «поверить алгеброй гармонию» пока никому не удавалось и вряд ли это в принципе осуществимо, т. е. необходимо учитывать некоторые границы и пределы любой научной методологии в сфере художественно-эстетического опыта, что не всегда делает автор книги. В.А.Крючкова не акцентирует должного внимания на многих объективных художественно-эстетических (и не только) рисках, к которым ведет излишнее увлечение точными методами в сфере анализа искусства. Не рассматривает она по существу и крайне актуальный вопрос о границах искусства, ставший сегодня предметом острой полемики. Что же касается авторской аналогии

между философским и художественным абстрагированием, философским методом индукции как двигателем фигуративной живописи, а дедукции – живописи абстрактной, то она представляется мне лишь красивой метафорой. Главного в искусстве, его специфики – художественности, доставляющей реципиенту эстетическое наслаждение, – ни наука, ни философия уловить не в силах.

3) *Все формы художественного восприятия – зрительные, поэтому мимесис вездесущ.*

В.А.Крючкова пишет о том, что сны, видения, галлюцинации, мир воображения носят зрительный характер, а посему миметический принцип распространяется и на них. Это напоминает общеизвестные умозаключения Леонардо из его «Книги о живописи»: самое большое несчастье для человека – потерять зрение: живопись – это «окно в мир», «зеркало природы», и потому она – первое из искусств. Концепция, впоследствии оспоренная Лессингом в «Лаокооне», позднее Шеллингом с его идеями художественного синтеза, отказом от проведения четких границ между видами и жанрами искусства и многими другими эстетиками и теоретиками искусства. То, что мимесис не сводится к подражанию формам окружающего нас мира, но подразумевает и подражание эйдосам, было известно еще в классической античности (вспомним спор о подражании между Аристотелем и его учителем Платоном и знаменитое аристотелевское: «Мой учитель – вещи, которые не умеют лгать»). Современное, объемное и многогранное понимание мимесиса содержится в соответствующей статье В.В. из «Лексикона неонклассики»⁹.

Пафос книги В.А.Крючковой состоит в том, чтобы предложить новое, расширенное понятие мимесиса. Но, на мой взгляд, оно получилось не расширенным, а расширительным. Если все в искусстве живописи – мимесис, то тем самым просто-напросто утрачивается смысл этого термина, в духе дерридианской деконструкции размывается его устоявшееся значение, в конечном итоге происходит его подмена (что наблюдается и в двухтомнике «Мимесис» В.А.Подороги). Может быть, стоит оставить «мимесис» в покое и предложить какой-то совершенно новый термин, адекватный современным арт-практикам? Ведь не случайно же возник и сам концепт «арт-практики», свидетельствующий об их несовпадении с «искусством»? О том, что такая потребность существует, а

попытки в этом направлении предпринимаются, свидетельствуют хотя бы исследования А.М.Бурова, считающего мимесис принципом классической изобразительности, а ядром современной визуальности – поллакис (от *греч.* – «повторение»). Идея дискуссионная, возможно, мы еще поговорим о ней с участием автора, но сама постановка вопроса свидетельствует о том, что современные арт-проекты еще ждут своего осмысления и, соответственно, нового, адекватного им теоретического инструментария.

В.В.Бычков (29.07.11)

Дорогой Вл. Вл.,

размышляю над Вашими письмами. Изучаю их с радостью и восторгом. Вы поднимаете, ставите и решаете целый ряд важнейших для нас проблем и вопросов, что заставляет Вашего доброжелательного читателя в который уже раз восхищаться и Вашей эрудицией, и глубиной Вашего мышления, и широтой постановки проблем, и многим другим, открывающимся в Ваших фундаментальных посланиях. Как полезен, а не только приятен все-таки наш Триалог!

Заставляет задуматься в который раз (!) и над собственной концепцией. А сие не просто и требует концентрации творческой энергии и новых волевых импульсов. Правда, не в такую жару, которая царит этим летом в Москве. Тем не менее какие-то мыслишки клубятся, и возможно еще в августе начну всерьез реагировать на некоторые из Ваших размышлений и вопрошаний.

Сейчас просто пара импрессионов для разминки.

Спасибо за прекрасное эссе на тему Сфинкса и его (ее) иконографии. Сразу вспомнились годы юности, изучение античной мифологии, радость и трепет душевный по поводу глубинных мифологем и т. п. «Эдип» Стравинского... Моро... Да, Моро! Удивительно! Этот мало известный у нас в 1960-е гг., да и сейчас, полагаю, художник привлекал тогда и мое внимание, наряду с другими символистами (прерафаэлиты, Шаванн, Карьер, Штук, Бёклин, Сегантини... – их знали тогда только немногие, да и то по репродукциям. И они влекли меня к себе тогда больше, чем сейчас. В первое давнее и краткое посещение Мюнхена я наряду с Пинакотеками, Ленбаххаузом и т. п. разыскал и музей-квартиру Штука... Да, волнующие времена!) Позже, когда я увидел небольшую, но прекрасную экспозицию Моро в ОРСЭ и отдельные работы в дру-

гих музеях, он произвел на меня еще большее впечатление, в то время как многие другие символисты в оригинале несколько разочаровали. Вот Шаванн, Сегантини, Редон, Моро до сих пор у меня в почете. А Бёклин, которого я этой весной много увидел в Базеле, совсем перестал меня трогать. И раньше-то я ценил его только за «Остров мертвых». Он так и остался для меня мастером одной высокохудожественной работы.

Но Моро! Очарование юности! И здесь мы с Вами в 1960-е гг. шли близкими курсами.

Тем более разительны некоторые аспекты глубинных различий наших миропониманий и духовных горений – в том числе и в сфере художественно-эстетического опыта – сегодня. При многих и точках, и пространствах соприкосновения и единодушия. Это и интересно!

Сфинкс! Мистический образ. Несочетание сочетаемого! (Я имел в виду Ваше – «сочетание несочетаемого», а произошла описка; я было начал ее стирать и вдруг прозрел в этом словосочетании что-то глубинное и мистическое! Бог ты мой! Вот, уже Фрейдю уподобился в нюхе на описки и оговорки. Пока оставил так. Продумать.) Мужское, звериное, хтоническое начало (Вы хорошо напомнили нам генеалогию Сфинкса) – архетипический лев с когтистыми лапами – и – обольстительно, таинственно женское (Вы меня сейчас же – в декаденты! – да, мы все такие, чего там греха таить!).

И вспомнилось жизненное. Тоже из опыта юности. Одна очаровательная и очень умная юная особа как-то заявила мне полушутя, полу-: *Не подходите слишком близко: я тигренок, а не киска!* (стишок из детской книжки-раскладушки – одной из тех, с которых многие из нас начинали читать лет в 5. Надпись на клетке с тигренком в зоопарке, как сейчас помню эту картинку). И на секунду в глазах ее сверкнула молния взгляда Сфинкса (или вампира). Я сразу почувствовал и узнал (!?) эту молнию и ...

Ну, стоп! Слова юной особы вспомнились мне, когда читал Ваше описание картины Моро об Эдипе и Сфинксе. Это и про нее тоже. Вероятно, Моро знал подобных дам в жизни, а не только в астрально-окультиных, романтически-символических погружениях.

Между тем, образ Сфинкса никогда не был мне близок, особенно его живописные или скульптурные интерпретации. Возможно потому, что мало их видел или не обращал особого внима-

ния. Они представлялись мне всегда каким-то почти антихудожественным монстром, как и кентавры, и всякие там Паны и другие козлоногие и собакоголовые, заполнившие, по известной сатире Лукиана, в эллинистический период весь Олимп настолько, что истинным олимпийцам «начало не хватать амброзии и нектара и кубок стал стоять целую мину из-за множества пьющих». С едкой иронией Лукиан высмеивает всех этих египтян «с собачьей мордой, завернутых в пеленки», пятнистых быков из Мемфиса, обезьян, ибисов и т. п., которые неизвестно каким образом проползли на Олимп из Египта и существенно затруднили жизнь исконным эллинским богам.

Если уж говорить о юношеских мечтаниях и увлечениях, эротических томлениях и т. п. приятных вещах определенного этапа нашего возмужания, то меня всегда привлекал таинственный образ Софии в интерпретации русских символистов... Вот уж действительно глубинное мистическое сочетание несочетаемого! Правда, не на внешне пластическом уровне (иконография Софии в древнерусской иконописи слишком рационалистична, т. е. аллегорична), но на уровне сущностной эйдологии.

И Сфинкс, и София – древнейшие мифологемы, связанные с надмирной мудростью и мистикой Вечно женственного. Однако как различны! Как далеки друг от друга по всему. Из разных миров! Хтонического и уранического.

И другое.

Неделю назад прятался я от жары пару дней у знакомых на даче. Лежал бездумно и блаженно на берегу лесного озера под сводом мощных корабельных сосен (а я люблю эти деревья, пожалуй, больше других, особенно когда их стволы освещены боковыми лучами заходящего солнца), созерцал причудливые ходы и переплетения их ветвей и трепещущие под легким ветерком игольчатые кисти, и вдруг подумалось. Вот, мы ломаем копыя о символы, символизацию, метафизические основы бытия, а ведь вот Оно – здесь. Само, без каких-либо символов, образов, синтезов, знаков стоит надо мной, слегка трепещет, посмеиваясь, и говорит: да вот Я здесь, с тобой, в тебе, а ты во мне. И что тебе еще надо, что искать-то в каких-то символах? Я вокруг, везде, вне и внутри. Открой глаза и смотри. Открой душу и прими Меня в нее. И больше ничего не надо... Полнота бытия. Полнота жизни.

И возликовала душа.

А разум ткнул ее локтем исподтишка: уймись! Пантеизм какой-то. Только в Символе сила!

Обнимаю, друг мой.

Наслаждайтесь италийскими символами и пейзажами и помните, что и здесь Вас чтят и изучают с пристрастием.

Сомученик по симвонологии В.Б.

Добрые пожелания и Н.Б., ибо письмишко отправится и к ней вскоре. Надеюсь, что соберусь с силами ответить и на ее интереснейшие послания, связанные с французским символизмом и с символизацией в абстрактной живописи. Где еще сильнее явлен художественный символ сугубо в цветоформном облике, как не в творчестве Кандинского, особенно его динамического периода (1910–1920)?

В.В.Иванов (30.06–07.07.11)

Дорогой Виктор Васильевич!

Хотел было без преамбулы – и в простоте сердечной – продолжить свое письмо, прерванное по совестливым соображениям (надо же знать меру!), но вот прошел день-другой... перечитал нацарапанное... и снова задумался: достаточно ли ясно я отвечаю на Ваши вопросы? В одном пункте, вероятно, желательной ясности я все же не достиг. Имею в виду свои попытки дать определение символа в духе метафизического синтетизма. Поэтому мне понятно, почему Вы пишете: «И, честно говоря, никакого “сочетания несочетаемого” у большинства символистов даже из перечисленного выше ряда я не усматриваю»¹⁰. Совершенно справедливо: у перечисленных Вами художников второй половины XIX в. «сочетания несочетаемого» встречаются редко. В любом случае понятие символа – имплицитно содержащееся в их творениях и гораздо реже эксплицитно-вербально этими мастерами выраженное – и шире, и уже (т. е. более узкое) данного мной в МС.

«Шире» – потому что «сочетания несочетаемого» брались ими из уже готового репертуара образов античности и средневековья в качестве лишь одного (и не самого главного) элемента их творческого метода.

«Уже» – постольку, поскольку художники того времени были довольно далеки от онтологически-энергетического понимания символа, которое нашло свое совершенное вербальное выражение у Флоренского: «Символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет в себе эту последнюю». Это исчерпывающее суть дела определение символа во время написания МС было мне неизвестно¹¹, но приблизительно в таком духе я мыслил символ как сочетание двух «энергий» (двух типов реальностей и т. п.), для внешнего восприятия «несочетаемых» и принципиально раздельных. Надо оговориться, что определение, данное Флоренским, – в конечном счете – приложимо только к сферам литургическо-культурной или магически-окультурной символики. В эстетической области оно употребимо только с большими коррективами, уточнениями, а то и вовсе не применимо в своей радикальной форме, ибо может привести к опасным двусмысленностям. Мне очень близка мысль Блока о том, что «миражи сверхискусства» лишь мешают подлинному искусству. Думается, что множество логомахических ситуаций и утопических проектов возникло именно в связи с произвольным перенесением материального понятия теургии в эстетическую сферу.

Не избежал некоторой двусмысленности и я своим МС. Чтобы более не плодить терминологических недоразумений, хочу дать более дифференцированное определение символа как сочетания несочетаемого в моем нынешнем понимании.

Символ теургически сочетает элементы (энергии), несочетаемые в мире чувственных восприятий. Видимое соединяется с невидимым и становится его носителем. Такой символ – «бытие, которое больше самого себя» (Флоренский).

Символ как сочетание несочетаемого в собственно эстетической сфере возникает на основе вышеупомянутого Символа и находится с ним в различного рода соотношениях, но не имеет онтологического характера.

Существуют иные виды символизаций кроме тех, которые сочетают (синтезируют) несочетаемое, но также имеющие свою основу в Символе.

В творчестве художников второй половины XIX в. мы имеем дело со смешанным типом символизации. В силу эклектического характера многих произведений того времени не всегда легко разобраться в их собственно эстетических достоинствах.

Возьму для примера Бёклина.

// далее в письме Вл. Вл. идет многостраничный интересный текст о Бёклене, об образе Пана в его творчестве как о классического типа сочетании несочетаемого, который здесь приходится с сожалением опустить – изд. //

С касталийскими благопожеланиями всем собеседникам В.И.

В.В.Бычков (04–11.08.11)

Дорогие друзья,

Сегодня завершил подготовку рукописи «Древнерусской эстетики» к сдаче на верстку, чем, как вы знаете, занимался всю весну и большую часть лета. При этом хочу выразить мою благодарность Н.Б. и моей жене, которых пришлось призвать на помощь для выполнения этой работы, ибо одному справиться со столь большим объемом в короткий срок мне было не под силу. И других дел в это время пришлось совершить немало. Крутились в работе верстки двух больших книг – новой редакции моего учебника (только вчера ушел в типографию) и нашего Триалога. Н.Б. (для Вл. Вл.) тоже только вчера закончила проверку и правку корректуры. Так что обратиться к нашим символическим пирогам было некогда, и сил на это не было никаких.

Тем большую радость доставили нам здесь фундаментальные письма Вл. Вл. И своим содержанием, и постановкой проблем и вопросов, которые сразу же дали толчок работе внутренних креативных сил в этом направлении и вызвали ностальгию по писанию, сесть за которое основательно до сего дня не было возможности.

И вот! Кажется, можно спокойно (хотя бы на один вечер) устроиться у компьютера и начать размышлять о вещах, крайне важных и значимых, затронутых в последних ваших письмах. По двум строчкам, полученным пару дней назад от Вл. Вл., я понял, что наш друг простудился в Италии и не смог реализовать полностью свою программу там, но сейчас в Берлине и уже пишет новое письмо. Огорчен Вашим заболеванием, дорогой друг, да еще в столь неподходящее время и в таком благодатном месте, но несколько утешает, что Вы уже полны творческого горения и сидите за компьютером. Это лучшее лекарство от любых хворей. Поправляйтесь скорее. С нетерпением ждем и Вашего нового письма. Между тем за нами и прежде всего за мной большой эпистолярный

долг. Давно не отвечал Вам по существу. Поэтому, закрыв последнюю страницу рукописи Древней Руси, решил хотя бы начать новое письмо и поразмышлять пока только о некоторых темах, поставленных в Вашем последнем послании. Посмотрим, во что это может вылиться.

В двух Ваших письмах (от 08–14.04 и от 15–24.06) Вы, отвечая на мои вопросы, разворачиваете Вашу теорию метафизического синтетизма (МС), с одной стороны, и по ходу полемизируете с рядом моих теоретических положений, задавая мне встречные вопросы.

Сегодня я хотел бы начать с ответов на Ваши вопросы по поводу некоторых положений моей теоретической позиции, ибо они касаются сущностных проблем эстетики, философии искусства и собственно символизации как главной темы наших последних бесед. А по ходу этих ответов-размышлений, возможно, удастся поговорить и об отдельных, не до конца еще проясненных для меня принципах теории МС. Или я остановлюсь на них позже.

Смысл основных теоретических вопросов, поднимаемых Вами в этих письмах, связан с моим пониманием *художественного символа* и в данном случае касается конкретно трех положений, по которым Вы в принципе не согласны со мной и еще раз вопрошаете, давая свой *отрицательный* ответ:

- синонимы ли в эстетике *выражение* и *символизация*?
- любое ли искусство является символическим?
- всякое ли художественное творчество имеет в основе своей интуитивно-бессознательный характер (художник поет как птичка)?

Я неоднократно и в письмах нашего Триалога, и в моих теоретических работах отвечал на эти вопросы в той или иной форме *утвердительно*, отнюдь не подшучивая ни над Вами, ни над кем-либо другим. Если же делал это неубедительно, то сие следует отнести на счет неуклюжести моего дискурса (да разве я то говорю, что *знал*, пока не раскрыл рта?..). Символов моей речи и способов их сочетания не хватает для того, чтобы донести адекватно смысл моего знания. Увы!

Попробую еще раз, ибо темы эти оказываются непростыми для понимания, хотя в эстетике они *сущностные*, и не я их выдумал, а в той или иной форме к ним обращались практически все, всерьез размышлявшие о сути и смысле искусства. И отвечали чаще всего *утвердительно*.

Я не собираюсь, естественно, переписывать сюда тома текстов по истории эстетической мысли, но напомним несколько высказываний хорошо известных и почитаемых Вами авторов.

Лосев в «Диалектике художественной формы» прямо отождествляет *выражение в искусстве*, понимая его как художественную форму, с символом: «Выражение, или форма, сущности есть *становящаяся в ином* сущность, неизменно струящаяся своими смысловыми энергиями. ...Говоря вообще, выражение есть *символ*».

«Выражение есть та стихия, которая получается в результате *воплощения* (принципиального или фактического) всего эйдоса в инобытийной сфере. Выражение есть *синтез эйдоса и его инобытия*, и, поскольку эйдос есть прежде всего смысл, – выражение есть *тождество логического и алогического*. ...Отсюда – *символическая природа всякого выражения*».

«...под *символом* я понимаю ту сторону в *мифе*, которая является специально *выражающей*. *Символ есть смысловая выразительность мифа, или внешне-явленный лик мифа*».

И напоследок напомним лосевское определение художественного выражения: «*Художественное выражение, или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адекватности, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом*» // Курсивы везде Лосева//

Приводя эти высказывания, я не хочу сказать, что полностью солидарен с Лосевым в понимании всех его терминов. Мое понимание, что видно из многих моих работ, отличается от лосевского. Однако его фактическое отождествление *художественного выражения* и *художественного символа* представляется мне не вызывающим сомнения, хотя и сам Лосев не всегда был последователен в этом утверждении.

Уже и отсюда вытекают положительные ответы на два других поставленных выше вопроса, тем не менее на них я остановлюсь специально.

Говоря далее своим языком и разъясняя свое понимание символизации и выражения в искусстве, я обращусь к любимой нами живописи и слегка презираемому Вами Левитану (раз почему-то он утвердился как-то в наших последних письмах), «жившему в мире своих субъективных лирических настроений» и не поднимавшемуся, в Вашем понимании, до высот духовности или до высот

символического выражения. Не думаю, что живопись Левитана может быть сведена только к выражению субъективных лирических настроений, но даже и *за* этим выражением я вижу духовное начало, удивительно тонкую жизнь духа и выражение Духовного. Я бы не стал отказывать лирике в причастности к сугубо духовной сфере. В противном случае и многим лирическим абстракциям Кандинского, Клее и множества других лириков в сфере живописи, поэзии, музыки мы должны отказать в выражении духовного. Само по себе лирическое восприятие мира есть восприятие сугубо духовное, эстетическое (может быть, чисто эстетическое, как и считали многие наши предшественники, размышлявшие об искусстве), поэтическое, музыкальное...

Однако не будем вступать в космическую бесконечность дискуссий о духовности. Здесь мы ничего не найдем, кроме нескончаемых словопрений. Каждый из нас понимает ее по-своему и, что удивительно, чувствует ее в искусстве по-разному. Вы полагаете, что в живописи Левитана ее нет, а я чувствую ее там. Думаю, что и Кандинский, крупный эксперт по Духовному в искусстве, не отказал бы Левитану в ее наличии во многих его работах. Не случайно же он приводил в качестве одного из носителей Духовного в предметном искусстве живопись Сегантини (сугубого реалиста в Вашем представлении; справедливости ради не забываю, что и в искусстве Бёклина Кандинский видел такого же носителя, чего я в нем, за исключением одной-двух работ, не вижу). Однако дело здесь не авторитете Кандинского и не в конкретных именах, а в сути понимания художественного выражения, художественной символизации, художественности вообще.

Я вижу (как и Лосев) общность этого семейства понятий в их глубинном, сущностном смысле, который неоднократно пытался сформулировать, но остаюсь совершенно непонятым моим другом и оппонентом. Это грустно сознавать.

И смысл этот заключается в том, что к специфике искусства относится *явление* (избегаю здесь слова *выражение*, чтобы не получилось «масло масляное», хотя нужен именно этот термин) некой смысловой (духовной) предметности, как правило, не выражаемой на уровне *ratio*, в доступной конкретно чувственному восприятию форме, созданной исключительно изобразительно-выразительными средствами конкретного вида искусства (для живописи: цве-

том, линией, композицией цветоформ, цветовыми и цветотоновыми отношениями и т. п.) по эстетическим законам (неписаным, естественно; в моем понимании *эстетического*, вестимо).

Художник накладывает на холст краски в определенных соотношениях, а мы прозреваем внутренним зрением за ними нечто, что вызывает в нас эмоциональные и духовные движения, не исключающие, естественно, и разумно-сознательного осмысления – мощный комплекс духовной деятельности всего нашего существа. Это ли не выражение? И это ли не символизация? И это ли не природа и конечная цель любого искусства?

Другое дело, что далеко не все художники и не во всех произведениях достигают этого. Однако нас-то интересуют *принципы*, а не конкретные реальности в данном случае. Главные *принципы* искусства. И в пространстве этих принципов выражение в искусстве всегда является только и исключительно символическим, ибо осуществляется только и исключительно на уровне *специфического сочетания* формальных элементов (элементов формы), которое (сочетание!) оказывается (вот где тайна искусства и символизации) носителем духовного. А смысл этой специфики состоит в том, чтобы возбудить в духовном мире реципиента эстетического восприятия некие эмоционально-духовные процессы, не имеющие ничего общего с этими элементами формы самими по себе – с теми или иными красками, линиями, пластическими формами. И только их, как правило, внесознательная интуитивная гармонизация в процессе творчества в некую органическую целостность наделяет эту целостность особым духовным (= эстетическим = художественным) невербализуемым, но активно переживаемым эстетически развитым реципиентом смыслом. И разве это не символизация, когда сочетание тех или иных элементов формы вызывает в духовном мире реципиента нечто иное, чем сами эти элементы, чем их собственный индивидуальный смысл? Ведь вот о каком уровне символизации говорю я, и именно он и является собственно уровнем эстетической символизации, художественной символизации, художественного выражения, собственно художественности.

Сказанное относится ко всем без исключения элементам формы, в том числе и к визуально вроде бы не сочетаемым для сознания, воспитанного в пространстве чувственно воспринимаемой природной среды. Например, тело женщины и рыбий хвост или

козлоноготь мужчин и женщин. При особом таланте художника на сочетании такого типа я теоретически допускаю возможность пластической гармонизации подобных несочетаемостей, но в реальном искусстве примеров этому привести не могу. Думаю, что все подобного рода мифологические образы уместны, пожалуй, только в словесном выражении – в мифологии, поэзии, фольклоре, но не в визуальном переводе. Словесный образ рисует в нашем сознании расплывчатую, неконкретизированную картинку, которая не так смущает эстетический вкус, как иллюзионистическая визуальная конкретизация в живописи или в графике.

Поэтому объединение, например, в одном образе фрагментов тела женщины, льва и птицы, выражающее некий якобы реально существующий архетип на каких-то иных планах бытия, мне недоступных, может быть, и является символом, но, по-моему, в общем случае не имеющим никакого отношения к эстетической сфере и к собственно художественности. *Это какой-то иной уровень символизации*, да Вы, Вл. Вл., собственно об этом и пишете. Я совершенно не ставлю под сомнение утверждения о том, что существуют иные планы бытия, кроме доступных, например, вашему покорному слуге; что на этих планах могут существовать какие угодно существа, являвшиеся архетипами для посвященных (в том числе мастеров резца и кисти), имевших доступ на эти уровни; я не исключаю, что и сегодня есть такие посвященные, возможно, даже и в пространстве нашего узкого круга; я с уважением отношусь к создателям любой приватной теории (в том числе эстетической) для «личного пользования», но, как посвященный только и исключительно в эстетический план бытия, я утверждаю, что наличие архетипа (в том числе и на иных планах бытия или сознания) еще не является гарантией того, что любой его образ в искусстве будет эстетически значимым, художественным, т. е. будет в моем понимании художественным символом.

Пример из сферы более доступных мне архетипов (его я уже не раз приводил в нашей переписке): три ангела на православных иконах в соответствующих композициях. По христианской традиции (Преданию) – это устойчивый символ Троицы, но он сам по себе никакого отношения не имеет к художественно-эстетической сфере. Это чисто религиозный или культовый символ (в смысле определения Флоренского), как и множество другого подобного

типа. На его основе может возникнуть художественный символ, как он возникает в «Троице» Рублева и в ряде других *высокохудожественных* икон Троицы XV–XVI вв., но может и не возникнуть, что и имеет место в бесчисленных одноименных иконах среднего, чисто ремесленного качества. Что здесь непонятного-то или дискуссионного?

Повторю: теоретически я могу допустить, что и сфинкса (как и пана, и наяду, и Анубиса) можно выразить на высоком художественном уровне, если гармонично сочетать фрагменты тел девушки, льва и крылья орла, но пока таких изображений я не знаю (разве что великий египетский Сфинкс перед пирамидами, но он слишком плохо сохранился). С сожалением должен отметить, что сфинкс в столь понравившейся Вам, Вл. Вл., картине Моро «Эдип и сфинкс», возможно, даже более других представляется мне явлением антихудожественным. Моро совершенно не удалось органично сочетать в фигуре сфинкса туловище крылатого льва с погрудным изображением девушки. Искусственность этого соединения, пластические швы между телом девушки и пернатым животным просто режут мне глаз и возмущают эстетический вкус. Я вижу головку очаровательной девушки, влюблено вззирающей на юношу, прижавшейся к нему всем своим девичьим телом (легко дорисовывается воображением это тело по очертаниям и положению ее груди), и искусственно прилепленное к ней тело фантастической зверюшки, пытающейся зацепиться за плащ юноши. И все. В художественном отношении крайне неудачная работа. И ни о какой символизации здесь лично я говорить не могу. Головная конструкция, неудавшийся художественный образ. У Моро есть значительно более тонкие и целостные в художественном плане символистские работы.

Между тем я убежден, что именно художественная символизация, о которой я написал выше, и лежит в основе *любого искусства*. Высокого искусства. Является его *принципом*; оно на этой символизации и зиждется, но не всегда, естественно, а точнее – достаточно редко реализуется на практике. И сие никак не зависит от того, к какому направлению принадлежит мастер. Любой *шедевр* (не спрашивайте меня: что есть шедевр?) из истории мирового искусства от древнеегипетских росписей и даже, пожалуй, фресок Тассили-анджер, через все направления и школы до шедевров

авангарда и модернизма XX в. обладает этой художественной символикой. Символисты – и французские, и русские – хорошо почувствовали это и писали об этом неоднократно (хотя, замечу еще раз в скобках, им самим очень редко удавалось создавать произведения собственно художественного символизма, т. е. высокохудожественные вещи).

Вот, Белый в статье «Почему я стал символистом...»:

«Всякое искусство символично в вершинном и глубинном осознании художниками своего творчества». Именно этот тезис, на все лады артикулируемый символистами (это их главное открытие в эстетике, хотя и восходит имплицитно к романтикам, Ф.Шеллингу, Ф.Шлегелю), для меня всегда был аксиомой. Да и работы Лосева на нем основываются.

Белый усматривает символизм и в реализме, и в классицизме, и не отказывает символу в выражении всего комплекса духовно-эмоциональных состояний, акцентируя внимание на том, что в пределе художественный символ есть выражение на уровне искусства главного Символа, который у него в антропософский период отождествлен с Христом, «вторично грядущим в новую культуру».

// Мне кажется, что Вы, дорогой Вл. Вл. *не эту символизацию*, выявленную символистами в любом искусстве, имеете в виду, когда тоже говорите о том, что символизм присущ не только искусству собственно символистов XIX в., но и многим произведениям других периодов и направлений в истории искусства? Или я Вас неточно понимаю? //

Многоаспектность, многоплановость и несводимость *художественного символа* (Белый употребляет это понятие!) к какому-то одному формализуемому смыслу он показывает в статье «Смысл искусства»: «...художественный символ, выражая идею, не исчерпывается ею; выражая чувство, все же не сводим к эмоции; возбуждая волю, все же не разложим на нормы императива. Живой символ искусства, пронесенный историей сквозь века (т. е. сквозь все стили и направления искусства. – *В.Б.*), преломляет в себе многообразные чувствования, многообразные идеи. Он – потенциал целой серии идей, чувств, волнений. И отсюда-то разворачивается трехчленная формула символа, так сказать, трехсмысленный смысл его: 1) символ как образ видимости, возбуждающий наши эмоции конкретностью его черт, которые нам заве-

домы в окружающей действительности; 2) символ как аллегория, выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный; 3) символ как призыв к творчеству жизни. Но символический образ есть ни то, ни другое, ни третье. Он – *живая цельность переживаемого содержания сознания* (курсив мой. – В.Б.). Вот это потрясающее определение! Лучше, пожалуй, не скажешь: живая цельность переживаемого содержания сознания! Здесь процесс восприятия неотделим от процесса созидания в понимании символа.

Есть у Белого, как известно, и более узкие определения символа в искусстве, направленные опять же на то, чтобы доказать, что символизм лежит в основе любого искусства («символизм всякого искусства»). Здесь он определяет символ как «неделимое творческое единство», в котором сочетаются два слагаемых: «образ природы, воплощенный в звуке, краске, слове» («символ всегда отражает действительность» – т. е. обязателен элемент миметизма, изоморфизма! – В.Б.) и «переживание, свободно располагающее материал звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание» («символ есть образ, видоизмененный переживанием») (статья «Символизм» 1909 г.). // А Вы, друг мой, почему-то с некоторым презрением относитесь к психологизму в искусстве; вот Белый его не чурался. // Под это определение символизма, несомненно, подпадает практически все творчество Левитана, как и многих других реалистов и собственно символистов в искусстве. Вяч. Иванов годом ранее (1908) назвал такой тип символизма *идеалистическим* уже применительно к собственно символизму как художественному направлению в отличие от *реалистического символизма*, раскрывающего «сокровенную жизнь сущего», «глубочайшую истинную реальность вещей, *realia in rebus*». Понятно, что идеалистический он ценил ниже.

Белому в данном случае важно было показать, что все искусство, и прежде всего реалистическое, символично. Почему-то через 100 лет после высказываний Белого и других символистов это приходится разъяснять и мне моему почитаемому оппоненту. В довершение своей аргументации приведу и суждения Эллиса из его блестящей книги «Русские символисты» (1910), где он показывает, что символизм как художественная школа стал логическим завершением стремления всего предшествующего искусства к символизации,

к исканию символа. «Если “символизировать” – значит интуитивно прозревать в явлениях их “нумены”, в вещах – воплощенные в них идеи, путем творческого созерцания, и прозревать в ограниченном, временном и конечном лишь разнообразные строго координированные формы единого, безграничного и вечного, то разве не всегда и не все художники, поэты и мистики только и делали, что символизировали?» И несколько далее: «...искание символа, адекватного объекту, неизменно составляет истинную сущность всякого искусства, быть может, даже единственную цель его»...

Не будем придирааться к тем или иным словам мыслителей, писавших сие ровно сто лет назад. Смысл во всем этом один и понятен: символизм, или в моей терминологии – символизация, составляет сущность любого искусства. Другое дело, что в эмпирической сфере искусства (на протяжении всей его истории) мы далеко не всегда, а точнее достаточно редко встречаемся с феноменами действительно художественного символизма. Ну, это и понятно. Эстетика, как и любая философия искусства прошлого и современности, имеет дело с *идеями* и *принципами*, а не с эмпирической реальностью. «Искание символа», художественная символизация, конечно, *интуитивно* (сознательно – пожалуй, только у самих символистов к. XIX – начала XX вв.) составляет сущность любого высокого искусства, но далеко не все художники и не во всех произведениях достигают этого. Когда достигают, мы действительно говорим о гении и о шедевре.

И именно в этом пространстве я и определяю художественный символ как сущностное ядро художественного образа, а всю шкалу промежуточной символизации отношу к сфере художественной образности. При этом я регулярно подчеркиваю, о чем, кажется, не знали символисты (за исключение, пожалуй, Белого в приведенном выше определении), что собственно реализация художественного символа зависит не только от наличия шедевра (необходимое условие), но и от самого акта его именно *эстетического* восприятия, т. е. от высокоразвитого субъекта восприятия и соответствующих благоприятных условий восприятия (установки на эстетическое восприятие и возможности ее реализовать).

Уже из сказанного и всей совокупности приведенных здесь цитат, по-моему, очевидно, что художественный символ полностью и окончательно реализуется только на *интуитивно-внесоз-*

нательном уровне, ни в коем случае не на уровне *ratio* в любых его интерпретациях. И вся эстетика базируется на этом положении, хотя в исторической ретроспективе по-разному выражала его.

Это не исключает, естественно, что уровень *ratio*, или так называемого сознания в узком смысле слова, т. е. словесно выражаемого сознания, или мыслительной деятельности, участвует в процессе художественного творчества. И часто даже очень активно и развернуто. Это тоже очевидно и давно известно эстетике. Однако последнее «чуть-чуть», т. е. тот этап творческого процесса, который собственно и завершает творчество, наделяет произведение *художественным качеством*, всегда вершится сугубо *интуитивно*, внесознательно, именно, если хотите, *друг мой, поется*, «юбилирует» (от *jubilatio*) в *августиновском понимании*, как некое невыразимое словами ликование творческого духа мастера. И именно на этом, интуитивном, внесознательном уровне и вершится художественный символ, точнее – те его материализованные составляющие, которые входят в произведение искусства и дают возможность назвать его высокохудожественным произведением или даже шедевром.

А все эти бесчисленные черновики и зачеркивания-перечеркивания в рукописях великих поэтов и писателей (у художников тоже есть это, только их «черновики», как правило, не сохраняются, а постоянно записываются мастером в процессе доработки картины) суть свидетельства именно этого мучительного внесознательного процесса творчества. Поэт пишет строфу и чувствует (знаю это по себе, хотя и не отношу себя, вестимо, к поэтам в высоком смысле слова), что что-то в ней не то, что-то звучит не так, с чем-то не гармонирует. А с чем, он не знает, не понимает и мучительно ищет, не выплывет ли из глубин его души или духа какое-то другое слово, другое словосочетание, другое звучание, другой падеж и т. д. и т. п. – мучительно и до бесконечности. И вдруг – нашел! Все сразу, непонятно как, встало на свои места, запело в душе, заиграло, и он уже чувствует: вот так и никак иначе! Какое же здесь «сознание»? Конечно, все это в широком философском смысле – *сознание*, но именно те его уровни и составляющие, которые мы в обиходной речи называем внесознательными, бессознательными, интуитивными, иррациональными, невербализуемыми.

Так же работает и живописец (это я наблюдал неоднократно в мастерских своих друзей-художников), думаю, что так же – и любой большой композитор.

Вот, проблема с архитектурой. Действительно, древняя архитектура, особенно готические соборы или гениальные индуистские центрические храмы типа храмов Кхаджурахо. Здесь я нахожусь в некоторой растерянности. Трудно себе представить, конечно, что подобные храмы можно построить на чистой интуиции, без точнейших и сложнейших математических расчетов и чертежей, т. е. без напряженной работы рационально-разумной сферы сознания. Между тем, по-моему, до высокого Ренессанса архитекторы (точнее, строители храмов) не применяли таких точных чертежей и расчетов, какие сохранились, например, от Брунеллески. Поэтому я, честно говоря, не могу себе представить работу творческой сферы сознания древних строителей шедевров архитектуры без управления ею какой-то могучей сверхразумной силой. Возможно, далеко превосходящей способности человека. Не зря же с древности творчество связывается с *вдохновением* (вопрос в том, только, как понимать это вдохновение).

В целом в этом плане я не высказал ничего нового для эстетики. Она давно знает, что в сложнейшем творческом процессе созидания художественного произведения задействованы все духовно-душевные и технические способности и возможности человека, что на каких-то предварительных этапах немалую роль играют и рационально-сознательные, т. е. чисто мыслительные процессы, но художественная символизация, т. е. завершение (или собственно свершение, со-вершение) высокого произведения происходит исключительно на внесознательном // здесь у меня была гениальная описка – я думал написать «внесознательном», но написалось: *всесознательном*, и только при перечитывании понял, как это точно – именно *всесознательном* !!! // (скорее сверхсознательном), интуитивном уровне, почти в экстатическом состоянии. Поэтому ни один подлинный художник никогда не сможет вам сказать, каким образом он создал тот или иной шедевр, хотя многие и пытались это сделать, но безуспешно. Вот, Моро при писании своего сфинкса явно опирался исключительно на разум – стремился всеми силами сознательно сочетать несочетаемое, и ничего путного из этого не вышло. Явился не худо-

жественный образ сфинкса, но надуманная искусственная конструкция. Он *знал*, но не *чувствовал*, что за этой конструкцией может быть какой-то реальный (хотя бы мифологический) архетип. Вот образ Эдипа и пейзаж в этой картине явно тяготеют к символическому выражению, но все портит монстрик сфинкса. И целостного образа (на уровне всей картины), не говоря уже о символе, не получилось.

Размышляя о вдохновении, интуиции художника и т. п. вещах творческого процесса, мы говорим только об одной стороне символизации – о творчестве, созидании художественного произведения (в принципе – шедевра). Другая неотъемлемая часть бытия художественного символа (повторяю неоднократно, ибо не чувствую никакого отклика на этот тезис) – процесс восприятия произведения подготовленным реципиентом. Само по себе произведение искусства еще не символ, но лишь материализованная предпосылка к его бытию. Реализуется же это бытие в процессе эстетического восприятия произведения при указанных выше условиях.

Таким образом, феномен художественной символизации – это сложнейший процесс бытия художественного символа, его реальной жизни, которая включает в себя уникальную вневременную и внепространственную (я бы сказал даже – метафизическую) систему: сознание художника в момент создания конкретного произведения искусства – само произведение искусства – сознание реципиента в момент эстетического восприятия данного произведения. Фактически это и есть бытие собственно художественного символа. А само бытие этого бытия я и называю художественной символизацией.

Отсюда собственно вытекает и недостаточность (недосказанность) моих предшествующих определений художественной символизации – их фрагментарность и закономерность вопрошаний Вл. Вл. по этому поводу. И в связи с проблемой «выражения – символизации», и в отношении бессознательного процесса «творчества – восприятия». Надеюсь, теперь все более или менее встает на свои места. Во всяком случае, я хорошо сознаю, как дружеские вопросы, замечания, сомнения и возражения по тем или иным проблемам наших бесед способствуют уточнению формулировок и даже прояснению смыслов сложнейших проблем эстетического опыта, особенно его высших форм, связанных с искусством.

При этом всегда становится очевидным и тот простой и давно всем известный факт, что искусство – это величайшая тайна, не открывающаяся до конца мыслительной сфере нашего сознания. Да, мы все (имею в виду братство Триалого, по крайней мере) хорошо чувствуем и переживаем эту тайну в каждом акте полноценного восприятия конкретных произведений высокого искусства. Более того, мы *знаем* в глубинах нашего духа эту тайну в момент (в мистерии, в мистике) эстетического восприятия. Нам даже кажется, что вот мы схватили за хвост эту золотистую жар-птицу с голубоватым отливом и готовы сейчас же описать ее. Открылось! Эврика! Завершилась мистерия восприятия, мы хватаемся за перо и застываем оторопело. Нет слов. Нет и знания, которое только что вроде бы сияло – и точно – сияло! – в нашей душе. Ничего написать или сказать об этом «неизвестном знании» не можем. Не дано сие человеку. А ведь только что знали и знаем, что будем знать опять при следующем акте эстетического восприятия и уже рвемся к нему, мечтаем о нем, вождедем его. . .

Не в этом ли великий смысл художественной символизации?!

Великой и самой высокой на человеческом уровне символизации.

Если говорить метафорически, то художественная символизация – это конкретное *откровение* только и исключительно на уровне художественного языка *сокровенной* тайны искусства, самого его духа. И, пожалуй, ничего иного. Ничего вне этого духа.

На сем хочу завершить это письмишко.

И само это завершение рассматриваю как вступление в новый этап размышлений о символизации в искусстве и вокруг нее.

К тому же есть еще большой пласт писем Вл. Вл., связанный с МС, который мне тоже хотелось бы осмыслить.

Всем этим надеюсь заняться уже на Адриатическом побережье Италии, в тени пиний и под сводами византийских и ренессансных храмов.

Доброго всем здоровья и новых творческих открытий.

Ваш брат и друг В.Б.

В.В.Бычков (26.03.12)

Дорогие друзья,

на прошлой неделе я как великий подвижник искусства четыре дня подряд, преодолевая метель, вьюгу, злой колючий ветер то с дождем, то со снегом, мужественно продирался на территорию

бывшей фабрики «Красный октябрь», где теперь элитный тусовочно-выставочный комплекс. Там, как знает Н.Б., в модном кинотеатре-баре-ресторане cinema-lounge Dome, где, согласно его обозначению (лаунж) не сидят, а возлежат, развалясь за столами с напитками и яствами, и иногда посматривают на экран, все эти четыре дня демонстрировали по вечерам тетралогия Александра Сокурова, которую он сам назвал «тетралогией о власти». Нашли, где провести ретроспективу фильмов самого артхаусного, как скажет Н.Б., режиссера! Другие кинотеатры, видимо, не предоставили свои пространства.

Это известные вам фильмы «Молох» (1999), «Телец» (2000), «Солнце» (2005) и новый фильм «Фауст» (2011). Прошлые фильмы уже порядочно подзабылись, хотя в свое время не произвели на меня особого впечатления, как и другие работы этого режиссера, считающегося у нас, да и на Западе одним из самых продвинуто-известных и модных. Хотя, скажем, венецианского Золотого льва он получил только за последний фильм. Остальные, по-моему, все не получали нигде ничего, хотя и всегда везде номинировались – у него хороший выход на Запад.

Между тем «Фауст» еще в прокатном варианте с месяц назад произвел на меня вполне благоприятное впечатление, поэтому я решил пересмотреть всю тетралогия, коль скоро ее пустили в одном только тусовочном и дорогом кинотеатре по одному сеансу в вечер. Для Сокурова здесь было сделано исключение: вся ретроспектива его фильмов (а она включала и еще четыре фильма кроме тетралогии) шла бесплатно. Да это и понятно. Кто из «золотой молодежи» пойдет его смотреть за деньги? И так-то на первых трех фильмах было по 6–10 человек в зале, имеющем 60 посадочно-полежечных дивано-кресельных мест. На «Фаусте», правда, зал был переполнен.

Спрашивается, зачем я пошел все пересматривать, когда первые фильмы не произвели на меня особого впечатления, а последний видел месяц назад и еще хорошо его помню? Ответ в тематике наших последних бесед. Она уже сидит у меня, как, по-моему, и у всех нас в печенке. Как только чувствуется, что где-то запахло символизацией в искусстве, уже тянет туда неодолимо. Вот и таскался по мосту через Москву-реку в ужасную погоду на остров «Красного октября», чтобы посозерцать символизацию Сокурова.

Сразу скажу: не зря таскался. Получил и интеллектуальное, и эстетическое удовольствие (не наслаждение, пусть наш *pater* не переживает – сим нельзя в полной мере наслаждаться).

Понятно, что уже сами названия фильмов сознательно символичны, а если мы вспомним, что первый фильм о Гитлере, второй о Ленине, третий о японском императоре Хирохито, то само собой: охота пуще неволи!

Очевидно, что первые три фигуры напрямую связаны с властью, ею были наделены и ее символизируют. О Фаусте – особые размышлизмы. Символика названий вроде бы отчасти очевидна. Однако. Все герои первых трех фильмов показаны в маргинальных (Гитлер), пограничных (Ленин) или кризисных (Хирохито) ситуациях, в которых соотнесенные с ними в названиях фильмов символы вроде бы не очень вяжутся с «героями», да еще действительными носителями власти. Вспомним.

Молох, по Библии, как известно, достаточно жестокое языческое божество, идол которого изображался в виде медной статуи человека с бычьей головой, которому приносили в жертву сожжения живых детей. Гитлер в фильме Сокурова изображен в день своего отдыха в летней горной резиденции Кельштайнхаус («Орлиное гнездо»), где кроме него присутствуют только любящая его Ева Браун, изнывающая там в полном одиночестве от скуки, Геббельс с женой, Борман и небольшой штат прислуги и охраны. Фюрер представлен не бесноватым вождем народов и жестоким правителем огромного рейха, завоевателем половины мира, но каким-то расслабленным невротиком, боящимся умереть от рака, которого у него нет, неуклюжим кривляющимся шутком в нелепых плясках на пленэре, жалким убогим человечком, не знающим даже, что делать ему с влюбленной в него красоткой беспримесного арийского замеса с пышущим здоровьем и силой телом (Елена Руфанова много и умело демонстрирует там свое крепкое обнаженное тело, как бы сошедшее с полотен нацистских художников).

Лента, как и все фильмы тетралогии, снята в узком формате (3x4), в черно-белой тональности, в приглушенном, часто полутемном освещении. Мрачные пустоватые помещения замка, который вообще-то расположен в прекрасном пейзаже предгорий баварских Альп (но его практически не видно – снаружи все всегда в полном тумане, даже в солнечный день, когда предпринимается вылазка на

ПЛЕНЭР). Все как-то призрачно, сумеречно, уныло обреченно. Все персонажи, кроме Евы, типичные уродцы, выродки, шуты, механические автоматы. И кто-то постоянно наблюдает, подглядывает за всеми действиями главных персонажей со стороны (мотив, проходящий через все фильмы тетралогии) – то откуда-то с гор в бинокль, то из-за полуоткрытых дверей, то пробегая ненароком по коридорам и т. п. Все под чьим-то неусыпным наблюдением.

Какая здесь власть? Какой страшный Молох? А художественная символика в фильме ощущается, создается всеми строго продуманными средствами фильма, множеством всех его даже очень мелких деталей. И какой-то подкожный ужас пробегает от нее вне зависимости от сознательно-мыслительной герменевтики: и вот это сумеречное ничтожество – действительно Молох, пожравший уже миллионы жизней (последнее мы знаем из исторического контекста, но не из фильма, и на это тоже, конечно, рассчитывает режиссер)?! Символизация, притом чисто художественная, хотя особого свойства, не та классическая, которую я описываю как ведущую к гармонизации с Универсумом. Эта – не анаagogическая, но какая-то хтоническая. Она тоже ведет реципиента, но в глубины кромешного бессознательного, требуя незамедлительно и интеллектуальных процедур. И тем не менее и очевидно, художественная. Этого не отобрать у фильмов Сокурова.

Ключевой сценой, возможно, мало кем и замеченной из современных зрителей, на мой взгляд, является короткая встреча Гитлера с неким просителем, почему-то допущенным в неприступный замок великого фюрера. Это местный пастор. Он просит Гитлера помиловать какого-то солдата-дезертира, возможно, его родственника (я прослушал этот момент). Того должны отправить в концлагерь, где он может погибнуть. Гитлер, понятно, непреклонен. Однако из этой сцены выясняется, что он не верит в Бога, даже молодежи запретил ходить в церковь, а старики сами перестали туда ходить – боятся репрессий со стороны новой безбожной власти.

Гитлер – язычник (вне праведной веры), т. е. языческий царь-Молох, а отсюда его власть в метафизическом смысле иллюзорна, а во внешнем проявлении уродлива. Он сам какой-то расслабленный маньяк, шут, жалкий комик, и вся атмосфера вокруг него – атмосфера мрачных сумерек. Сумеречное сознание безбожной власти, которая как некое привидение, призрак – непонятно даже,

на чем и держится. Но – держится! Власть автономна, держится сама по себе и держит своих носителей. Отсюда и сторонние наблюдатели – глаза и уши самой иррациональной, не субъективированной и не объективированной власти – подлинного Молоха, который безжалостен и по отношению к свои земным носителям. Один из самых страшных выводов, выплывающих из подсознания при просмотре этой ленты. Человек в этом фильме только Ева. Ее человечность основана на бескорыстной любви. «Может быть, ты и ноль, как называл тебя мой отец, но я люблю тебя, люблю и тако-го», – бездумно бросает она Гитлеру, и он спокойно переваривает это, возможно ощущая, что он действительно ничто, оказавшееся в руках Молоха власти.

Интересный и жутковатый художественный образ власти, не правда ли? Бессознательное власти – сплошные сумерки, туман и мрак. Шутовство и жалкое кривляние. И это управляет массами. И еще как управляет!

Символизм, замешанный на элементах абсурда и сюрра, но мощно увлекающий нас в какие-то метафизические глубины бытия и сознания.

Нечто подобное видим мы и в следующем фильме.

Ленин, как вы помните, показан в последний год жизни в Горках. Жалкий, беспомощный, наполовину парализованный, уже не знающий как умножить 17 на 22. Понимает, что приближается конец. Просит у партии яд, чтобы хоть как-то достойно уйти из жизни. Такое же мрачное, сумеречное освещение во всей ленте, как и в «Молохе», даже в солнечный день на каком-то юродском пикнике (опять шутовски-карнавальный знак пикника на пленэре, как и в первом фильме) среди луга с цветущей медуницей (фильм тоже черно-белый), в которой копошатся две неуклюжие фигуры Ленина и Крупской. Окружающих слуг и охраны тоже мало, и все предельно карикатурны уже на типично русский манер. И тоже отовсюду подглядывающие физиономии высовываются. Почему телец?

Телец в Библии – это и нежный, специально откормленный жертвенный теленок, и золотой литой бычок-идол, которому время от времени стремились поклоняться израильяне вопреки запрету Бога. Ленин, заложивший основы суровой и жестокой власти, сам здесь предстает жертвенным тельцом этой власти как иррациональной безличной силы, проявляющей себя через неких выро-

ков рода человеческого? Кромешно-сумеречное бессознательное власти пожирает вождей-рабов своих? Художественно это решено и в этой ленте достаточно убедительно. Вождей безбожных, отказавшихся от Бога. В самом начале Сокуров опять дает как бы мимоходом маленький, но значимый фрагмент. Ленин слышит какую-то музыку и вспоминает, что, когда он слышал ее в детстве, мама называла ее музыкой ангелов, но он не верит ни в Бога, ни в ангелов... Он просто телец, принесенный в жертву маховикам какой-то страшной темной силы. В фильме нет никакого просвета, подобного той же Еве из первого фильма.

«Солнце». Самого солнца в фильме нет ни в прямом, ни в переносном смысле и в помине. Фильм тоже черно-белый. Мрачные катакомбы бомбоубежища, в котором живет японский император Хирохито в последние дни войны – дни после Хиросимы и массивных бомбардировок Токио. Тот же сумрак во всем. На улице уже не туман, а дым от разбомбленного Токио. Просто ад кромешный, в котором по задымленному небу летают не птицы и не самолеты, а какие-то фантастические летучие рыбы. Император тоже живет в сумеречном, монохромно зеленоватом сознании. И тоже по-своему юродивый. Его юродство заключается в том, что он – эстетствующий император. Это подчеркивает и вся его субтильная эстетская фигурка, напоминающая его любимого актера Чарли Чаплина, и странное беззвучное, какое-то рыбе долгое, неоднократно повторяющееся шевеление губами при сомкнутых зубах. «Открывает рыбка рот – непонятно, что поет», – эта детская русская песенка о нем. Он – эстетствующая рыба на престоле власти в какой-то сюрреалистической империи.

Главное же – его странное, мягко говоря, поведение, для которого американский генерал-прагматик, командующий оккупационными войсками, сразу находит точное название: невменяемый. Во время поражения его страны в войне его интересует не это (он как-то мимоходом отдает распоряжение принять капитуляцию на любых условиях), но красота эволюции в природе (на столе у него бронзовый бюстик его бога – Дарвина). Он наслаждается видом какого-то редкого местного крабика, у которого на панцире как бы проступает рисунок лица свирепого самурая, любит старинными европейскими гравюрами. Вообще живет в своем замкнутом ото всего мире. В этом, возможно, и его личная сила, позволяющая

ему преодолеть узду Молоха власти, которая тоже изо всех щелей подглядывает и за ним. Он не без мучительной внутренней борьбы отказывается от власти, от своей божественности, снимает с себя титул сына Солнца и радостно бежит с женой к детям, как обычный человек. Солнце иллюзорной императорской власти зашло, солнце чисто человеческой жизни, возможно, взошло... И реальная жизнь эта, как мы знаем из недавней истории, длилась еще долго.

И «Фауст». Здесь нечто *вроде бы* иное. Не только о власти, но и о ней тоже. Этот фильм, кстати, совершенно самодостаточен и смотрится как абсолютно самостоятельный вне зависимости от тетралогии, чего нельзя сказать о трех предшествующих лентах. Они приобретают значительно большую художественно символическую выразительность именно в общем контексте, как бы существенно дополняя друг друга. «Фауст» же и без предшествующих фильмов в художественном отношении очень хорош. Я думаю, это лучший и самый сильный фильм Сокурова. И вполне заслуженно получил венецианского льва, хотя того дают нередко и за всякую муру, но здесь точное попадание. Безотносительно к тетралогии и к теме власти он – просто хорошая художественная картина, выражающая художественными средствами (и очень сильными) некий значительный комплекс метафизических смыслов бытия и жизни человеческой, которые сильно действуют на эстетически подготовленного реципиента.

Думаю, что художественную силу этому фильму дал прежде всего сам архетип – уходящий в глубины человеческого бессознательного миф о Фаусте. Как он, по-моему, в свое время придал и особую силу роману Томаса Манна «Доктор Фаустус». Чем-то существенно значимый для человечества миф, сам выражающий себя через художника, взявшегося его воплощать. Это произошло и с Сокуровым. Об этом стоит подумать. Неслучайно сегодня многие художники в самых разных видах и жанрах новейшего искусства (особенно часто в театре), ощущая свою *пост*-культурную, уже как бы генетически заложенную слабость к самостоятельному оригинальному творчеству, обращаются к древним мифам или классическим, обретшим мифологическую силу сюжетам от Гомера, Библии, древнегреческих трагиков до того же Гёте, Гоголя, Достоевского как к неким костылям художественности, но и они далеко не всегда их поддерживают.

Итак, «Фауст». Здесь все значительно сложнее и не так символически прямолинейно, как в трех предшествующих картинах. Фильм, кстати, тоже в старинном формате 3x4, практически черно-белый, хотя в редкие моменты там появляются цветные вставки, нагруженные особым, именно художественно-символическим значением. Общий световой тон близок к предшествующим фильмам – сумеречно-серый. Однако здесь этот серый – иногда холодно-серый, иногда – тепло-серый, иногда близкий к сепии или к цвету старинных немецких гравюр – художественно очень значим и поднимается нередко до утонченного эстетизма. Многие кадры и сцены фильма потрясающе красивы. Здесь по приближенности к красоте изобразительного искусства Сокуров иногда поднимается почти до Гринуэя, хотя тот в этом плане, конечно, недосягаем. Одна из вершин живописности в этом плане – нежный в пастельно-сепийных тонах прекрасный лик погружившейся в свои переживания Маргариты, долго занимающий весь экран в момент ее драматического разговора с Фаустом.

Главным носителем и предельно карнавальным символом власти в картине является, конечно, Ростовщик (выполняющий функции Мефистофеля). Он скупает души людишек, которые выстроились к нему в огромную очередь (ученик Фауста Вагнер стоит там 150-м и готов уступить свою очередь Фаусту, где-то перед ним стоят и местный пастор, и ректор университета), и исполняет за это мелкие человеческие (слишком человеческие) желания. Он имеет предельно, карикатурно безобразное тело (для этого Сокуров показывает его обнаженным, купающимся в водоеме, где женщины, в том числе и прекрасная Гретхен, полощут белье и весело подшучивают над уродством Ростовщика) с маленьким хвостиком и без признаков пола, но умное, лукавое и даже по-своему красивое и вдохновенное лицо (его прекрасно играет уникальный актер Антон Адашинский).

Фауст, напротив, какой-то угрюмый, безвольный, нищий, непонятно к чему стремящийся (и стремящийся ли вообще) ученый, который не находит в анатомируемом трупе никакой души, не верит в ее существование, да и в Бога, кажется, не верит, поэтому спокойно готов продать свою мифическую душу Ростовщику (в демоническую силу которого он поверил, убедившись предварительно в ее действенности, конечно) за одну ночь любви с Марга-

ритой. Он вроде бы и нравственный, честный человек, вроде бы и влюбился в Маргариту, вроде бы и стремится овладеть законами природы, чтобы что-то создать самому. Однако все это *вроде бы* – в фильме во всех его деяниях и намерениях настойчиво демонстрируется какая-то двусмысленность.

А вот носитель власти на земле, Князь мира сего, Ростовщик уверен во всем и все знает о людях, он верит и в Бога, естественно, ибо знает Его почти что лично, а может быть, и понаслышке от своих предков (он как-то мимоходом оправдывается перед Фаустом, что, дескать, Еву соблазнил не он, а его древний предок). О Боге Ростовщик постоянно и с какой-то уважительной полунасмешкой напоминает Фаусту, который навсегда застрял на первой фразе Евангелия от Иоанна (не может понять, в каком это смысле в начале было слово), при случае с юродским вожделением лобызает лик Христа на кладбищенском распятии, так же вожделенно и с какими-то ужимками целует лик Мадонны на статуе в храме, при этом не прочь и справить нужду по-большому в том же храме, когда живот прихватило от выпитого флакончика цыкуты, припасенной Фаустом для себя, уже готового отправиться в мир иной от беспросветности и скудости жизни. Ростовщик у Сокурова – типичный *юродивый* почти в прямом христианском смысле этого термина – умный, много знающий, но скрывающий это под личиной внешне непристойного поведения и безобразного внешнего вида, при этом еще и обладающий некоторой властью над людьми, чем юродивые обычно не обладали. В общем – это совсем не Мефистофель Гёте, не Демон Лермонтова-Врубеля и не Мефистофель Антокольского (кстати, интересно и знаменательно в скобках вспомнить, что Антокольский, завершив после множества долгих поисков своего предельно символического Мефистофеля (1883), хотел назвать скульптуру «XIX век», но потом для «понятности» зрителям назвал все-таки «Мефистофелем», над образом которого он и работал много лет).

И Ростовщик резонер и мыслитель. С иронией относится и к конкретным персонажам, к тому же Фаусту, хотя и уважает его как незаурядную личность и прообраз импонирующего ему человека будущего, и к человечеству в целом. Мечтает о бессмертном человеке будущего, лишенном всяких мыслей: «Мысли сокращают человеческий век. Я хочу дожить до того славного времени, когда

на общественное и семейное поприще выйдет человек без мыслей, гладкий и чистый, словно речной камень, человек-долгожитель с прозрачной головой и такими же прозрачными ясными глазами... Доктора Фауста знаете? Вот он на правильном пути». Понятно, что «правильный путь» к человеку без мыслей – это неверие в Бога и увлечение наукой, которой только вроде бы и занят Фауст, и Лукавый поощряет этот путь. Хотя сам Фауст, кажется, уже и не очень высокого мнения о науке – находится то ли в состоянии разочарования, то ли видит ее в ироническом свете будущего (не забудем, Фауст Сокурова – это Фауст с сокуровскими знаниями результатов научно-технического прогресса XXI в., хотя и живет где-то в прошлых веках по сюжету).

Из разговора Фауста с Маргаритой выясняется, что наука дает такой же ответ на главный вопрос бытия, что и сама жизнь. Тогда *Маргарита* резонно и наивно вопрошает:

– Зачем же тогда наука?

Фауст: Чтобы занять себя чем-нибудь. Человек не может жить пустым. Вот вы, наверное, вышиваете?

Маргарита: Вышиваю.

Фауст: И наука – то же самое вышивание.

Маргарита (со слезами на глазах): Мне вас очень жалко. Ваша жизнь бессмысленна!..

А науки, которыми занимался Фауст Сокурова, весьма уважаемые в его время: алхимия, астрология, физиология... И вот тебе и на – это только вышивание для заполнения внутренней пустоты, где нет Бога, нет веры. А когда там возгорается любовь (возможно, просто страсть), он готов пойти на все, чтобы овладеть объектом желания. Понятно, что Фауст в этой сцене, если понимать ее буквально, возможно, не счел нужным вдаваться в глубокие рассуждения о науке с пустышкой девочкой, однако в фильме все художественно значимо. И другого определения науки Фауст нигде не дает. Наука – лишь вышивание для заполнения душевной пустоты...

Фауст Сокурова предстает здесь не просто художественным символом собственно «фаустовской культуры» как атеистической буржуазной эпохи господства научно-технического практицизма и прагматизма, каковым гётевский Фауст представлялся Освальду Шпенглеру, но уже символом фаустовско-фельетонной эпохи, очень созвучной рубежу XX–XXI столетий.

Этот аспект фельетонизма мог бы быть усилен одной интересной фразой из сценария Юрия Арабова, которую Сокуров, будучи сам подлинным художником, не смог (рука не поднялась?) все-таки вставить в свой фильм, – что-то в нем восстало против нее – хотя диалоги фильма практически полностью совпадают со сценарием, который я имел возможность почитать перед вторым просмотром картины. Когда при первом посещении Фаустом Ростовщика тот просит дать ему автограф на его книге по физиологии, с юродским почтением снятой Ростовщиком с полки, он зачитывает ему особо понравившийся фрагмент: «...Гиппократ считал, что главная цель высокого искусства – освобождение тела от слизи, которая превалирует в человеке и вредит его здоровью. Жанр трагедии здесь особенно полезен, потому что у зрителя проливается много слез и вместе с ними уходит слизь. “Царя Эдипа” нужно смотреть поздней осенью и зимой, когда слизи в организме особенно много. А комедию, которая с помощью смеха освобождает тело от желчи – весной и летом...».

Более едко вряд ли можно было высмеять физиологизм, но Сокуров решил, видимо, что это уж слишком актуально, ибо близкие к этому суждения о роли искусства сегодня, в эпоху *пост*-культуры, нередко можно услышать из уст *пост*-теоретиков искусства. Увы.

Интересен финал фильма. Получив с помощью Ростовщика на ночь свою любимую, Фауст вроде бы (весь фильм, кстати, строится на этих *вроде бы* – символических намеках и недосказанностях, которые существенно инициируют психику реципиента, ждущую спокойного, логически ясного развития событий, высказываний, намерений. Ан, нет! Вроде бы так, а вроде бы и наоборот!) поступает согласно данной им расписке кровью в распоряжение Ростовщика и отправляется с ним на тот свет, о чем ясно свидетельствует их встреча с убиенным им Валентином, братом Маргариты. Однако власть Ростовщика над ним оказывается иллюзорной. Фауст рвет данную Ростовщику расписку, а самого его побивает камнями, полностью заваливает ими и устремляется с великой надеждой, что он теперь может все, – вроде бы познал вдруг все законы природы, – по каменистой, а далее заснеженной безлюдной и безтварной вообще пустыне к каким-то сияющим (впервые за все фильмы тетралогии освещенным ярким солнечным светом) горным вершинам. Квинтэссенция всех юродивых, шутовских, невменяемых, убогих,

кромешно-сумеречных, карикатурных образов-символов вроде бы носителей власти из предшествующих фильмов – Ростовщик-Мэфистофель побит камнями каким-то мало симпатичным (симпатии зрителей, если уж они и возникают, то скорее на стороне уродливого Ростовщика, как это ни парадоксально, – такова воля режиссера, выраженная художественными средствами) представителем нарождающейся фаустовско-фельетонной эпохи...

Молох власти отбросил за ненадобностью даже своего главного носителя – Князя мира сего – и возложил свои надежды на новую силу – предвестника техногенной цивилизации (кстати, вспомним, на него возлагал эти надежды и сам Князь), когда носителями ее станут совсем иные силы. Между тем из-под груды камней слышится слабеющий писклявый голосок умирающего Ростовщика, обращенный к Фаусту: глупец, а кормить-то тебя здесь кто будет?..

Что еще сказать? Перед нами серьезное художественно-символическое полотно, состоящее из серии картин высокого философского звучания, *вроде бы* полемизирующего с главным принципом философии великого Ницше – его «волей к власти» и его идеей сверхчеловека. Тетралогия Сокурова – иронический ответ Ницше, данный ровно через столетие, которое существенно и жестко (и жестоко) подкорректировало утопические идеи первого провозвестника *пост*-культуры и показало, что это уже не просто «воля», но мощная хтоническая сверхприродная сила, всесокрушающая стихия, совершенно неподвластная человеку.

Можно еще немало говорить об этой тетралогии, но в плане нашей темы о символизации остается только еще раз убедиться в том, насколько многообразно и свободно символизация проявляется в искусстве и как трудно уложить ее в ложе более или менее осмысленного концептуального пространства. Все наши последние письма свидетельствуют именно об этом. Не правда ли? Ваш В.Б.

В.В.Бычков (10.04.12)

Дорогие друзья,

отправляя эту часть нашей переписки в печать, я должен еще раз просить у Вас прощения, что пришлось несколько нарушить ее последовательность, сократить достаточно большие фрагменты и целые письма, чтобы войти в объем небольшого сборника.

Надеюсь, учитывая большой положительный резонанс в научных кругах на наш огромный первый том «Триалого», удастся когда-то издать и второй, где вся переписка будет опубликована полностью. Сейчас же хочу подвести предварительный итог нашей полемике с о. Владимиром по поводу символизации, как она вырисовывается из публикуемого здесь материала. Это логичнее всего сделать фрагментом из моего письма от 17.09.11, вам хорошо известного.

<...> Поставлена проблема символизации как основы художественности в искусстве. Активно развернувшаяся дискуссия между мной и Вл. Вл., в которой приняла участие и Н.Б., в основном дала, как мне представляется, хорошие результаты. И это несмотря на то, что при ближайшем рассмотрении выясняется, что полемика между мной и Вл. Вл. идет как бы в разных и почти не пересекающихся плоскостях. Приятно, что Н.Б. в большей мере поддерживает мое понимание, опираясь на эстетику французских символистов. Употребляя одну и ту же терминологию, мы с Вл. Вл. вкладываем в нее разные смыслы. И семантическое сближение продвигается с большим скрипом. Объясняется многое различными начальными установками и позициями собеседников.

Вл. Вл. дал нам развернутое изложение (еще не заверщенное, но главный смысл понятен) своей теории метафизического синтетизма (МС) и с этой позиции своей, как он ее называет, «приватной эстетики» разворачивает авторское понимание символизации и символа в искусстве, подчеркивая, что не претендует ни на какую общезначимость. Основу его составляет, если я правильно понял, такое сочетание несочетаемых элементов в искусстве, которое имеет свой архетип в метафизической сфере (на иных планах бытия, доступных лишь посвященным)¹². Только в этом случае возникает собственно символизм в искусстве (с древнейших времен до наших дней – от Древнего Египта до символизма рубежа XIX–XX вв., Раушенберга, Шварцмана, Бойса, Флэвина и т. п.). Это понятно, но художественный ли это все-таки символизм? Аргументация о. Владимира меня не убеждает. Полагаю, потому что у меня нет доступа к сфере тех архетипов сочетания несочетаемого, о которых он постоянно говорит. Этот мир закрыт от меня. Вероятно поэтому я не испытываю никаких эстетических реакций от созерцания сфинксов, кентавров, панов, нереид и других синтезов человека и животного. Даже ссылка Вл. Вл. на

знаменитого кентавра Боттичелли меня не убеждает. Я недавно был в Уффици, созерцал этого кентавра, но не испытал никакого удовольствия от картины. Думаю, она случайна в творчестве Боттичелли и его явная неудача. Правда, не исключаю, что, если бы мне открылся план архетипов людей с шакальими и другими головами, хвостами, копытами, я, возможно, имел бы иной эстетический опыт и не иронизировал бы вместе с безбожником Лукианом над тем, что открывается только избранным.

Не имея эзотерического опыта выхода на план синтетических архетипов, я исхожу из опыта, более доступного и мне, и всем, имеющим достаточно развитый эстетический вкус, т. е. претендую на определенную общезначимость (тоже в достаточно узких рамках, естественно, особенно в наше время господства *пост*-культуры и техногенного варварства) своей теории. Как мне представляется, я для этого и был призван и посвящен в сан эстетика. Мое понимание символизации и художественного символа есть некоторое обобщение идей классической эстетики в этой сфере от Шеллинга и романтиков до русских символистов и религиозных мыслителей начала XX в. В ней не так уж и много чего-то специфически моего.

Концепция художественного символа вырастает у меня на основе осмысления и определенного развития теорий художественного образа, как завершения его многоступенчатой структуры в многомерном пространстве творчества-произведения-восприятия. Понятно, что в этом пространстве под архетипами <если уж мы желаем воспользоваться этим предельно расплывчатым термином – даже Вл. Вл., сознательно или нет, употребляет его по крайней мере в двух разных смыслах: онтологических архетипов неких планов бытия (архетипы Анубиса, сфинкса, пана и т. п.) и юнгианских архетипов сознания (личностного или коллективного бессознательного)> я понимаю нечто совсем иное, чем Вл. Вл. Практически очень редко употребляю этот термин, но останавливаюсь на более привычных в эстетике терминах прототипа, прообраза, первообраза – тоже, увы, с весьма многозначной семантикой.

В этом плане я вслед за ранним Лосевым, говорившим о художественной форме и выражении, склонен утверждать, что подлинный художественный символ (и его носитель художественный образ) сущностно антиномичен. Он и имеет некий

духовный прообраз вне себя (архетип, если хотите, в метафизической сфере), к которому вроде бы отсылает реципиента, и одновременно не имеет его, но весь этот прообраз целиком и полностью содержит в себе, обладает, используя терминологию Лосева, примененную к художественному образу, «автономно-созерцательной ценностью».

Прообраз (или архетип), к которому отсылает художественный символ, содержится только в нем самом, он совершенно уникален, не существует нигде и никоим образом кроме, как в данном художественном символе, который, как мы помним, есть процесс субъектного творчества-восприятия. И это такой уникальный прообраз (архетип), тождественный самодостаточному и самодовлеющему образу, который открывает врата к чему-то иному, уже в символе (тем более в образе) не содержащемся – к индивидуальному для данного реципиента окну в метафизическую реальность, к лично его гармонии с Универсумом. В этом и заключается его специфически художественный антиномический символизм: и самодовлеющий символический образ, и открывающий врата феномен, ведущий к чему-то иному, чем он сам.

Существенна и проблема *энергетики* художественного символа. Мы вроде бы единодушны с Вл. Вл. в том, что мудрая дефиниция символа о. Павла Флоренского относится во всей своей полноте только к культовым символам. Тем не менее Вл. Вл. полагает именно этот символ («теургически сочетающий несочетаемые энергии» – в 1-м пункте его развернутого определения) в основу любого художественного символа, т. е. усматривает и в художественном символе реальную энергетику архетипа. Я же такой энергетики по понятным из вышеизложенного причинам не ощущаю, но убежден, что в символе наличествует *иная*, присутствующая только ему особая *визуально-пластическая энергетика* (если хотите – эстетическая энергетика), которая и составляет его действительную силу и великую тайну искусства. Однако это материи, почти не поддающиеся осмыслению. Здесь следует остановиться и ждать какого-то нового всплеска аналитических способностей, нового уровня исследовательского вдохновения.

Вот, по-моему, тот результат (две практически не пересекающиеся концепции), к которому мы с Вл. Вл. пришли на данном этапе изучения проблемы символизации.

Полагаю, что дальнейшее углубление в тему и попытки точнее понять друг друга приведут к новым выводам, обогащающим эстетику и философию искусства.

С дружескими чувствами и добрыми пожеланиями В.Б.

Примечания

- ¹ См. публикацию предшествующих текстов: *Бычков В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В.* Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М., 2012 (монография победила в конкурсе Ассоциации книгоиздателей России «Лучшая книга года» в номинации «Лучшая книга в области гуманитарных наук» с вручением Диплома и «Книжного Оскара» – статуэтки первопечатника Ивана Федорова). В предложенной здесь вниманию читателей публикации в письмах всех авторов были сделаны существенные купюры, касающиеся материалов, не имеющих отношения к заявленной теме. Убраны все лирические отступления, описания поездок и выставок, что характерно для формата «Триалога». Автора надеются, что когда-то им удастся опубликовать новые страницы «Триалога» в полном объеме.
- ² Фрагмент из письма Вл. Вл. от 28.01.11:
«В письме от 25 января сего года Вы пишете о *художественной символизации*, что она “инициирует эстетическое восприятие”. В каком смысле? В моем словопотреблении *символизация* означает не результат, а сам творческий процесс. При таком понимании термина, уже готовый результат в качестве символа – а не процесс символизации, восприятию реципиента не данный – переживаясь созерцателем, пробуждает в нем чувство эстетического наслаждения. В декабрьском письме Вы пишете о символизации как “конкретно чувственном выражении смысловой предметности”. В этом качестве она «составляет основу практически любой художественной активности». Опять-таки: символизация как выражение – имеется в виду процесс или результат? И потом: символизация – основа художественной активности или сама эта творческая активность? Не будет ли в таком случае основой такой деятельности не символизация, а инициирующий ее архетип (эйдос). На 15 стр. Вы уточняете понятие символизации. Она дана как становление художественного произведения. Значит, символизация – это процесс. То как Вы излагаете дело на 15 странице, по сути, снимает мой вопрос, хотя остается все же чувство некоторого недоумения, когда обращаешься к Вашему январскому письму. Повторяюсь: как может символизация (т. е. процесс) инициировать эст. восприятие?
Далее: Вы пишете, что малое знакомство с индуизмом и буддизмом (похвальная скромность! Но предполагаю, что объем Вашей эрудиции достаточно велик) “не мешает вершиться эстетическому восприятию вплоть до уровня художественного символа”. Как это понимать? “Вершиться” – в значении “подниматься” или “восходить”? Или это означает, что реципиент начинает переживать художественный образ как символ? Можно ли в таком случае от-

делить символ от его религиозно-духовно-мистического смысла? К какому архетипу возводит нас тогда символ? Чисто эстетическому? Или такому, в котором религиозный и эстетический смыслы имманентны друг другу: единосущны и нераздельны?

Еще один вопрос: является ли художественная символизация единственно возможным типом символизаций? Или есть внеэстетические символизации? Если есть (безусловно есть), то каково соотношение между ними? Можно ли сказать, что любой процесс становления художественного произведения следует обозначить как акт символизации? Мне кажется, что только определенный класс произведений искусства имеет характер символов. Следовательно, огромное число прекрасных творений являются не результатами символизации, а художественной активности, не имеющей цели создать символ.

³ См.: *Бычков В.В.* Символизация в искусстве как эстетический принцип // *Вопр. философии.* 2012. № 3. С. 81–90.

⁴ МС – аббревиатура для «Манифеста метафизического синтетизма» (1968). Для большей ясности я слегка подредактировал цитируемый мной тезис в МС, ничуть не изменив его первоначального смысла.

⁵ Это парафраз мысли свт. Филарета (Дроздова): «Словом Божиим тварь сохраняется под Бездной Божией бесконечности, над бездной собственного ничтожества» (от: *ничто*). Понятие *бездны ничтожности* – ключевое для понимания смысла метафизических синтезов.

⁶ Теперь мои вкусы несколько изменились, да и поле эстетического взгляда, благодаря жизни в Мюнхене и Берлине, заметно расширилось. Теперь я сужу более дифференцированно и благожелательно, не страшась даже «литературности».

⁷ Я привожу здесь не точные цитаты, но квинтэссенцию авторской позиции.

⁸ Сошлюсь на некоторые наиболее репрезентативные труды разных лет: *Искусство и точные науки.* М., 1976; *Гулыга А.В.* Искусство в век науки. М., 1978; *Новые аудиовизуальные технологии.* М., 2005; *Теракоян М.* Нереальная реальность. Компьютерные технологии и феномен «нового кино». М., 2007; *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб., 2010; раздел «Постмодернизм в науке» в моей книге «Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.–СПб., 2009.

⁹ См.: *Бычков В.В.* Мимесис // *Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в.* М., 2003. С. 299–300.

¹⁰ Для памяти снова привожу этот перечень: «Бёрн-Джонс, Россетти, Моро, Шаванн, Карьер, Бёклин». С точки зрения метафизического синтетизма перечисленные Вами художники второй половины XIX в. могут именоваться символистами только с большими оговорками и терминологическими уточнениями. В тоже время их творчество представляет благодарный материал для метасинтетического анализа, благодаря которому можно выявить элементы более чистых форм символизации. В ходе работы над последними письмами и в связи с желанием более подробно ответить на Ваши вопросы, мне стало казаться, что, отталкиваясь от Моро, Бёклина и Редона, можно лучше прояснить сущность метода метафизического синтетизма, т. е. от более нам близкого и понятного, перейти к более чистым формам символизаций.

-
- ¹¹ Да и, к сожалению, не могло быть известно, поскольку эти тексты были опубликованы только в 1990-е гг.
- ¹² Цитата из его письма: «Синтез называется *метафизическим* в том случае, когда он соединяет разнородные элементы при помощи трансцендирования сознания в сферу архетипов. Синтез предопределен наличием архетипа. Если нет соответствующего архетипа в духовном мире, то нет возможности оправданного сочетания несочетаемого».

Содержание

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

В.В. Бычков

Понятие красоты у автора «Ареопагитик»..... 3

Н.Б. Маньковская

Эстетическое кредо французского символизма 20

А.А. Блискавицкий

Феномен Красоты и категория безобразного
в эстетике Вячеслава Иванова 40

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

Н.А. Кормин

Эстетика разума 54

О.А. Губанов

Художественно-эстетические аспекты симулякра..... 79

ЖИВАЯ ЭСТЕТИКА

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

Символ и символизация в художественно-эстетическом измерении..... 92

Научное издание

Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Выпуск 5

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

Художник *Н.Е. Кожина*

Технический редактор *Ю.А. Аношина*

Корректор *Е.Н. Дудко*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 14.08.12.

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

Усл. печ. л. 12,0. Уч.-изд. л. 9,81. Тираж 500 экз. Заказ № 021.

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. 5 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. Ф.Г. Майленова. – М.: ИФРАН, 2011. – 252 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0196-9.**

Пятый выпуск ежегодного сборника, подготовленный Сектором биоэтики и гуманитарной экспертизы Института философии РАН, представляет собой результаты исследований сотрудников данного подразделения совместно с учеными из других подразделений и институтов. Авторы представляют широкое тематическое разнообразие в изучении философских аспектов биоэтики и гуманитарной экспертизы. Дается интересный философско-антропологический анализ фундаментальных проблем комплексного изучения человека. Также в сборнике представлено обсуждение моральных проблем, возникающих в практике преподавания, психотерапии и психокоррекции, что является важным дополнением к исследованиям в области биотехнологий, которым традиционно уделяется пристальное внимание сотрудников сектора. Третий раздел сборника посвящен публикациям сотрудников группы виртуалистики.

2. **«Вехи» – 2009. К 100-летию сборника [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Ред.-сост. В.И. Толстых. – М. : ИФРАН, 2011. – 217 с. ; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0206-5.**

Авторы сборника, участники состоявшейся публичной дискуссии, сосредоточили свое внимание на главной идее и проблеме российской истории, связанной с её настоящим и будущим. Это – место и роль России во всемирно-историческом процессе, в ряду наиболее значимых стран и цивилизаций. Своей небольшой книгой, обращенной к интеллигенции, веховцы вызвали активный и неоднозначный отклик-ответ всех значимых общественных сил и групп того времени, и позднее – тоже. Вот и наша дискуссия, более скромная по своему замаху и составу, тоже обратилась к вопросам, не только острым и злободневным, но и исторически несколько не устаревшим.

3. **Голобородько, Д.Б. Концепции разума в современной французской философии. М.Фуко и Ж.Деррида [Текст] /Д.Б. Голобородько; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 2011. – 177 с. ; 17 см. – Библиогр. в примеч.: с. 85–95. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0183-9.**

Книга посвящена философско-антропологическому анализу знаменитой полемики о разуме и неразумии. Рассматривается ряд критических подходов к проблеме рациональности во французской философии XX в. Дается обзор критики разума в работах А.Кожева, Ж.Батая, М.Бланшо. Анализируются концепции «археологии знания» (М.Фуко) и «деконструкции» (Ж.Деррида). В центре исследования такие понятия, как «Другой», «безумие», «исключение», «власть», «различие». В приложении помещены переводы ключевых для исследуемой полемики текстов: «*Cogito et histoire de la folie*» Ж. Деррида (публикуется в новом переводе) и «*Mon corps, ce papier, ce feu*» М. Фуко (на русском языке публикуется впервые).

Книга адресована широкому кругу читателей, интересующихся современной философской и политической антропологией.

4. ***Девяткин, Л.Ю. Трехзначные семантики для классической логики высказываний [Текст] / Л.Ю. Девяткин; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФ РАН, 2011. – 108 с. ; 17 см. – Библиогр.: с. 107–108. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0203-4.***

Монография посвящена исследованию свойств трехзначных семантик для классической логики высказываний. Автором полностью описан трехзначных импликативно-негативных характеристических матриц для классической логики высказываний. Построена классификация подобных матриц с одним выделенным значением на основе функциональных свойств их базовых операций. Также исследованы матрицы с классическим классом законов, но неклассическим отношением логического следования. Показано, что отдельные важные свойства классической логики высказываний имеют место только при семантике с двумя истинностными значениями.

5. ***Знание как предмет эпистемологии [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред. В.А. Лекторский. – М.: ИФ РАН, 2011. – 223 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0201-0.***

В книге рассматриваются фундаментальные вопросы эпистемологии: природы знания, соотношения знания и незнания, знания и истины, истины и правды, специфики научного знания и знания практического, дескриптивного и прескриптивного знания. Наряду с традиционными фундаментальными вопросами представлены статьи, касающиеся менее известной проблематики, в которых знание рассматривается в контексте исследований сознания, личностной идентичности, риторики, проблемы перевода.

6. ***История философии. № 16 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред.: И.И. Блауберг, С.И. Бажов. – М. : ИФРАН, 2011. – 295 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 1 000 экз. – ISSN 2074-5869.***

Данный выпуск журнала содержит главным образом статьи и публикации, в которых освещается малоисследованная проблематика различных этапов историко-философского процесса в России. Наибольшее внимание авторы выпуска уделяют древнерусской философской мысли, а также отечественной философии XIX и XX вв., в том числе концепциям К.Д.Кавелина, В.С.Соловьева, П.И.Новгородцева, Н.О.Лосского. В номере публикуется перевод статьи С.Л.Франка ««Я» и «мы» (к анализу общения)». Здесь также помещено исследование, посвященное одному из эпизодов истории установления интеллектуальных контактов в арабоязычном христианстве XIII в.

Выпуск журнала адресован специалистам, аспирантам, студентам и всем интересующимся историей отечественной и восточной философии.

7. ***Кара-Мурза, А.А. Свобода и Вера. Христианский либерализм в российской политической культуре [Текст] / А.А. Кара-Мурза, О.А. Жукова ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 2011. – 184 с. ; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0210-2.***

В книге известных российских ученых, докторов философских наук А.А. Кара-Мурзы и О.А. Жуковой ставится важнейшая для отечественной социальной и культурфилософской мысли проблема синтеза либеральных и христианских ценностей в российской культурно-политической традиции. Центральной задачей авторов является реконструкция христианско-либеральной (либерально-консервативной) традиции в интеллектуальном и политическом опыте выдающихся общественных деятелей России XIX – XX вв. – Ивана Аксакова, Михаила Стаховича, Василия Караулова, Петра Струве, для которых эволюционный путь развития России был связан с синтезом русской «самобытности» и европейской «универсальности» в логике обретения свободы лица как основания правового порядка. Работа адресована специалистам в области истории отечественной политической культуры. Исследование может быть использовано студентами и аспирантами гуманитарных вузов в процессе изучения историко-культурного наследия России.

8. ***Корзо, М.А. Нравственное богословие Симеона Полоцкого: освоение католической традиции московскими книжниками второй половины XVII века [Текст] / М.А. Корзо ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2011. – 155 с. ; 20 см. – Библиогр.: с. 1450–154. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0186-0.***

Исследование посвящено анализу системы нравственного богословия церковного деятеля, богослова и педагога второй половины XVII в. Симеона Полоцкого, принадлежавшего к числу приглашенных московским правительством выходцев с православных земель Речи Посполитой, которые получили богословское образование в Киево-Могилянской академии или в иных учебных заведениях, испытавших сильное влияние системы образования иезуитов. Сочинения авторов этого круга, и в первую очередь Симеона Полоцкого, положили начало той линии развития русского (московского) православия XVII в., которая формировалась под значительным влиянием католического нравственного богословия.

В книге реконструируются основные источники системы, влияния иных (помимо православной) конфессиональных традиций; выявляются её композиционные и содержательные особенности; на примере заповедей второй скрижали Декалога анализируется предлагаемая богословом программа практического поведения христианина в миру.

9. ***Космология, физика, культура [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. В.В. Казютинский. – М. : ИФРАН, 2011. – 243 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0204-1.***

Становление научной космологии анализируется в контексте культуры. Сделана попытка понять, как известные модели науки, рассматриваемой в качестве феномена культуры, позволяют описать разные эпохи истории космологии – от коперниканской до современной. Изучены основания метода современной космологии: математических гипотез, концептуальных структур, генерируемых в их рамках, эмпирического обоснования этих гипотез. Обсуждается проблема «непостижимой эффективности математики» в кос-

мологии. Рассмотрена проблема применимости к сверххраненной Вселенной понятий пространства, времени и др. Продемонстрирована многомерность универсалий культуры «мир», «природа», «бесконечность», «эволюция» в их космологических аспектах. Большое внимание уделено мировоззренческим ориентациям космологии.

10. **Кричевский, А.В.** Абсолютный дух сквозь лики триединства. Сравнительный анализ философско-теологических концепций Гегеля и позднего Шеллинга [Текст] /А.В. Кричевский; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 2011. – 237 с.; 20 см. –500 экз. – ISBN 978-5-9540-0184-6.

Книга представляет собой продолжение исследования, основные общеметафизические аспекты которого были проработаны в монографии автора «Образ абсолюта в философии Гегеля и позднего Шеллинга» (М.: ИФ РАН, 2009). В предлагаемой теперь вниманию читателя новой индивидуальной монографии автор видит свою задачу в том, чтобы провести сравнение концепций Гегеля и позднего Шеллинга прежде всего по следующим основаниям: (1) соотношение диалектики понятия и метафизики свободы в контексте учения о триединстве абсолютного духа; (2) отношение к традиции немецкой философской мистики (продолжение темы, фактически уже начатой в разделе первой книги, посвященном анализу установки спекулятивного символизма); (3) место мира и человека в структуре абсолюта.

Для философов, теологов и всех тех, кого интересуют фундаментальные проблемы метафизики и надконфессионального умозрительного богословия.

11. **Кузнецов, М.М.** Опыт коммуникации в информационную эпоху. Исследовательские стратегии Т.В. Адорно и М. Маклюэна [Текст] / М.М. Кузнецов ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2011. – 143 с. ; 20 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0196-9.

В монографии дается философский анализ новых структур коммуникативного опыта, сложившихся к концу XX – началу XXI вв. в результате бурного развития информационных технологий, исследуется взаимосвязь когнитивной деятельности и коммуникативных практик, а также роль коммуникации в формировании стереотипов поведения и мышления. В центре внимания автора – концепции Т.Адорно и М.Маклюэна, раскрывших в своем творчестве конститутивную роль средств коммуникации в структурировании различных типов ментальности и форм человеческой жизнедеятельности.

12. **Наука и социальные технологии [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред. И.Т. Касавин.** – М.: ИФ РАН, 2011. – 203 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0200-3.

Сборник включает серию статей, каждая из которых встраивает понятие социальных технологий в свой собственный оригинальный контекст, задавая, таким образом, все новые определения социальных технологий (дискурс-технологии, мягкие и жесткие социальные технологии, технологии конструирования субъекта и т. д.). Несмотря на разнообразие точек зрения на

данную проблему, авторы единогласно увязывают ее с темой управления и власти. Коммуникативная и медийная, языковая, научная среды предстают в результате как основа властных и управленческих процессов, а значительная часть современных общественных отношений – как взаимодействие и столкновение бесчисленных социальных технологий.

13. ***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 жидкилась классическая политическая мысль, и они замещаются процедурами герменевтики и «понимающими» и проектирующими моделями.

14. ***Ориентиры... Вып. 7 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. Т.Б. Любимова. – М.: ИФ РАН, 2011. – 187 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0190-7.***

Идеология пронизывает социальную жизнь во всех ее проявлениях, присутствуя в ней как явным, так и неявным образом. От теорий, провозглашавших смерть идеологии, давно отказалась социальная наука, однако в нашей стране исследования идеологических процессов все еще не уделяется достаточного внимания. Восполняя этот пробел, авторы сборника исследуют роль идеологии в процессе модернизации, а также некоторые существенные моменты идеологических процессов в России. Постоянная тема серии данных сборников – «Восток и Запад», – представлена как преломление в восточных культурах западных информационных технологий и стереотипов.

15. ***Петр Абеляр. История моих бедствий [Текст] / Петр Абеляр; перевод с лат. С.С. Неретиной; [примеч. С.С. Неретиной] / Послесловие С.С. Неретиной. Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2011. – 125 с.; 20 см. (Философская классика: новый перевод). – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0205-8.***

Новый перевод одного из первых автобиографических произведений Средневековья «Истории моих бедствий», принадлежащего перу Петра Абеляра, «второго Аристотеля», как его называли в XII в. Тщательно продумываемая история, трансформируясь в сознании конкретного индивида,

преобразуется в личностный концепт, т. е. в тот опыт уникального, которому «Бог свидетель». Это одно из первых произведений Средних веков, которое можно назвать Книгой интеллектуала.

16. **Политико-философский ежегодник. Вып. 4 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. И.К. Пантин. – М. : ИФРАН, 2011. – 203 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0195-2.**

Четвертый выпуск «Политико-философского ежегодника» освещает актуальные вопросы политического знания по трем рубрикам. В главной из них («Государство и гражданское общество») под разными углами анализируются проблемные аспекты взаимодействия названных ключевых институтов современной политики. Рубрика «Мифы и призраки политической философии» отвечает веяниям сегодняшней интеллектуальной моды в политологии. Заключают выпуск статьи по традиционной для Ежегодника российской тематике.

17. **Политические стратегии российского государства как философская проблема [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред. В.Н. Шевченко. – М.: ИФ РАН, 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 онтологической 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.

18. **Спектр антропологических учений. Вып. 4 [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. П.С. Гуревич. – М. : ИФРАН, 2012. – 159 с. ; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0208-9.**

В монографическом сборнике продолжается разработка темы человека в немецкой философской классике, осмысливается проблема приоритета антропологии над технологией, анализируются новые понятия философской антропологии, раскрываются новейшие тенденции в философском постижении человека.

19. **Субботин А.Л. Джон Стюарт Милль об индукции [Текст] /А.Л. Субботин ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 2012. – 76 с. ; 17 см. – Библиогр.: с. 75. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0211-9.**

В книге рассматриваются взгляды на индукцию Джона Стюарта Милля (1806–1873), которыми завершается первый период формирования и развития индуктивной логики в английской философии. Этому периоду посвя-

щены две предыдущие книги автора «Френсис Бэкон» (1974) и «Концепция методологии естествознания Джона Гершеля» (2007). Книга содержит изложение всех существенных пунктов миллевской концепции индуктивной логики. При этом в противоположность существующей тенденции отождествлять индуктивные логики Бэкона и Милля показывается их существенное различие.

20. **Судаков А.К. Цельность бытия. Религиозно-философская мысль И.В.Киреевского [Текст] / А.К. Судаков; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 2011. – 191 с. ; 20 см. – Библиогр.: с. 178–189. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0192-1.**

Монография посвящена анализу философского мирозерцания И.В.Киреевского как одного из первых опытов светской христианской философии в России XIX в. Система взглядов Киреевского представлена в работе как органическое единство вокруг религиозно-философской идеи цельности бытия личности и народа, непосредственно связанной с православию вероучением, но включающей в свой состав развитие умственной и нравственной образованности лица и народа. Впервые в русской историко-философской литературе дается обстоятельный анализ взглядов Киреевского на отношения Церкви, государства и общества.

21. **Сухов А.Д. Материалистическое философствование в русском естествознании XIX–XX вв. [Текст] / А.Д. Сухов; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФ РАН, 2011. – 133 с.; 17 см. – Библиогр. в примеч.: с. 124–132. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0188-4.**

В работе проанализированы воззрения крупнейших русских естествовников XIX–XX вв. – И.М.Сеченова, Д.И.Менделеева, И.И.Мечникова, К.А.Тимирязева, И.П.Павлова, К.Э.Циолковского, их контакты с философией, заимствования из нее, то новое, что было привнесено ими в русскую философскую мысль.

22. **Творчество: эпистемологический анализ [Текст] / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Отв. ред. Е.Н. Князева. – М.: ИФ РАН, 2011. – 226 с.; 20 см. – Библиогр. в примеч. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0197-6.**

В сборнике анализируются проблемы творчества с позиции новейших достижений когнитивной науки и эпистемологии. Исследуются личностные особенности творчески одаренных людей, механизмы функционирования креативного мышления и работы творческой интуиции, способы стимулирования и тренировки креативного мышления. Показывается, что в творчестве проявляют себя такие феномены сложного познания, как визуальное мышление, телесное мышление, изменение восприятия времени. В своем эпистемологическом анализе творчества авторы развивают нетрадиционные подходы: телесный, натуралистический, нелинейно-динамический, конструктивистский, феноменологический.